

DEVIRES IMAGÉTICOS

a etnografia, o outro e suas imagens

DEVIRES IMAGÉTICOS

a etnografia, o outro e suas imagens

organização

Marco Antonio Gonçalves

Scott Head

2009 © Marco Antonio Gonçalves e Scott Head

Produção editorial

Debora Fleck
Isadora Travassos
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Editora-assistente

Larissa Salomé

Revisão

Amanda Bastos

Produção gráfica

Isabella Carvalho

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

D512

Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens / organização
Marco Antonio Gonçalves, Scott Head. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
320p. : il.

ISBN 978-85-7577-562-2

1. Imagem (Filosofia). 2. Representação (Filosofia). 3. Imaginário. 4.
Etnologia. 5. Ciências sociais. I. Gonçalves, Marco Antonio. II. Head, Scott.

09-0005.

CDD: 306

CDU: 316.7

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 600 sl. 307
Rio de Janeiro - RJ cep 22461-000

(21) 2540-0076
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br

Sumário

Introdução <i>Marco Antonio Gonçalves e Scott Head</i>	7
Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos <i>Marco Antonio Gonçalves e Scott Head</i>	15
Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto <i>Scott Head</i>	36
Imagens da Favela, Imagens pela Favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favela cariocas <i>Thiago Zanotti Carminati</i>	68
Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações <i>Fabiene Gama</i>	92
Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga <i>Rose Satiko Gitirana Hikiji</i>	115
Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no “Vídeo nas Aldeias” <i>Tatiana Bacal</i>	136
Voyeurismo digital: representação e (re)produção imagética do outro no ciberespaço <i>Bruno de Vasconcelos Cardoso</i>	154
Eu vi um Brasil na tv: diálogo entre representações <i>Veronica Eloi de Almeida</i>	179
“De agora em diante é só cultura”: Mr. Catra e as destabilizadoras imagens e contra-imagens funk <i>Mylene Mizrahi</i>	203
Paisagens musicais nas festas de forró eletrônico: pensando sobre as representações sonoras <i>Roberto Marques</i>	232
Representações, apresentações e presentificações do Morro da Conceição: uma reflexão sobre cinema, patrimônio e projetos urbanísticos <i>Roberta Guimarães</i>	254
No labirinto narrativo de <i>Nove noites</i> : percepções sensoriais e a exacerbação da alteridade <i>Júlio Naves Ribeiro</i>	281
<i>Dados dos autores</i>	305

Introdução

Marco Antonio Gonçalves

Scott Head

No lugar do viajante, cuja experiência composta integra uma miscelânea de eventos e locais, eu substitui um ciborgue. Os escritos do antropólogo/a formam um circuito integrado entre partes que funcionam como extensões entre si.

(Strathern, 1991: 55)

As questões que este livro problematiza apontam, claramente, para a importância que têm as imagens sobre a reflexão contemporânea das Ciências Sociais e para o rendimento conceitual das imagens enquanto propulsoras de novas perspectivas sobre temas clássicos como os da representação, alteridade, subjetividade, individualidade e imaginação.

Marilyn Strathern, ao perceber a realidade etnográfica como algo imaginado, acentua que esta imaginação é o que possibilita uma representação e apresentação de uma narrativa (Strathern, 1991: 11). Neste sentido, a etnografia assume a metáfora do corpo como estratégia narrativa, uma vez que o corpo é composto por materiais diferentes e, sobretudo, porque o etnógrafo pode somente perceber as coisas por e através deste corpo que habita. Assim, o corpo e o etnógrafo são o meio de compreensão do outro, o que implica uma determinada configuração da representação e da apresentação do eu e do outro no processo de construção da etnografia (Strathern, 1991: 55). É o que acontece quando a abordagem etnográfica busca não só representar as ‘categorias nativas’, mas reformular as suas próprias estratégias de representação através de sua aproximação mimética das *formas* ‘nativas’ – as formas e processos através dos quais os outros estudados se ‘representam’ a si e entre si mesmos e a nós, assim como estes nos representam em relação ao seu próprio mundo (Taussig, 1993; K. Stewart, 1997; Rouch, 2003; Gonçalves, 2008). Este *devoir-imagético* da etnografia pode ser, assim, compreendido do conceito de *mimese*, tal como elaborado por Benjamin (1979) e Taussig (1993): uma percepção através de imagens que permite uma certa fusão (*‘merging’*) entre o objeto da percepção e o corpo do perceptor, criando uma relação que não se limita

ao ‘visual’ ou mesmo ao ‘audiovisual’, mas que permeia os sentidos.¹ Se a mimese consiste numa “forma de representação fundada em um contato material particular, em um momento particular” (Marks, 2000: 138), a figura do ciborgue serve para Strathern como uma maneira de conceituar as múltiplas ‘conexões parciais’ – uma mistura cuidadosamente (des)ordenada de etnografia com reflexões teóricas sobre o *escrever* da etnografia, em que as várias partes se conectam e se entrecruzam, porém não se encontram. As conexões parciais que engendram uma possibilidade de narrativa etnográfica não são tecidas como algo contínuo ou enquanto um todo ‘orgânico’, mas propositalmente de forma descontínua e explicitamente ‘artificial’.

Ao substituir a figura do ciborgue por aquela do etnógrafo ‘viajante’, Strathern busca reconceituar, de forma instigante, o papel da imaginação, corporalidade e particularidade na produção de conhecimento antropológico. O ciborgue serve para ressaltar a *parcialidade* de qualquer conjunção entre a representação do outro, o outro representado, o eu que representa e o eu representado em relação àquele outro. Porém, Strathern entende o ciborgue como algo mais do que uma mera figuração da desconstrução da autoridade etnográfica ou da reintegração estética da fragmentação do conhecimento antropológico.² Com esta figura – antes elaborada por Donna Haraway (1985) tanto para complicar distinções entre ‘natureza’,

¹ Importante ressaltar que esta aproximação ‘mimética’ das formas nativas difere substancialmente de outro uso do termo mimese em relação a etnografia, já bastante criticada (veja, por exemplo, Tyler, 1986) – a sua pretensão de produzir uma ‘cópia’ fiel do mundo representado. Pois, quando a mimese passa a tratar não só dos conteúdos representados, mas das formas representantes, o processo de representação se torna parte inextricável daquilo que representa: tudo menos uma imagem ‘transparente’ do mundo ou ‘simulacro’ da realidade. Para discussões detalhadas das complexidades do conceito de mimesis, cuja própria história de diferenciação conceitual reafirma a propriedade da mimesis de se apegar ao material e ao momento em que se manifesta – conforme a definição de L. Marks (op. cit), veja Lima, 2000 e Gebauer e Wulf, 1992.

² Neste caso, o ‘viajante’ serve como figuração da autoridade etnográfica ‘moderna’ fundada na habilidade de articular no texto escrito ‘aqui’ a *presença* do etnógrafo ‘lá’ no campo (Geertz, 1988 [2005]), entrelaçando de forma ‘orgânica’ as várias experiências com os ‘outros’ sobre os quais escreve e os variados ‘dados’ culturais e sociais a que estas experiências deram acesso – mesmo se tais dados só são revelados através da análise posterior, assim como os retratos de um viajante. Mas o viajante também serve como figuração do etnógrafo pós-moderno, elaborado mais extensamente por James Clifford (1997) e mais intensamente por Stephen Tyler (1986), que vê nessa figura uma maneira de evocar não só as rupturas entre campos e experiências distintas atravessados pelo etnógrafo, mas igualmente a *reintegração terapêutica* realizada através da *leitura* do texto etnográfico fragmentado – assim como o viajante vai, ele também *volta*, reintegrando-se à própria sociedade que busca, de uma forma ou de outra, transformar (veja Tyler 1986: 134-136; e o comentário de Strathern, 1991: 13-16, 53-55).

‘cultura’, e ‘tecnologia’, quanto para potencializar intervenções feministas nos discursos e práticas tecno-científicas –, Strathern busca recuperar a potência da etnografia – sempre partindo de experiências específicas que se abrem ao mundo e ao outro tanto pela imaginação quanto pelo contato físico e afetivo – enquanto vínculo de conexões vivas, mesmo se sempre contingentes, entre o eu e o outro, os mundos que estes habitam, os ‘outros’ que habitam naquele eu, e os ‘eus’ que povoam estes outros.

Do mesmo modo que Strathern faz uso da conexão estabelecida por Haraway entre o ciborgue e questões feministas numa tentativa de re-direcionar e reconceituar o feminismo a questões mais especificamente antropológicas, neste livro nos parece importante pensar uma reconfiguração da representação e apresentação etnográfica como um modo de reconceituar o papel de mídias visuais e audiovisuais nas reflexões antropológicas sobre o mundo ao nosso redor. Ao imaginar a etnografia como um ciborgue, o problema epistemológico de como *incorporar* estas mídias ao ‘corpo’ de conhecimento antropológico se transforma na problemática mais pragmática de como *estender* as fronteiras deste corpo disciplinar através destas mídias visuais, tanto como meio quanto como tema de análise. Pois – para o bem ou para o mal – estas mídias fotográficas, filmicas, vídeos-digitais e o imaginário ‘imagético’ que elas animam³ já fazem parte do corpo etnográfico-ciborgue que conecta a Antropologia ao mundo dos outros e às representações e apresentações que estes outros fazem de seus mundos e do(s) nosso(s). Neste sentido, o que se busca aqui é pôr em foco a problemática destas conexões.

Partindo desta constelação de figuras temáticas – alteridade, representação, apresentação, corpo, *devir-imagético*, individuação, imaginação, fabulação –, os capítulos deste livro procuram apresentar e representar estas questões a partir de narrativas etnográficas que derivam de pesquisas de campo e/ou leitura e interpretações de imagens.

O primeiro capítulo, *Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos*, Marco Antonio Gonçalves e Scott Head, enquadra conceitualmente a discussão deste livro ao procurar reconfigurar a discussão sobre representação a partir de uma reflexão sobre imagem.

³ Para discussões filosóficas, veja Parente (1993); Fattorelli e Bruno (2006); Rodowick (2001); e para discussões antropológicas, veja MacDougall (2005); Crawford and Turton (1992); Banks and Morphy (1997); Grimshaw (2001).

Em *Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto*, Scott Head parte da seguinte questão: o que fazer com as nossas próprias imagens fotográficas, em relação aos textos que as acompanham e às práticas e/ou saberes ‘nativos’ que estes textos buscam abordar? Deste modo, procura traçar algo da *potência* da imagem frente não só ao texto etnográfico, mas à teoria que os conjuga, inspirado por assuntos tão diversos quanto as ‘potências do falso’ de Deleuze, a noção de *fetiche* como uma relação objetificada de força ou afeto e a fabulação de atos *mandingueiros* na luta dançada e jogo ritualizado conhecido como Capoeira Angola. Trata menos do problema de como usar imagens de modo ‘propriamente antropológico’ e mais da problemática de como o uso de imagens é capaz de *afetar* (e até transformar) a prática antropológica. Se uma imagem fotográfica pode ser lida *como* um texto, assim como um texto pode ser lido *como* uma imagem, é na *diferença* entre uma e outro que a potência de suas justaposições e ressonâncias reside.

Imagens da favela, Imagens pela favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favelas cariocas, de Thiago Zanotti Carminati aborda a experiência da agência fotográfica Imagens do Povo. Responsável pela produção de imagens da favela através do olhar de fotógrafos favelados, a agência se vincula ao Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, sendo constituída também de uma escola de fotografia, cuja finalidade é aprimorar as técnicas da fotografia analógica e digital e formar quadros competentes para prestação de serviços para empresas públicas e privadas. Procura analisar a construção imagético-retórica da favela e dos favelados, tomando por base experiências compartilhadas nas favelas, em particular da Maré, em torno da produção fotográfica. A partir da noção de auto-representação, busca construir um léxico que permita ler as ‘imagens do povo’ evidenciando, assim, as relações sociais que tornaram possível a construção e circulação dessas imagens.

Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações, de Fabiene Gama, reflete sobre a construção de uma representação (ou representações, no plural) sobre as favelas do Rio de Janeiro a partir do embate entre a ‘auto-representação’ (a representação que um grupo constrói sobre ele mesmo em um campo de tensões onde múltiplas representações são formuladas) e a construção de uma interpretação antropológica (que é mais uma representação). Fabiene Gama reflete sobre seu próprio processo de escrita (ou de criação de uma representação) que

se deu a partir de sua interação com os sujeitos pesquisados durante a elaboração do texto que produz sobre ‘eles’. A partir de uma profícua interlocução efetiva com os ‘nativos’, constrói um diálogo através das críticas que o grupo elabora sobre suas primeiras reflexões. Esta qualidade de interlocução parece estar na base mesma do modo como se produz o conhecimento em Antropologia. Através de entrevistas, da análise das imagens produzidas pelo grupo e das observações feitas a partir da leitura dos textos da antropóloga pelos sujeitos estudados, pode-se discutir os limites e os alcances de uma Antropologia compartilhada nos termos formulados por Jean Rouch.

Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga, de Rose Satiko Gitirana Hikiji, discute o encontro etnográfico a partir da proposta de realização de um vídeo com jovens cineastas e exibidores da periferia paulistana. O audiovisual é pensado como objeto sensível que afeta a pesquisadora e os sujeitos de formas diversas. O filme etnográfico é o meio deste encontro. É a possibilidade de compartilhar a Antropologia, vislumbrada por Jean Rouch. É uma forma de extensão do eu em direção aos outros, como notou David MacDougall. Mas não é o único *objeto* que afeta. Os sujeitos deste encontro são, eles próprios, realizadores de imagens. Protagonizam um crescente movimento de produção audiovisual na periferia de São Paulo. Seriam suas produções, o “cinema da quebrada”, “filmes em primeira pessoa”, que Bill Nichols contrapõe aos próprios filmes etnográficos? Ou meio de extensão de cada realizador (em geral, coletivos), para as quebradas e centros? São, certamente, filmes que afetam, provocam, desviam o lugar olhado das coisas.

Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias, de Tatiana Bacal, analisa os documentários do projeto Vídeo nas Aldeias (*A Arca dos Zo'é*, *Shomōtsi*, e *Daritize, Aprendiz de curador*) como uma possibilidade de articular uma discussão antropológica acerca das possibilidades de invenção da cultura de grupos ‘marginalizados’ na sociedade brasileira. Alocados dentro ou fora do espaço urbano, estes personagens vivenciam um contexto ‘pós-moderno’ e ‘polifônico’. Um contexto em que não é mais possível falar de ‘tipos’ culturais ou sociais, mas em que, num sentido dialógico (Clifford, 1998), negocia-a entre observadores e observados possibilidades de ‘encenar’ várias formas de ser ‘índio’. Esse contexto da criação do projeto Vídeo nas Aldeias coincide com o crescimento político de diversos atores sociais ‘sem voz’ frente ao Estado

na sociedade brasileira. Assim, os primeiros filmes foram realizados na segunda metade da década de 80, momento da abertura política do país. A análise de Tatiana Bacal tem por objetivo verificar, a partir da idéia de ‘auto-representação’, os modos pelos quais os realizadores dos documentários (sejam eles brancos ou índios) articulam com os seus personagens diversas modalidades de invenção cultural. A partir da inspiração de Clifford (1999) e Gell (1999) de tomar como objeto de reflexão catálogos de exposições, transforma o catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias (2004) e alguns dos documentários do projeto em seu ‘material etnográfico’.

Voyeurismo digital: representação e (re)produção imagética do outro no ciberespaço, de Bruno de Vasconcelos Cardoso, analisa dois vídeos retirados do site YouTube, nos quais homens munidos de câmeras amadoras filmam ‘por baixo das saias’ de mulheres em espaços públicos. Apresenta a figura do *voyeur digital*, que simultaneamente vigia e fetichiza, sempre olhando pela imensa e multifocal fechadura da Internet. As possibilidades de interação com os vídeos proporcionados pelo próprio site, através de avaliações, comentários, censuras, polêmicas e elogios, acabam tornando-os interessantes instrumentos de reflexão sobre a contemporaneidade, possibilitando discutir questões como representação e (re)produção imagética do outro, cibercultura e mecanismos reguladores e de controle.

Eu vi um Brasil na TV: diálogo entre representações, de Veronica Eloi de Almeida, reflete sobre as relações entre a teledramaturgia e a identidade nacional através da pesquisa das minisséries da Rede Globo. As minisséries foram criadas na década de 1980 e retratam a tendência da teledramaturgia brasileira, presente desde a década de 1970 até hoje, de tentar aproximar ao máximo ficção e realidade. As minisséries retomam esta tendência conhecida como novela-verdade, só que de um modo mais intenso, uma vez que, nestas produções, a história do Brasil é a personagem central das tramas. Neste sentido, as minisséries foram utilizadas como fonte de pesquisa para se pensar o diálogo entre as representações formuladas pela televisão e pelos intelectuais que pensam o Brasil, no que concerne a questões que constituiriam a identidade nacional.

“De agora em diante é só cultura”: *Mr. Catra e as desestabilizadoras imagens e contra-imagens funk*, de Mylene Mizrahi, põe em foco o artista Mr. Catra para refletir sobre a criação artística *funk* que tensiona categorias como indivíduo e sociedade, local e cosmopolita, imagem e objeto, corpo e mente, singular e exemplar. Desvenda uma dinâmica que se apóia em

sucessivos englobamentos, empréstimos e apropriações, e que engendra uma constante produção de imagens e contra-imagens. Tendo em seu cerne a disputa, seja ela interna ou externa, esta lógica *funk* opera por oposição ao que pareça representar o poder estabelecido embaralhando fronteiras. Sua reflexão segue dois caminhos: destaca o lugar da imagem, dos mundos imaginários e da *mimesis* para Mr. Catra ao mesmo tempo em que recorre às produções de outros artistas de modo a converter o *funk* em pano de fundo da discussão. Em alguns momentos, Mr. Catra é a figura a se destacar do *plot*, em outros, o artista submerge e torna-se evidente que sua unicidade está ancorada em um fundo *funk* comum.

Paisagens musicais nas festas de forró eletrônico: pensando sobre as representações sonoras, de Roberto Marques, faz uma etnografia das festas de forró eletrônico no Cariri, procurando perceber diferentes maneiras de apropriação do típico como forma de representação e apresentação de si aos outros. Em dissonância à referência do forró como dança de pares em uma paisagem marcada pela tradição e personalidade, mostra como sua prática contemporânea como espetáculo possibilita a incorporação criativa de diferentes projetos pelos sujeitos ali presentes, tecidos a partir de citações comumente associadas ao mundo urbano. A livre apropriação e confluência de ritmos, as formas criativas de mediação do contato e limites entre os jovens que freqüentam essas festas para um grande público apontam antes para uma possibilidade de articular horizontes para além das relações face a face, em uma gestão bastante particular do anonimato pela corporificação de espaços supostamente antagônicos ao mundo rural.

Representações, apresentações e presentificações do Morro da Conceição: uma reflexão sobre cinema, patrimônio e projetos urbanísticos, de Roberta Guimarães, analisa as escolhas conceituais do documentário *Morro da Conceição*, procurando contrastar o imaginário construído pela cineasta Cristiana Grumbach com a pesquisa etnográfica que a autora realiza no mesmo Morro da Conceição com a intenção de investigar as recepções e interações de seus atores sociais com os projetos de transformação e preservação urbanas propostos para o morro pelo poder público municipal. Reflete, assim, como as representações, apresentações e presentificações do morro e de seus moradores produzidas tanto pela cineasta quanto pelos urbanistas e arquitetos geram um efeito social para além da imaginação de si e do outro e se inserem em uma lógica mais ampla que relaciona a preservação de identidades culturais à produção de potencialidades econômicas e turísticas, mediando ideais específicos de cidade e Nação.

No labirinto narrativo de nove noites: percepções sensoriais e a exacerbção da alteridade, de Júlio Naves Ribeiro, discute algumas questões correntes da Antropologia a partir do livro *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, romance de forte apelo sensorial que embaralha materiais factuais e elementos fictícios na produção de sentido. A narrativa é polifônica, aberta e se desdobra em duas linhas principais que se atravessam espacial, temporal e tematicamente: uma delas, a remontagem, por um jornalista, da experiência etnográfica mal-sucedida do antropólogo norte-americano Buell Quain, que se suicidou entre os índios Krahô, no Maranhão, em 1939; a outra, o relato autobiográfico do próprio narrador-jornalista. Assinala como o *leitmotiv* de choque entre agentes de diferentes culturas é trabalhado de modo inventivo pelo autor na exploração da incomensurabilidade da linguagem e dos ruídos de comunicação entre os homens.

Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos

Marco Antonio Gonçalves

Scott Head

As formas tradicionais de representar o outro nas Ciências Humanas passam por um profundo questionamento no início dos anos 80. Neste contexto, surgem proposições de outros caminhos para se repensar a escrita da etnografia e os modos de representação do outro proposto pela Antropologia (Clifford & Marcus, 1986; Marcus & Fischer, 1986). Esta nova sensibilidade da Antropologia influencia uma reflexão que foca, sobretudo, nos modos de escrita da etnografia, na relação entre etnógrafo e etnografado, nas implicações políticas, éticas e estéticas do fazer antropológico o que forçou, necessariamente, uma nova percepção sobre alteridade e subjetividade.

Esta percepção, por sua vez, implica a formulação de conceitos como os de polifonia, dialogismo, alegoria, ficção e interpretação, que abrem outros horizontes para o pensamento antropológico. Este momento, chamado de pós-moderno e/ou pós-colonial, forçou a reflexão antropológica a repensar seu instrumental teórico clássico, o modo como representava o outro e apresentava suas vozes na escrita da etnografia. No bojo deste questionamento, o conceito de etnografia se altera de forma considerável, passando de uma ingênua e inócua forma de ‘descrever e apresentar’ costumes alheios a um modo implicado de apresentação em que a perspectiva do etnógrafo é parte da observação e a perspectiva do etnografado exprime uma crítica da própria relação de pesquisa inserida em uma arena político-cultural determinada.

Um problema central que a Antropologia enfrenta ao produzir conhecimento é o que se convencionou designar de ‘presente etnográfico’. A crítica da construção da etnografia na forma do ‘presente etnográfico’ esboça a problematização da representação/apresentação de si e do outro na escrita da etnografia. A percepção de uma temporalidade presente, perece e eterna em que se desenrolava a etnografia potencializava a idéia incontestada de possibilidade de representar uma cultura, um povo, enquanto entidade abstrata em que não estava implicada a intersubjetividade e a

multiplicidade de pontos de vista gerados a partir dos fenômenos sociais que se pretende conhecer. Procurando escapar desta forma de representação de uma cultura, os antropólogos formulam modos de apresentação/representação que levam em conta outras vozes no texto que não somente a 'voz do dono', daquele que detém o controle da representação, utilizando aqui uma noção cara aos modos de representação/apresentação do eu do outro no cinema documentário. A vertente da Antropologia influenciada pelos estudos da 'performance', por exemplo, realiza uma crítica contundente às formas de representação tradicionais. Fabian (1990) explora significativamente esta noção de tornar 'presente' a etnografia a partir da performance e do *enactment* ao explorar a experiência dos fenômenos por aqueles que o vivenciam e o explicitam. Observa-se, assim, nos textos antropológicos, esta intromissão da palavra nativa em longos trechos de representação/apresentação que não estão totalmente controlados pelo seu enunciador (o etnógrafo) e, por isso, mesmo evocam uma experimentação das formas discursivas que tomam 'etnografia' como experiência e o vivido como constituinte desta nova aceção para o que significa o 'presente' etnográfico. Assim, é igualmente possível salientar diferenças entre o que se 'ouviu' e o que se 'viu' num texto etnográfico:

O que está sendo dito pode ser relativizado, contradito, ou confirmado por atos corporais, gestos, e afetos sensoriais. Este processo de confirmação ou negação é um momento performativo em que gestos e/ou artefatos são mobilizados para testemunhar ou recusar testemunho à linguagem (Seremetakis, 1994: 6).

Deste modo, o texto etnográfico é capaz de salientar a dimensão performática da realidade social sendo narrada e descrita. Observa-se, entretanto, que mídias audiovisuais são particularmente apropriadas para salientar tais diferenças entre o que se ouve e o que se vê e de apresentar estas diferenças simultaneamente num 'presente etnográfico'.¹

Neste sentido, a crítica que incide sobre os modos de representação, como, por exemplo, os propostos por Fabian (1983) e Clifford (1988) evidenciam um estranho paradoxo: demonstram que a percepção sobre o outro se ancora em um modelo visualista da Antropologia e, por isso mesmo, o texto etnográfico se constrói levando em conta os efeitos produzi-

¹ Em um ensaio fotográfico, por exemplo, é possível potencializar esta dissonância entre o que se lê e o que se vê, tornando-a produtiva ou performática. (Mitchell, 1994: 281-322; e vide o segundo artigo deste livro).

dos pela exposição de metáforas visuais,² o que faz equivaler o observado e o narrado, construindo, assim, o que ficou conhecido como ‘realismo etnográfico’ (Marcus e Cushman, 1982) que transforma a escrita em uma autenticação naturalista da visão, como se ambas tivessem o mesmo valor nas formas de representação. O que se observa, entretanto, é que ao se problematizar a equivalência entre visão (entenda-se, aqui, imagem) e escrita surgem novas possibilidades de se construir um texto etnográfico que leva em conta não mais a visão/imagem *versus* a escrita mas, sobretudo, a idéia de imaginação enquanto categoria poderosa para articular um novo modo de representar/apresentar esta relação com outro, em que a imagem e a escrita, em vez de criarem um possível realismo, abrem caminhos para a fabulação, para a ficção como formas de aceder a um conhecimento. Esta capacidade imaginativa possibilita, também, outras formas tanto para o antropólogo quanto para o nativo de imaginarem sobre si e sobre o outro, redefinindo, assim, a própria concepção de representação (Strathern, 1987). É assim que etnografia assume a feição de desenho no pleno sentido de sua potência imagética quando ‘desenha’ apresentações/representações a partir de idéias persuasivas e ficcionais, criando, portanto, uma verossimilhança entre o desenho imagético e as formas textuais de sua representação (Strathern, 1987).

Evidentemente, a crise da representação leva a um questionamento sobre o estabelecimento de uma validade hierárquica entre a representação textual antropológica e outras formas de representação que passam a competir com a chamada ‘autoridade’ etnográfica ou quem detém o privilégio da interpretação: a forma literária, a narrativa de leigos, a dos chamados ‘nativos’ sobre si próprios, que ao passarem de objetos a sujeitos, reconfiguram a idéia de representação. Crapanzano (1986) afirma, assim, que o antropólogo deve, a partir de determinadas estratégias retórico-narrativas, procurar convencer o leitor da validade do modo como apresenta sua narrativa etnográfica. Assim, o ‘dilema de Hermes’ ou do etnógrafo é o de ter consciência de que não pode dizer a verdade, mas ‘verdades parciais’ que ajudem a construir seu argumento que depende, em última instância, da validação de um leitor que deve achar plausível e verossímil o relato narrado.³

² Ver também esta mesma questão sobre a potencialidade da visualidade na validação dos textos científicos em Latour (2000: 81).

³ Ver, por exemplo, a argumentação de Latour sobre a necessidade de persuasão do discurso científico no processo de convencimento das premissas científicas do cientista (2000: 66).

Como atesta Crapanzano (1991: 116), o texto antropológico deve se libertar da relação pronominal eu-eles, no mesmo sentido que Deleuze apresenta a crítica à idéia da representação imagética do documentário em que o *eu-eles* deveria ser substituído pelo *eu-tu*, o que confere um verdadeiro diálogo e pontos de vista diferenciais, explicitando uma nova percepção da alteridade que não está mais presa a uma concepção de identidade/alteridade baseada apenas na formação de campos de representação do eu e do outro em que prevalece a dualidade nós/eles.

A questão, portanto, é justamente como apresentar e representar a percepção do outro concretamente, isto é, como usar as falas, discursos, intervenções, explicações, críticas e diferentes pontos de vista produzidos não mais por um objeto, mas por sujeitos de nossa investigação. Uma vez que não se trata mais de representar um ‘objeto’, mas de apresentar uma relação entre sujeitos – implicando, assim, uma tomada de consciência sobre o campo de intersubjetividade em que o conhecimento antropológico se produz que se estende igualmente ao leitor ou espectador –, outra questão se apresenta: como *evocar* uma experiência que ressoe com a narração neste outro que lê ou que vê a representação? (Tyler, 1986; Strathern, 1991: 7-8). Deste modo, a etnografia presentifica a interlocução resultante do encontro entre sujeitos numa relação de pesquisa em que as falas e os conceitos nativos, do mesmo modo que as categorias e teorias da Antropologia, compartilham uma nova forma de produzir o conhecimento que se pretende simétrico de um ponto de vista ético, político, estético e conceitual (Viveiros de Castro, 2002; Latour, 1991).

Na verdade, mesmo pondo entre parênteses, por enquanto, a questão da relação com os sujeitos representados, é possível perceber uma simetria emergir entre os distintos modos de conhecimento – entre discursos escritos e audiovisuais, quando se direciona o problema da representação não mais para etnografias escritas, mas para filmes etnográficos ou documentários. Neste caso, dois dos principais modos de abordagem podem ser inicialmente diferenciados. Um, enfatizado de forma mais aguda por Jay Ruby (2000), afirma a necessidade de enquadrar o gênero de filmes etnográficos dentro do mesmo conjunto de convenções, regras e valores que guiam a produção de etnografias escritas, e outro mais provocativo, apresentado nos filmes (e escritos) de Jean Rouch e argumentado de modo mais prudente nos escritos (e filmes) de David MacDougall (1998; 2006), que é a de tratar o filme etnográfico como um produto híbrido

do cruzamento de questões antropológicas e cinematográficas-documentais (veja Grimshaw, 2001; Piault, 2000) – o equivalente fílmico de um ‘gênero misto’ (Geertz, 1983). Estas abordagens contrastam-se quando levamos em conta as seguintes questões: de um lado, problemas mais direcionados à produção e à transmissão de conhecimento através de imagens e, de outro, questões que focalizam os aspectos éticos, estéticos e políticos da produção imagética. Porém, é igualmente importante frisar as ressonâncias e mesmo simetrias entre estas perspectivas, uma vez que o próprio questionamento da representação etnográfica chama atenção, justamente, para tais dimensões, no modo de escrever (representar/apresentar), no gênero etnográfico. Observa-se uma crítica semelhante ao modo ‘expositivo’ predominante no gênero de filmes documentários que tende a tratar dos sujeitos representados como se fossem ‘objetos’ (Nichols, 1991: 35-38; Piault, 2001: 153).

Se existem, evidentemente, diferenças fundamentais entre representações/apresentações escritas e imagéticas de si e do outro, em todas estas dimensões – éticas, estéticas, políticas e epistemológicas, o ponto principal a ser salientado é que, a partir do momento em que se reconhece uma simetria entre representações escritas e imagéticas como formas de conhecimento e como modos de apresentar o outro – seja em filmes etnográficos ou narrativas fotográficas (Achuti, 2004) ou mesmo nos textos escritos que fazem pleno uso de imagens (Mitchell, 1994) –, é justamente o momento em que a ‘passagem à imagem’ antropológica se torna efetiva (Piault, 1995, 2000).

Neste novo contexto de reconfiguração do conceito de representação – tanto escrita quanto imagética ou audiovisual – surge com especial potência a concepção de auto-representação como um modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da Antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio. Entretanto, pode-se inferir que uma noção de auto-representação está mesmo subentendida no próprio conhecimento antropológico, uma vez que tal conhecimento se produz a partir da interpretação das “ações, artefatos, palavras, e outros produzidos pelas pessoas estudadas, entendidos como valores e qualidades que as pessoas representam para si mesmos” (Strathern, 2004: 7). Assim, o conceito de auto-representação se torna particularmente pertinente quando estas formas mais ou menos

implícitas de se representar tornam-se, elas mesmas, alvos de encenação, interpretação, reinvenção ou outros modos de representação mais explícitos, agenciadas por estas mesmas pessoas. Este conceito parece ser pertinente uma vez que salienta aspectos das transformações contextuais tanto locais quanto globais, seja ‘em casa’, seja ‘no campo’, que impulsionam a reconfiguração intradisciplinar da representação etnográfica. O trabalho precursor de Caiuby Novaes (1993) nos chama atenção para o modo como se constrói a auto-imagem. Neste caso, as representações são produzidas através de um ‘jogo de espelhos’ em que as ‘imagens sobre si’ se produzem através dos outros em um processo, eminentemente, relacional, fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Assim, auto-imagem é por definição uma imagem em transformação, o que acentua o seu ‘devir-imagético’.

A contemporaneidade operada a partir do registro da globalização institui uma conceituação de localidade ao atribuir uma nova semântica que desterritorializa e deslocaliza o local (Tsing, 2004; Appadurai, 1996; Hannerz, 1996). Agora, a localidade se conecta diretamente ao global sem as antigas e necessárias intermediações e as imagens – tanto de ‘si’ quanto do(s) ‘outro(s)’, analógicas e digitais, fixas e em movimento – são emblemáticas destas conexões cada vez mais rápidas e diretas, encenando uma transição de comunidades nacionais imaginadas através de textos impressos (Anderson, 1999) às comunidades transnacionais imaginadas pelas imagens digitais: do *print-capitalism* (capitalismo-impresso) ao *photo-capitalism* (foto-capitalismo) (Osborne, 2004).

Se a sensibilidade moderna permitia aos intelectuais ‘descobrirem’ os nativos traduzindo suas culturas e vozes, fazendo-os, assim, participar da cultura ocidental através de uma representação de sua arte, de sua cultura, de seus costumes, a sensibilidade pós-moderna induz à proliferação das auto-representações em que as culturas e seus personagens se apresentam diretamente formulando seu ponto de vista e sua percepção sobre o modo que desejam ser representados e apresentados. O ‘favelado’, o ‘índio’, o ‘negro’, o ‘pobre’ passam a falar sobre si próprios, se fotografam, se representam e apresentam em profundo diálogo com as múltiplas representações já constituídas sobre eles, o que engendra, por sua vez, curtos-circuitos políticos e estéticos que movimentam novas formas de apresentação e representação. Este novo contexto desestabiliza as ‘verdades’ da representação antropológica, fazendo emergir as fabulações dos personagens que se constituem através dos processos de auto-representação.

Um aspecto intrigante da auto-representação consiste, quase por definição, na ausência de uma divisão ‘clara e distinta’ entre a própria representação e o que ela representa, estabelecendo, assim, uma confusão de horizontes que se manifesta tanto mais fortemente nos casos em que imagens – fotográficas, fílmicas, pintadas, desenhadas, ou até ‘vestidas’ – passam a ser matérias centrais destas auto-representações. Estas matérias imagéticas conotam uma *conexão existencial* com aquilo que representam (a chamada ‘indexicalidade’ da imagem fotográfica), ou com a(s) representante(s) (através do contato físico e da corporalidade mesma do ato de representar) – modos de conexão diferenciados, mas que, no caso da auto-representação, se referem ao ‘mesmo’, uma vez que o representante aparenta ‘ser’ o que vem sendo representado.

O que Deleuze (2005: 183, 288) estabelece para a criação dos personagens no cinema poderia ser transposto para a percepção desta nova percepção imagética a partir desta reconfiguração da representação. Assim, deixando de lado ‘as verdades’ sobre si próprios, aquilo que era sempre criado pelos “dominantes ou... colonizadores”, os chamados pobres produzem através da “função fabuladora”, que aposta na evocação de uma potente falsidade sobre si, em oposição às ‘verdades’ constituídas, e que tem a capacidade de criar “uma memória, um lenda, um monstro”. Neste novo contexto, o personagem criado não é real ou fictício, objetivo ou subjetivo. A auto-representação estaria aderida a uma formulação “do dever da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcinar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’ e, assim, contribui para a invenção de seu povo”.

Os *intercessores*⁴ para Deleuze são aquilo que se coloca em relação, por definição, alianças, encontros, o que deriva sua importância como possibilidade de criação. É o que, por assim dizer, retira o pensamento de sua imobilidade:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores (Deleuze, 1988:156).

⁴ Ver especialmente Vasconcellos (2005) para um aprofundamento da noção de ‘intercessores’ elaborada por Deleuze. Ver, também, Teixeira (2004: 29-67), que faz uso desta noção mais especificamente em relação a filmes documentários.

E Deleuze acrescenta ainda que: “Resta ao autor a possibilidade de se atribuir ‘intercessores’, isto é, de tornar personagens reais e não fictícias, mas ao colocá-las elas próprias em estado de ‘ficcionar’, de ‘fazer lenda’, de ‘fabular’”. (2005: 284-285).

Ou, ainda, como comenta Stefania Pandolfo em relação aos ‘intercessores’ que povoam a sua etnografia: “Personagens reais, levando o texto em múltiplas direções, moldando-o, e contribuindo para a sua criação – que é igualmente deles mesmos” (Pandolfo, 1997: 4).

O que parece ser crucial na compreensão do conceito de intercessores para o nosso campo de conhecimento não é propriamente uma análise das imagens em si mesmas, mas sim o que estas imagens podem produzir conceitualmente para a Antropologia. Deste modo, quando se observa uma fotografia ou uma imagem em movimento produzida através de uma interferência etnográfica, fruto da relação entre sujeitos que se encontram, evoca-se uma possibilidade de conceituação e compreensão das imagens produzidas pelas múltiplas representações/apresentações do eu e do outro, o que permite, por sua vez, uma apreensão da alteridade no modo que designamos por *devir-imagético*, uma conceituação deste interceder do eu e do outro.

Esta concepção ganha potência com a possibilidade de se ‘fabricar os intercessores’. Tomando esta acepção para a conceituação de etnografia, o etnógrafo fabrica seus intercessores, os representa e os apresenta de múltiplas formas. O que define o intercessor não é necessariamente a interseção, mas a interferência, o ato de intervir que, ao produzir cruzamentos, é a chave para uma compreensão conceitual do fenômeno estudado. Neste sentido, a representação/apresentação de si e do outro produz zonas de cruzamento que movimentam o pensamento no sentido de emergir daí uma configuração de outra ordem que não se reduz à ficção/realidade, representação/apresentação.

Uma questão central abordada pelo conceito de intercessores é a de como os sujeitos de textos e filmes etnográficos se transformam em intercessores de questões antropológicas, isto é, os antropólogos ou antropólogas se tornam eles/elas mesmos intercessores dos projetos destes sujeitos nativos. Esta conceituação se aproxima das discussões sobre Antropologia ‘colaborativa’ (Lassiter, 2005) e cinema ‘partilhado’ (Rouch, 2003; Ginsberg, 1995; Turner, 1995; Jackson, 2004). Porém, ao salientar a intervenção do outro, tanto subjetiva ou imaginária quanto prática ou utilitária,

este conceito se aproxima justamente da figuração de etnografia como um ‘ciborgue’ de Strathern:

Eu gostaria de sugerir um terceiro modo de personificar a experiência etnográfica, de traçar uma figura que parece ser mais de uma pessoa, ou até mais do que uma pessoa. O que ocorre ‘acontece’ porque ocorre em algum lugar, na presença de outros, porque eventos tornam-se intervenções, a subjetividade de pessoas distintas sendo o cerne da questão (1991: 27).

Deste modo, a noção de *intercessores* e a de *confabulação* nos ajudam a pensar os aspectos práticos ou ‘atuais’ (no sentido que Deleuze atribui) da colaboração, assim como os aspectos imaginários ou ‘virtuais’ destes empreendimentos, em que o ‘outro’ impregna o ‘eu’ do antropólogo e como o ponto de vista antropológico – pessoalizado pelo antropólogo – afeta estes ‘outros’, de modo que alarga sobremaneira a conceituação sobre a alteridade. Nas palavras de Deleuze: “Se a alternativa real-ficção é tão completamente ultrapassada, é porque a câmara, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É necessário que a personagem seja primeiro real para que afirme a ficção como uma potência e não como um modelo: é necessário que se ponha a fabular para se afirmar tanto mais como real, e não como fictícia. A personagem não cessa de tornar-se outra, e não é separável deste devir que se confunde com um povo. Mas o que é que dizemos da personagem que vale em segundo lugar, e eminentemente, para o próprio cineasta. Ele também se torna outro, no momento em que toma personagens reais como intercessores e substitui as ficções pelas próprias fabulações, mas, inversamente, atribui a essas fabulações a figura de lendas, produz a “legendificação” (Deleuze, 2005 [1990]: 194-196, 197-198).

Piault (2001: 156) refletindo sobre os cruzamentos entre o real e a fabulação nos ajuda a precisar a importância desta discussão para a Antropologia:

Quer se trata de um relato ficcional ou de uma descrição significativa de uma situação real... tem-se uma tríplice interrogação sobre o sentido: qual é o sentido para os protagonistas da situação, qual é a percepção do cineasta e, finalmente, o que acontece com o espectador? Seria preciso acrescentar a este questionamento a proposta de uma Antropologia que coloca em perspectiva dinâmica os cruzamentos de olhares e os efeitos indefinidos de reciprocidades, o inacabamento necessário de uma troca ao mesmo tempo desigual mas generalizada e portanto instável, o estabe-

lecimento de um espaço permanente de intercomunicabilidade onde a abordagem de cada um será uma *démarche* constante e inelutável de apropriação e de diferenciação (Piault, 2001: 156).

Neste novo contexto ‘a voz do dono’ (da percepção ‘expositiva’, da realidade expressa pela representação do outro) (Bernardet, 1985) é desestabilizada pelo advento de uma nova possibilidade ética e estética de apresentar ou de representar o outro que está implicada em concepções de alteridade formuladas a partir das transformações das identidades de ‘eu’ e ‘outro’, incluindo-se aqui o par antropólogo/nativo, produzidas em contextos pós-coloniais que influenciam a forma de conceber esta relação em que o ‘outro’ passa a ter pregnância, não no sentido de apresentar a verdade ou a autenticidade de sua ‘visão de mundo’ ou de sua ‘cultura’, mas no sentido de apontar para uma ética das relações entre etnógrafo e etnografado que tem implicações diretas na produção de uma estética de apresentar e representar o ‘outro’ seja pelos antropólogos, seja pelos próprios outros que passam, neste novo contexto, a produzir auto-representações. Neste domínio, destacamos o conceito de *sinceridade* empregado por Jackson (2005) como uma forma de não essencializar o que é real do não-real, revelando, portanto, uma outra dimensão do problema: a conceituação de *sinceridade* ultrapassa os planos do que seria ficção ou realidade, apontando para a dimensão do vivido, da experiência que se transmuta em imaginação de uma relação vivida.

Esta reviravolta nas formulações sobre a possibilidade e o alcance das representações permite que a Antropologia se reconstrua nos últimos vinte anos a partir destas reflexões. Portanto, não seria exagerado dizer que a Antropologia contemporânea forjou uma nova percepção da condição da alteridade e suas formas possíveis de realização que dependem, sobretudo, de uma relação constituída em outras bases e a partir de outros parâmetros que ressemantizam o significado de nativo e de antropólogo (Clifford, 1986, 1998; Geertz, 2002; Rapport, 1994: 3-45; Viveiros de Castro, 2002). Na produção textual, parecia ser tarefa fácil lidar com um quadro estável de representações sobre o outro que refletia num determinado apagamento das biografias, dos aspectos contraditórios produzidos pela subjetividade, em que a função de um texto era adotar o ponto de vista do ‘nós’ ou do ‘eles’, o ponto de vista genérico dos grupos sociais.

Deste modo, a maioria das formas textuais-discursivas de representar o outro não o apresentam em termos individuais, como seres biográficos. A própria representação engloba e tende a dissolver qualquer manifestação individualizante deste sujeito. Com a imagem, ocorre justo o contrário, pois desde sempre colocou em evidência o indivíduo como centro da representação que se apresenta contaminada mesmo pela auto-representação do sujeito, mesmo que, em última instância, as imagens estejam à disposição das idéias do autor, do editor e do diretor do filme. Assim, nas representações imagéticas os indivíduos se apresentam incessantemente na tela e é, necessariamente, através deles que se tem acesso ao filme (MacDougall, 1998, 2006). Como demonstra Crapanzano, a relação que a linguagem estabelece entre ‘self’ e ‘other’ engendra o que ele designa por ‘self-characterization’ (caracterização de si) que produz, a partir de um movimento circular reflexivo, a ilusão da criação de sujeitos objetificáveis, acentuando uma percepção de tipificação, caracterização e referencialidade (Crapanzano, 1992).

Há aqui uma pregnância do individual, do idiossincrático, via as imagens, por assim dizer uma ‘iconicidade pessoalizante’. Pela força desta ‘iconicidade pessoalizante’ das imagens é que os filmes chamados etnográficos ou documentários carregam em si mesmos, *avant la lettre*, o explícito problema das ciladas da representação do outro. Mesmo em filmes fundadores do que viria a ser o gênero documentário, como ‘*Nanook of the north*’ de Robert Flaherty ou nos filmes de Jean Rouch da década de 50 ou, ainda, os de Jorge Prelorán nos anos 70 problematizam-se, de modo contundente, as formas estáveis de representar/apresentar o outro e a si mesmo. A problematização das concepções de representação e apresentação põe em questão, necessariamente, os conceitos de indivíduo e sociedade formulados pela teoria sociológica que procuram dar conta das relações entre razão cultural, construção de personagens etnográficos e sujeitos subjetivados. Esta tensão produtiva entre biografia e etnografia pode dar origem a formas de se conceituar a alteridade, engendrando novos modos de representação/apresentação do eu e do outro. O *devoir-imagético* estrutura uma narrativa que procura dar conta destes dois aspectos na simultaneidade, propondo de uma só vez e a um só momento a não mais antagônica relação entre subjetividade e objetividade, cultura e personalidade, indivíduo e sociedade. Assim, a conceituação de *devoir-imagético* problematiza conceitos-chave do pensamento sociológico clássico

como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura ao abrir espaço para a individualidade ou a imaginação pessoal criativa que passa a formular uma fabulação de si como forma de auto-representação. O indivíduo, a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa e através de sua interpretação pessoal, pode se auto-representar como pertencente a um mundo cultural que se constitui no momento mesmo de sua apresentação. Chegamos aqui a uma definição de que os mundos socioculturais podem ser comparados aos trabalhos artísticos, o mundo somente pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo. Seguindo este paradigma, a realidade sociocultural nada mais é do que as histórias contadas sobre isso, as narrativas pelas quais ela representa e apresenta esta realidade através de si e do outro. (Overing & Rapport, 2000: 206-207).

O *devir-imagético* dá conta desta autonomia do indivíduo e sua possibilidade de auto-representação criativa que não coincide com a idéia clássica de 'representação coletiva'. A individuação criativa dos personagens-pessoas desenvolve uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força imanente da sociedade. Pelo contrário, o imprevisto, a fala, a narração, não exercem o papel de uma discursividade neutra, são puras agências no sentido de que criam e agregam novos significados ao mundo e às coisas ao mesmo tempo em que transformam aqueles que constroem a narrativa etnográfica, seja o antropólogo, seja seu personagem etnográfico. Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural não é apreendida a partir de uma concepção de representação, mas de experiência do mundo.

Neste sentido, mais uma vez, o conceito de indivíduo e sua variável, a individuação, comparece na formulação de um projeto etnográfico ou etno-imagético. A ênfase atribuída ao indivíduo não seria uma corroboração ao sentido de sua construção ocidental, do individualismo, pois, se o individualismo é fruto do modernismo e da antropologia clássica, a aposta na individuação seria justamente um afastamento de uma determinada concepção sociológica de sociedade. Entretanto, se faz necessário esclarecer que quando tratamos de individuação criativa estamos justamente apontando para uma outra percepção da individualidade que se afasta das formas de individuação que se elaboram através de efeitos normalizantes, como àqueles que têm se tornado componentes funda-

mentais da diferenciação social, da vigilância e controle social, ao assumirem formas de demarcações identitárias individualizantes, como nomes próprios, impressões digitais e retratos faciais (Abercrombie, 1986; Lury, 1998: 9-12). Na verdade, as histórias sociais da fotografia, assim como as teorias de seus usos sociais, quase que necessariamente lidam com os efeitos normativos da individuação que esta tecnologia não inventou, mas certamente facilitou – desde o retrato formal que simulava os *portraits* de pessoas ilustres para membros da classe média até os perfis fotográficos de um suspeito criminal (Lalvani, 1996; Sekula, 1986; Tagg, 1988). Mesmo que reconheçamos que traços individualizantes podem se tornar instrumentos da tipificação (veja Bernardet, 1985) percebe-se, igualmente, que estes mesmos traços podem ressaltar singularidades ‘incomparáveis’ entre indivíduos. Neste sentido, a sociedade não pode ser somente apreendida a partir de uma formulação juralista de papéis e deveres, ou como composto de ‘tipos’ e ‘indivíduos’ facilmente diferenciados, mas de maneira múltipla, multifacetada e, portanto, complexa por definição, uma vez que a própria concepção de individuação carrega em si mesma esta ambigüidade: normativa/criativa. Deste modo, o que entendemos por *devir-imagético* não se prende às dicotomias do tipo público e privado, individual e social, pois centrando seu interesse na criatividade, penetra às instituições culturais a partir do seu uso: personalizando-as e complexificando-as.

A partir desta dimensão ambígua da individuação, no campo de construção imagética se acentua a noção de criatividade trans-individual ou coletiva em termos processuais sem, necessariamente, postular uma coletividade fixa que estaria ancorada no sujeito de tais processos. Deste modo, a ‘iconização pessoalizante’ traz um certo risco às etnografias imagéticas: as pessoas ali representadas e se auto-representando são facilmente compreendidas como ‘indivíduos’ pelo espectador, embora se trate ali de personagens no sentido em que elas não contém nem o indivíduo e nem o coletivo, mas tratam especificamente e são construídas na relação de produção das próprias imagens. Portanto, se a chamada ‘indexicalidade’ das imagens fotográficas e fílmicas tendem a apontar para os aspectos atípicos ou ‘individualizantes’ das pessoas que ali se encontram na forma de traços visuais, esta qualidade indexical pode apontar, também, para a dimensão idiossincrática – mas plena de sentido, mesmo se indefinida – dos objetos e substâncias apresentadas. Como afirma Nadia Seremetakis (1994: 42):

Os investimentos aparentemente ‘idiossincráticos’ em objetos e substâncias pode ser o cume de uma linguagem social submersa de materialidade que ainda não adquiriu legitimidade formal, mas que pode melhor conceber a estrutura mutável da experiência em que todas as coisas passam por uma recontextualização na forma de novas constelações não-narradas.

Como lidar com esta potência da imagem de desdobrar processos de individuação tanto pré-individuais quanto trans-individuais? O singular (Deleuze, 2005 [1990]: 52) não se reduz a uma parte do todo, como no caso do particular em relação ao geral. Assim, ‘singular’ se refere a individuação no sentido em que os indivíduos não são necessariamente partes de um coletivo como reflexos das noções sociológicas ou jurídicas. Ao contrário, o indivíduo cria um eixo de articulação de uma ou várias singularidades. Neste sentido, Deleuze, através de seu *intercessor* filosófico Leibniz, define o indivíduo como a “concentração, acumulação, coincidência, de um certo número de singularidades pré-individuais convergentes” (Deleuze, 2005 [1990]: 110), ou mas sucintamente, a “atualização de singularidades pré-individuais” (*idem*: 112). Porém, as singularidades não devem estar relacionadas a um determinado indivíduo, elas podem ser abordadas como algo que se manifesta através de relações que são ‘pré-individuais’ e até mesmo ‘impessoais’ no sentido de não pertencer a um indivíduo ou a uma pessoa como ‘autor’ ou fonte pessoalizada de autoridade sobre a sua veracidade (ou criador de uma ‘fábula’), mas de se manifestar diretamente em termos de relações trans-individuais. Assim, estas singularidades não só se dobram em indivíduos, mas também se desdobram entre estes e os devires coletivos que podem engendrar. Conforme Deleuze concebe o conceito de fabulação (de um povo ‘ainda por vir’), o ato de criar lendas necessariamente pertence a personagens específicos. Entretanto, se as personagens podem ser abordadas como constituídas por atos individualizantes, não devem, todavia, ser reduzidas a uma essência individualizante. Do mesmo modo, as fabulações podem, também, ser abordadas como atos coletivos que não engendram, necessariamente, ‘coletividades’ pré-estabelecidas.

Neste sentido, parece importante abordar a noção de ‘auto-representação’ de modo que não coincida com os ‘coletivos’ pré-estabelecidos e nem mesmo com os ‘indivíduos’ concebidos enquanto fontes estáveis, claramente delimitados ou definidos no discurso. Deriva deste fato não apenas o questionamento do ‘indivíduo’ sociológico como construído em

oposição ao coletivo, ou como ‘parte’ de um todo, mas a problematização do indivíduo como ‘autor’, cujas criações ‘pertencem’ ao indivíduo como um ‘objeto’ ou ‘sujeito’. Neste sentido, aportamos a uma possibilidade de pensar a alteridade que salienta justamente a relação que envolve tanto o ‘eu’ quanto o ‘outro’, numa relação de aproximação e transformação mútua. Esta possibilidade de manifestação da alteridade pode ser bem exemplificada no processo coletivo (sem pertencer a uma coletividade pré-estabelecida) de produzir um filme ou pode ser elaborada na relação fotógrafo/fotografado cuja materialidade da fotografia é o produto daquela relação (sem ser reduzível à ela) em que o envolvimento ‘impessoal’ do maquinário fotográfico está presente no processo de criação da imagem.

O *devir-imagético* – enquanto uma noção mais abrangente – aponta para a imaginação/criatividade pessoal e para a ‘pessoalização’ dos processos culturais que é capaz de efetuar. Neste sentido, a criação do *devir-imagético* via a fabulação é justamente ‘monstruosa’ no sentido que ganha vida própria através da conjunção de fatores pessoais e impessoais tais quais as tecnologias, as instituições, os acontecimentos e produtos do ‘acaso’.

O singular aponta, assim, para o papel que o acaso desempenha em qualquer produção criativa, mais especificamente em projetos etnográficos/fílmicos em que observa-se a espontaneidade das falas e a possibilidade da incompreensão entre antropólogo e nativo: um usando o discurso do outro, muitas vezes sem querer, de maneira diferente do pretendido, mas que pode resultar em algo produtivo. Neste sentido, o acaso também poderia ser abordado como agência, mas uma agência sem ‘agente’ determinado, uma agência que coincida com a relação estabelecida. Muito do que se fala sobre o papel do acaso em produções artísticas vale tanto para filmes etnográficos e documentários quanto para projetos foto-etnográficos (Achutti 2004) que não seguem roteiros, ou pelo menos que não os seguem rigidamente. Para Ronald Entler, o acaso se torna fator importante não só em projetos artísticos que explicitamente buscam salientar o papel do ‘imprevisto’ nas suas obras, mas também “dentro de circunstâncias mais genéricas do processo criativo.... Ainda que haja uma intenção prévia, o alvo nunca é absoluto e o artista pode ir definindo sua estrutura no mesmo instante em que cria, submetendo-se a uma nova coerência imposta pela própria obra já iniciada” (Entler, 1998: 276). Ou, nas palavras do cineasta-documentarista, Eduardo Coutinho: “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme.

O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil” (*apud* Lins, 2004: 190). Mesmo quando não toma uma forma pessoalizada – como uma ação ou fala imprevista de um personagem, ou um desconhecido que se torna personagem por algum fator alheio às intenções do diretor ou do fotógrafo – a maneira como o acaso é capaz de enriquecer um projeto artístico, fotográfico, e/ou fílmico através de sua própria ‘interferência’, ao desviar a trajetória através de sua intervenção inesperada, sugere que o caso, ele mesmo, pode assumir o papel de um ‘intercessor’.

O que Jean-Claude Bernardet se refere como sendo a problemática da alteridade proposta pelo cinema nos últimos 40 anos pode ser estendido para a Antropologia: a questão do outro seria um “... problema mal equacionado. O ‘outro’ é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso deste pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação deste sujeito como centro é a própria negação do ‘outro’, do reconhecimento de sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão” (Bernardet, 2004: 10). E partindo para uma reflexão radical, porém propositiva, Bernardet afirma que “[...] alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ se o centro se deslocar, aceita ser um ‘outro’ para o ‘outro’” (Bernardet, 2004: 10). Essa possibilidade do outro/outro e não do eu/outro, na simultaneidade, vendo o outro como outro e, nesta construção, ver a si mesmo como outro propõe uma nova percepção da alteridade que parece querer ultrapassar uma oposição concebida como termos de uma filosofia bipolar. Acrescentamos a esta concepção de alteridade a definição de perspectivismo formulada por Deleuze que nos ajuda a precisar a formulação crítica sobre a idéia de representação ao mesmo tempo em que abre novos caminhos para se pensar uma possibilidade de conceber o que se designa por *devoir-imagético*: “... as perspectivas ou projeções são o que não é nem verdade nem aparência, e com tal revolução de perda dos centros, por um lado o centro se tornava puramente ótico, o ponto se tornava ponta de vista. Esse ‘perspectivismo’ de modo algum se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que suporia invariável (o ideal de verdade seria conservado). Não, ao contrário, o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em

devir... As perspectivas em projeção são o que não é nem verdade nem aparência” (Deleuze, 2005 [1990]: 175).

Assim, *devir-imagético* encaminha uma nova percepção da alteridade, qual seja, aquele que apresenta representa e aquele que representa apresenta, paradoxo insolúvel que no plano imagético assume potência e eloquência criativa. Neste sentido, todos são personagens das etnografias e dos filmes, tanto os etnógrafos quanto os etnografados, os que filmam e os filmados. O *devir-imagético* seria, portanto, a possibilidade de emergência de um personagem, do indivíduo que fala, que se apresenta e se representa a partir de uma relação. Relação que se realiza nesta tensão entre a apresentação e a representação. Ao dissolver a alteridade bipolar eu/outro, aprofunda uma nova dimensão da alteridade que assume uma forma topológica em que o ‘eu é outro’. A conceituação de *devir-imagético* procura justamente escapar da “célebre fórmula – ‘o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos’... A forma de identidade Eu=Eu (ou sua forma degenerada eles=eles) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o ‘Eu é outro’ de Rimbaud (Deleuze, 2005 [1990]: 185), ou ainda escapar mais uma vez “do eu como advento do outro” (Barthes, 1981). A esta concepção acrescentaríamos uma observação de Piault: “o Eu é sempre um outro improvável que é capaz de reencontrar o outro como um Eu”. Deste modo, o que está em jogo na construção de uma etnografia ou do filme etnográfico são justamente as possíveis formas de apresentação e representação do outro que têm implicações importantes no modo como produzimos e construímos o conhecimento nas Ciências Humanas.

BIBLIOGRAFIA

- ABERCROMBIE, Nicholas; HILL, Stephen; TURNER, Bryan. 1986. *Sovereign Individuals of Capitalism*. Londres: Allen and Unwin.
- ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. 2004. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BANKS, Marcus; MURPHY, Howard (org.). 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.

- BENJAMIN, Walter. 1979. "Doctrine of the similar". In: *New German Critique* 17: 65-69.
- BERNARDET, Jean-Claude. 1985. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- CLIFFORD, James. 1986. "Partial truths". In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (org.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography: 1-26*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1998a. "Poder e Diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule". In: GONÇALVES, J.R.S.(org.). *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. 1993. *Jogo de Espelhos: Imagens da Representação de Si Através dos Outros*. São Paulo: Edusp.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (org.). 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. São Francisco: University of California Press.
- CRAPANZANO, Vicent. 1980. *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1986. "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description". In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (org.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. São Francisco: University of California Press.
- _____. 1992. "On Self Characterization". In: ____ (org.). *Hermes's Dilemma & Hamlet's Desire: On the Epistemology of Interpretation: 91-112*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- _____. 2003. *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- CRAWFORD, Peter; TURTON, David (org.). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- DELEUZE, Gilles. 1988. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. 1992. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. 2005 [1990]. *A imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- ENTLER, Ronald. 1998. "Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentés". In: Etienne Samain (org.). *O Fotográfico: 273-286*. São Paulo: Editora Hucitec.
- FABIAN, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- _____. 1990. *Power and Performance: Ethnographical Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin University Press.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. 1995. *Mimesis: Culture – Art – Society*. Berkeley: University of California Press.

- GEERTZ, Clifford. 2002. *Obras e vidas: O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- _____. 1983. "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought". In: *Local Knowledge*. Nova Iorque: Basic Books.
- GINSBURG, Faye. 1995. "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film". *Visual Anthropology Review* 11 (2).
- GONÇALVES, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- GRIMSHAW, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HANNERZ, Ulf. 1996. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Londres: Routledge.
- JACKSON, John L. Jr. 2004. "An Ethnographic Flimflam: Giving Gifts, Doing Research, and Videotaping the Native Subject/Object". In: *American Anthropologist* 106 (1): 32-42.
- _____. 2005. *Real Black: Adventures in Racial Sincerity*. Chicago: University of Chicago Press.
- LASSITER, Luke Eric. 2005. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- LATOUR, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: Découverte.
- _____. 2000. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP.
- LIMA, Luiz Costa. 2000. *Mimese: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LINS, Consuelo. 2004. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema, e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- LURY, Celia. 1998. *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. Nova Iorque: Routledge.
- MACDOUGALL, David. 1998. In: Lucien Taylor (org.). *Transcultural Cinema*. N.J.: Princeton University Press.
- _____. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MARKS, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- MARCUS, George E. 1995. "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage". In: Leslie Devereaux e Roger Hill-

- man (orgs.). *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*: 35-55. Berkeley: University of California Press.
- MARCUS, George; FISCHER, Michael. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARCUS, George; CUSHMAN, Dick. 1982. "Ethnographies as Text". In: *Annual Review of Anthropology* 2: 25-69.
- OSBORNE, Peter. 2003. "Photography in an Expanding Field: Distributive Unity and Dominant Form". In: David Green (org.). *Where is the Photograph?*: 63-70. Brighton: Photoforum.
- PANDOLFO, Stefania. 1997. *Impasse of the Angels: Scenes from a Moroccan Space of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- PARENTE, André (org.) 1993. *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34.
- PIAULT, Marc Henri. 1995. "A Antropologia e a 'passagem à imagem'". *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1(1): 23-29.
- _____. 2000. *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan.
- _____. 2001. "Real e ficção". In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e Memória: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond.
- PINK, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography*. Londres: Sage Publications.
- _____. 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Nova Iorque: Routledge.
- PINNEY, Christopher. 2003. "Notes from the Surface of the Image: Photography, Post-colonialism, and Vernacular Modernism". In: Pinney, Christopher; Peterson, Nicolas (orgs.). *Photography's Other Histories*: 202-220. Durham: Duke University Press.
- RAPPORT, Nigel. 1994. *The Prose and Passion. Anthropology, Literature and the Writing of E.M.Forster*. Manchester: Manchester University Press.
- RODOWICK, D. N. 2001. *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press.
- ROUCH, Jean. 2003. "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker and the ethnographer". In: Steven Feld, *Cine-Ethnography – Jean Rouch*. (Visible Evidence, 13): 87-101. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- SEKULA, Allan. 1986. "The Body and the Archive". In: *October*, 39: 3-65.
- SEREMETAKIS, Nadia C. 1994. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Boulder, Co.: Westview Press.

- STRATHERN, Marilyn. 1987. "Out of context, The Persuasive Fictions of Anthropology". In: *Current Anthropology*, 28 (3): 258-259.
- _____. 2005. *Partial Connections*. Savage, MA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity*. Nova Iorque: Routledge.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. 2004. "Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre". In: Francisco Elinaldo Teixeira (org.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- TURNER, Terence. 1995. "Representation, Collaboration and Mediation in Contemporary Ethnographic and Indigenous Media". In: *Visual Anthropology Review* 11 (2).
- VASCONCELLOS, Jorge. 2005. *A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. Educ. Soc.*, Campinas 26, (93): 1217-1227.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. "O nativo relativo". In: *Mana* 8(1): 113-148.

Olhares e feitiços em jogo:
uma luta dançada entre imagem e texto¹

Scott Head



Havia nessas esculturas algo de estranho que só vim a compreender a cabo de um momento: elas dirigiam seus olhares para o chão. Pareciam acolher dentro delas a força da terra.... Sei também que essas figuras olhavam para o chão como para dizer: É pela terra que foi um astro que podemos perceber as estrelas.
(Bavcar, 2003: 96)

No dia seguinte, achei-me diante de um auditório de fotógrafos cegos, e mais uma vez compreendi que as imagens têm realmente necessidade das trevas, da cegueira real, para aparecerem em toda a sua fragilidade
(idem: 103)

O segredo da lua, quem sabe é o clarão do sol.
(Ditado popular cantado em certos 'corridos' da Capoeira Angola)

¹ Agradeço aos mestres Angolinha, Cobra Mansa, King, Manoel e Marrom, assim como aos contra-mestres Baba, Dirceu e Urubu, e ao Marcelo e à Sonia Maria por terem exposto as suas aparências em jogo aos meus cortes fotográficos.

A PARTIR DE UMA LEMBRANÇA...

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 suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?
(Benjamin, 1994a: 107)

O que pode ser um conhecimento que não tem mais como correlato a abertura ao mundo e à verdade, mas só a vida e o seu errar?
(Agamben, 2000: 170)

Ao escrever este texto – que busca traçar algo da *potência* da imagem fotográfica frente não só ao texto etnográfico, mas à teoria que os conjuga, inspirado por assuntos tão diversos quanto as ‘potências do falso’ de Deleuze, a noção de *fetichê* como uma relação objetificada de força ou afeto, e a fabulação de atos *mandingueiros* na luta dançada e jogo ritualizado conhecido como Capoeira Angola² – algo despertou uma lembrança de quando, alguns anos atrás, eu tinha ido com minha filha ao Jardim Zoológico do Rio de Janeiro. Lembro-me como ela, que ainda não tinha completado dois anos de vida, inicialmente mostrou pouco interesse pelos animais que víamos, mas ficava muito animada cada vez que ela notava uma placa com o ‘mesmo’ animal desenhado em sua superfície, apontando para a placa e exclamando, “Leão!”.

Poderíamos muito bem explicar tal discrepância entre sua aparente indiferença frente aos *verdadeiros* animais e sua clara animação frente às imagens desenhadas dos mesmos em termos da maior semelhança destas com os animais com os quais ela já estava bem familiar – ou seja, as ilustrações destes nos seus livros infantis; ela ficava igualmente animada ao interagir com os gatos de seu padrinho, mas, afinal, os animais no zoológico não eram gatos e, assim, não confirmavam as imagens que ela já tinha de tais criaturas e que ‘enquadravam’ a sua percepção do campo visual. Assunto resolvido: esqueci da ocasião. Mas ao lembrar tal explicação

² Devo salientar aqui que existem vários estilos de Capoeira, assim como modos de relacionar e diferenciar estes estilos, no discurso tanto dos praticantes quanto dos pesquisadores – os quais, em relação a esta prática, freqüentemente são a mesma pessoa. Justamente por isto, tomo como meu ponto de partida o dos mestres desta prática com quem aprendi: que eu só conheço (ou, no meu caso, *creio* que conheço) a Capoeira *Angola*, então só posso falar dela. Ao mesmo tempo, quando lido com imagens históricas da capoeira, neste caso ainda não existiam tais diferenciações entre estilos. Para maiores detalhes, veja Head (2004).

‘psicológica’, ela me incomoda, pois não faz justiça ao ponto de vista ‘nativo’ em questão – ela apenas torna ‘compreensível’ a sua aparente falta de reconhecimento, sem *apreender* nada com ela. Ao me lembrar da situação ou *cena* (Crapanzano, 2005) daquela ocasião, fico pensando se o olhar de minha filha não era bem mais perceptivo do que o meu naquele momento, pois os desenhos de animais nas placas e nos seus livros infantis podem muito bem ser considerados mais ‘*true to life*’, ou seja, *fiel à vida*, do que aqueles coitados animais, enjaulados e emaciados, transformados em meros signos – vivos, mas sem *vivacidade* – daquilo que poderiam ter sido em outras circunstâncias. E minha filha, ao apontar gritando para as placas, neste duplo-ato, conferia às imagens encontradas nelas algo da vida de que careciam as criaturas infinitamente entediadas expostas por trás das grades.

Neste trabalho, busco traçar uma reflexão ‘teórica’ (não metodológica e muito menos ‘definitiva’) e (por razões elaboradas abaixo) um tanto ‘fetichista’ sobre uma dupla questão ‘prática’: O que fazer com as nossas próprias imagens fotográficas, em relação aos textos que as acompanham, e às práticas e/ou saberes ‘nativos’ que estes textos buscam abordar? Dirijo esta questão em parte às caixas e caixas de imagens já reveladas e cadernos de negativos que tirei no campo e que ficam bem embaixo da mesa onde estou escrevendo – imagens que uso, de vez em quando, para um ou outro fim, mas sem refletir sobre estes usos, tanto *no texto, como um texto, ou com* (outros) textos³ – e em parte a outros antropólogos e antropólogas, porque desconfio que este seja um caso nada incomum. Devo adiantar: as respostas que desejo oferecer serão mais aquelas que possam *complicar* estes usos, assim como os nossos olhares sobre estas imagens e os textos que as tangenciam, pois, a potência destas imagens consiste não só em mostrar algo das práticas ‘nativas’ sobre quais escrevemos, mas igualmente em afirmar, contestar e/ou *desestabilizar* a ‘visão’ que os nossos textos pretendem oferecer destas mesmas práticas.⁴ Mas deixem-me antes voltar

³ Aqui, a reflexividade de que se trata é, assim como afirmou Jean-Paul Dumont (1986: 348) em relação ao processo de escrever, “menos orientada aos procedimentos de descoberta e interações que ocorreram na situação de trabalho de campo” e mais orientada ao sentido *emergente* das imagens, conforme seus usos – usos que mesmo assim podem revelar algo das reflexividades ‘no campo’, mas sem tomá-la como *seu* ponto de partida.

⁴ Devo ressaltar ao leitor que, apesar de tratar da relação entre imagem e texto na apresentação etnográfica, o presente texto não trata desta relação de forma *direta*: ela busca abordar esta relação entre imagem e texto indiretamente, de um modo que se assemelha ao próprio jogo de revelação e

à lembrança daquele dia no Jardim Zoológico para especificar mais o ângulo de abordagem destas fotos que busco elaborar.

A expressão *'true to life'* a que me referi costuma ser usada em inglês para atribuir um alto grau de 'realismo' a uma representação – seja uma imagem fotográfica ou uma descrição escrita, mesmo ficcional. O 'realismo', por sua vez, costuma se referir à capacidade de tais representações de “revelar a verdade sobre as coisas” (Mitchell, 1994: 325); diferente do 'ilusionismo', uma imagem deste tipo “não assume controle sobre o olho do observador, mas toma seu lugar, oferecendo uma janela transparente sobre a realidade, a incorporação de uma perspectiva de ‘testemunha’ confiável e socialmente autorizada” (*ibidem*). Através de um olhar realista, podemos reconhecer que os animais continuam atrás das grades; não é de se esperar que uma criança de menos de dois anos denunciasse a triste realidade dos animais, mas 'nós' adultos somos capazes de articular este tipo de denúncia, tanto em imagens quanto em discurso; então, para que serve nos 'adentrarmos' (imaginariamente) na sua visão (igualmente imaginária) do mundo? E aqui, talvez a resposta 'antropologicamente correta' seria: 'nós' também construímos aquelas grades, assim como o resto do jardim zoológico, e nós continuamos (ou não) a levar nossas filhas para participar desta farsa. Então, ao buscar ver através deste outro olhar, nós pelo menos podemos *relativizar* a nossa própria visão 'realista' do mundo, reconhecê-la enquanto ela mesma 'socialmente construída'.⁵

Mas, através da fabulação da minha lembrança daquele olhar, busco afirmar algo *mais* – algo mais parecido, no caso, com o gesto corporal e verbal com que minha filha *crystalizou* sua visão no desenho da placa, afirmando a potência da imagem de ser mais *fiel à vida* do que a *verda-*

ocultação da luta dançada conhecida como Capoeira Angola. Para um trabalho exemplar de uma forma mais direta e disciplinada de tratar desta relação, veja “Balinese Character (Re)visited: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead”, de Etienne Samain (2004). Nas palavras de Samain: “Entre a escrita e a visualidade existem laços de cumplicidade necessários. Uma e outra, à sua maneira e com a sua singularidade (ora enunciativa, ora ilustrativa, ora despertadora), complementando-se. A escrita indica e define o que a imagem é incapaz de mostrar. A fotografia mostra o que a escrita não pode enunciar claramente” (*idem*: 61). Neste meu texto, busco *mostrar* algo da ambigüidade produtiva entre imagem e texto, ao apresentar ambigüidades da realidade como vivida.

⁵ Como ironiza Roy Wagner: “The ‘discovery’ that human beings construct their own realities or interpret them in and out of existence, or that perception is a kind of artisanship in this, is one that is made over and over again. Without any real effect. It is the mainstay of most ‘spiritual’ philosophies, con games, and critical investigations into what human culture, understanding, and perception are supposed to be” (Wagner, 2005: 157).

de do mundo que estamos acostumados a perceber, que com demasiada frequência é tudo menos vivaz. Se mesmo a realidade a que estamos acostumados pode *trair* o senso de vida ou de vitalidade que buscamos nela, isto põe o *realismo* numa situação delicada, instável, *vulnerável* quando se trata de afirmar a vivacidade da *vida* enquanto algo que não se encaixa na realidade habitual. Pode ser justamente ao se tornar vulnerável, não mais encarnando a visão ‘socialmente autorizada’ do mundo, mas apontando para dimensões da vida que tanto exprimem quanto excedem o nosso olhar, que este *outro* realismo das imagens fotográficas pode afirmar realidades da vida como *potência*, em contra-distinção ao reconhecimento da realidade ‘como ela é’ como o único antídoto à ilusão e engano.

Seria absurdo ignorar o poder da imagem de nos enganar, de *falsificar* as experiências às quais apela; em grande parte, é justamente esta capacidade de simular tanto a realidade quanto a vivacidade do mundo que lhes confere tal poder, não só sobre nossas percepções, mas sobre os desejos que animam tais percepções, determinando o que *fala* e o que *se cala* frente ao nosso olhar.⁶ Como disse o comediante George Burns, “*Sincerity is key. If you can fake that, you’ve got it made*” (apud Jackson, 2005: 1) – “A sinceridade é essencial; se conseguir fingi-la, sua vida está feita”. E não posso pensar num exemplo mais claro desta relação duplamente enganosa entre imagem e sinceridade que a propaganda de refrigerante cujo lema no Brasil era “Imagem não é nada, sede é tudo”, pois o efeito desejado desta frase – ou seja, sua *força perlocutória*, o que faz com que ela sirva como um estímulo a certos resultados – depende justamente da co-presença da imagem do produto que se busca vender.⁷

Aqui, não é apesar de, mas justamente pelo reconhecimento de sua *duplicidade* inerente que busco elaborar a *potência* da imagem de ser ‘fiel à vida’, ou fiel à vida enquanto experimentada, sem uma forma pré-definida. E se este for o caso das imagens ‘não-retocadas’ que se costuma usar em trabalhos etnográficos, o mesmo vale para o texto, que precisa de um bom *jogo textual* para que sua relação com a imagem seja *sincera*, reconhecendo-a em toda sua ambigüidade, traçando um diálogo que di-

⁶ Este jogo de palavras me parece bem familiar ao escrevê-lo, mas sua fonte – se existe *uma* fonte – me escapa.

⁷ Para uma análise detalhada desta propaganda e a teoria da relação entre imagem e vitalidade que ela implica, veja Mitchell (2005: 77-106); como ele aponta em outros termos, é uma teoria claramente ‘prática’, pois tem o objetivo justamente de estimular vendas.

fere marcadamente de julgamentos da ‘veracidade’ ou não da imagem. Como afirma Deleuze, “não se trata de julgar a vida em nome de uma instância superior, que seria o bem, a verdade; trata-se, ao contrário, de avaliar qualquer ação e paixão, até qualquer valor, em relação à vida que eles implicam” (Deleuze, 1990: 172). Ou seja, se a imagem é capaz de ser ‘fiel à vida’, é justamente porque a vida é ela mesma algo que necessita das ‘potências do falso’ para ganhar existência.

Deleuze buscava tais ‘potências do falso’ nas imagens de cinema, enquanto criador de ‘descrições puras’, desenraizadas do ‘modelo de verdade’ que rege as ações entre coisas e identidades determinadas, sejam estas reais ou ficcionais – imagens que assim tornam-se fontes de *afetos* (forças sensíveis ainda não ‘captadas’ na forma de emoções específicas) capazes de gerar novos sentidos e acontecimentos até então imprevisíveis.⁸ Tais imagens, longe de se manifestarem apenas no cinema moderno de ficção, são igualmente capazes de ser compostas no chamado ‘cinema de realidade,’ tal como documentários ou filmes etnográficos (Deleuze, 1990:182). Como afirma Marc-Henri Piau, “Documentar o real é um empreendimento que não pode esvaziar os meios da ficcionalização. O ato poético da descoberta, o estabelecimento de relações entre elementos que até então estavam separados é com efeito o empreendimento ficcional de que nós reclamamos o uso e o reconhecimento” (Piau, 2001: 169). Ressalto, entretanto, que tais potências residem não na realização de ficções, nem na ficcionalização do real, mas no modo pelo qual se *conjugam* as imagens *entre si*, “no modo de narrativa que as afeta” (Deleuze, 1990: 182). Um caso exemplar de tais ‘potências’ encontra-se no cinema que lida com personagens *reais*, que passam a *fabular* os papéis de si mesmos, como nos filmes de Jean Rouch (Deleuze, 1990; vide capítulo 1 deste livro). Outro caso, como buscarei mostrar, encontra-se na performance da *fal-*

⁸ Devo ressaltar aqui que Deleuze, que parece ter escrito sobre quase ‘tudo’, escreveu muito pouco em relação a fotografia, e quando a menciona (em relação às pinturas de Francis Bacon), ele ressalta o perigo que esta prática apresenta à pintura moderna (Deleuze, 2003: 10-11, 90-92). Raymond Bellour oferece uma explicação para esta *frieza* não-costumeira de Deleuze frente a estas imagens: “Deleuze desenvolve, pois, a idéia de uma imbricação sem falhas do movimento e do tempo, na qual as discontinuidades, as rupturas, estão integradas numa expansão contínua. Ele diz: uma modulação, operação do próprio Real, que exclui qualquer interrupção, qualquer instante abusivamente privilegiado, qualquer instância que se pudesse fixar em elementos transcendentes” (Bellour, 1997: 132). Bellour oferece uma pista para uma abordagem ‘deleuziana’ da imagem fotográfica ao conceituar a ‘interrupção não-transcendental’ do movimento como capaz de ser incorporada às variações de ‘imagem-tempo’ elaboradas por Deleuze (1990).

cidade na Capoeira Angola, cujos praticantes vêem como espelhando⁹ a realidade de violência disfarçada e paz simulada impregnada no mundo ao redor. Pois, em ambos os casos, é justamente ao apresentar situações ou momentos em que a fronteira entre a vida verdadeira e a mera encenação se desmancha que tais imagens e performances se tornam algo mais do que meras *invenções* e passam assim a adquirir a potência de *intervir* – de modo mais ou menos agudo ou inócuo – no mundo vivido.

Se imagens são capazes de intervir no mundo, é porque tal mundo já é *habitado* por imagens, assim como por lembranças, fantasmas, sombras e um sem-número de outros tropismos que tanto se confundem com e se destacam do nosso mundo ‘habitual’ (veja Massumi, 2002: 205). Vincent Crapanzano (2005) elabora a noção de ‘cena’ justamente como uma zona de indiferenciação da vida ainda não ‘objetivada’ como realidade impessoal ou ‘subjetivada’ como experiência pessoal, onde imagens e imaginários se confundem com as nossas experiências mais intensas da realidade ‘em si’. Mas, ao passarmos do mundo habitado por *imagens vitais* (Mitchell, 2005: 6-11), da nossa experiência do mundo enquanto ‘cena’, ao mundo como encarado pelo olhar antropológico e representado em textos etnográficos, corremos o risco de reinstaurar fronteiras rígidas entre ficção e realidade, entre uma visão fantasiada do mundo e o mundo ‘desencantado’ através da crítica. Para Crapanzano, são justamente estas “dimensões ensombreadas da existência social e cultural que nós, antropólogos [...] tendemos a afastar de nosso trabalho ‘sério’, como se embaraçados pelo mistério, pelo perigo e pela iminência, a proximidade do que presumimos ser o irracional ou, no mínimo, o efêmero” (Crapanzano, 2005: 358).

E, ao afastar tais “dimensões ensombreadas” (assim como o *fascínio* com as imagens ou a *magia* de certos gestos e palavras) que fazem parte da nossa vida, ‘nós’ tendemos a reaproximá-las, de uma ou de outra maneira, dos ‘outros’ sobre os quais escrevemos mesmo que nos empenhemos na distinção dos ‘outros’ empíricos e culturalmente distintos do Outro enquanto o produto fantasiado da Razão ocidental. Pois, este trabalho de diferenciação continua a ser assombrado pela identificação da Imagem enquanto objeto de fascínio ou *fetichê* por parte de “primitivos, crianças, as massas, os não-letrados...” (Mitchell, 2005: 7) – ou seja, todos aqueles

⁹ Por se tratar de corpos que ‘espelham’ a *falsidade* do mundo ao redor, certamente não se trata de um espelho fiel à realidade ‘em si’, mas fiel à realidade enquanto *vivido* neste(s) contexto(s) segundo estes praticantes.

que não tomam uma atitude igualmente crítica, desmistificadora e ‘iconoclasta’ perante as imagens e as sombras da vida (*ibidem*). E deste modo, sob o olhar dos “sujeitos que devem *saber*”, como seu reverso complementar e necessário, a imagem se transforma em *fetiche* para os “sujeitos que devem *crer*” (Zizek, 1997: 106; *apud* Mitchell, 2005: 7).

Bruno Latour, em seu livro *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches* (2002), aborda este problema enraizado na forma de saber dos ‘modernos’ – todos aqueles que acreditam “que os outros acreditam” (Latour, 2002: 15). Ele nos pergunta:

Por que os modernos devem recorrer a formas complicadas a fim de acreditar na crença ingênua dos outros ou no seu próprio saber sem crença? Por que devem fazer como se os outros acreditassem nos fetiches enquanto eles próprios praticariam o mais austero antifetichismo? (*idem*: 31).

E ele se responde: “Porque os modernos estão muito ligados a uma diferença essencial entre fatos e fetiches” (*ibidem*) – uma distinção ligada, por sua vez, à “separação entre uma forma de vida prática que não faz essa distinção e uma forma de vida teórica que a mantém” (*ibidem*). Ou melhor, ainda nas palavras de Latour:

O duplo repertório dos modernos não deve ser desvendado pela distinção dos fatos e dos fetiches, mas pela segunda distinção, mais sutil, entre a separação dos fatos e dos fetiches, feita teoricamente, por um lado, e a passagem da prática, que difere totalmente desta, por outro (*idem*: 44).

Vale ressaltar aqui que esta distinção entre fato e fetiche está ligada, por sua vez, a uma *indistinção* imbricada no próprio termo ‘fetiche’, indicada pela estória que Latour conta de suas ‘origens’ históricas e etimológicas. Segundo esta história,¹⁰ o termo foi criado pelos portugueses – eles mesmos “cobertos de amuletos da Virgem e dos santos” (*idem*: 15) – ao interrogar os ‘negros’ que encontravam “na costa da África Ocidental, em algum lugar na Guiné” (*ibidem*), sobre os ídolos que reverenciavam; para os primeiros, os ‘negros’ tinham que decidir se tinham ‘fabricado’ seus ídolos, ou se acreditavam neles enquanto encarnações de ‘verdadeiras divindades’, enquanto para os segundos, a verdade das divindades era inseparável de terem sidos *fabricadas* como ídolos (*idem*: 16). O termo em si

¹⁰ A versão de Latour, pelo menos em termos gerais, é bastante similar à ‘arqueologia’ do termo elaborada por William Pietz (1985, 1987), sobretudo no que diz respeito à ênfase que dá ao termo e seus usos como o produto de um encontro (ou série de encontros) plenamente *intercultural*.

teria se originado através da combinação do “adjetivo *fetiço*, originário de *feito*, particípio passado do verbo fazer, forma, figura, configuração, mas também artificial, fabricado, factício, e por fim, fascinado, encantado” (*idem*: 16), com “*fatum*, destino, palavra que dá origem ao substantivo fada [*fée*], como ao adjetivo, na expressão objeto-encantado [*objet-fée*” (*idem*: 17). Deste modo, as próprias raízes da palavra fetiche, criada pelos portugueses, confirmam a resposta dada pelos ‘negros’ à pergunta dos primeiros: “Quem fala no oráculo é o humano que articula ou o objeto-encantado? A divindade é real ou artificial?” [...] ‘Os dois’” (*ibidem*). Como observa Latour, as “duas raízes da palavra indicam bem a ambigüidade do objeto que fala, que é fabricado ou, para reunir em uma só expressão os dois sentidos, que *faz falar*. Sim, o fetiche é um fazer-falar” (*ibidem*).

Uma vez de volta ao mundo dos ‘modernos’, nos deparamos com um mundo igualmente repleto de objetos-encantados – e desta vez justamente enquanto imagens fotográficas em particular. E isto, bem antes da invenção do método de pesquisa conhecido como “*photo elicitation*”, em que se devolve retratos tirados aos sujeitos pesquisados para “fazer-los falar” de si mesmos, ou seja, o uso de imagens como fetiches para induzir a produção de fatos sobre os outros.¹¹ Seguindo a leitura que Walter Benjamin faz em 1931 no seu pequeno ensaio sobre a história da fotografia, estas imagens se tornam encantadas como se por conseqüência direta (do desejo de fugir) do *desencantamento* do mundo ao redor:

Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, rigidamente, numa oposição morta, tanto mais a ‘criatividade’ [...] se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. Na fotografia ser criador é uma forma de ceder à moda [...] Nela se desmascara a atitude de uma fotografia [...] incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento (Benjamin, 1994a: 105-106).

Ao contrapor a importância dos “contextos humanos” e de uma prática fotográfica que se põe “a serviço do conhecimento” à incorporação destas imagens-fetiches à indústria cultural como meros estímulos à ven-

¹¹ Sylvain Maresca (2005) pinta esta ‘compulsão oral’ de tais imagens em cores menos sombrias: “Ora, justamente a imagem faz falar. Basta, para se dar conta disso, registrar a soma de comentários que a menor foto de família suscita da parte de seus autores; a propósito dessa imagem, se estabelece com seus interlocutores uma troca verbal que completa a dimensão simbólica da fotografia. Pode-se dizer que, desse ângulo, a fotografia pertence à oralidade, no sentido de que ela favorece a palavra” (*idem*: 138-139).

da, Benjamin parece oferecer um caminho direto para voltar da nossa própria excursão no mundo dos feitiços africanos e imagens encantadas à questão mais *séria* que nos concerne aqui: o uso etnográfico de imagens fotográficas, a relação de tais imagens com os contextos de onde foram tiradas e com os textos em que passam a ser inseridas e as práticas culturais às quais imagem e texto dirigem-se em conjunto. Como Benjamin comenta a respeito da fotografia de Eugene Atget das ruas abandonadas de Paris, tais imagens não se prestam a um olhar ‘contemplativo’, pois elas “inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas” (Benjamin, 1994b: 174-175). Mesmo assim, os sinais que Benjamin põe no caminho que ele propõe para o uso de imagens fotográficas e de legendas que direcionam a nossa leitura de tais imagens são tudo menos diretos: ao contrapor a ‘construção fotográfica’ à ‘fotografia criativa’, ele aponta como exemplos o teatro épico de Brecht (onde a ‘interrupção da ação’ se torna central), as práticas fotográficas dos surrealistas (como a fotomontagem) e o cinema russo (que visa a “experimentação e o aprendizado” em vez da “excitação e a sugestão”). Sem seguir este mesmo rumo, também proponho uma volta um tanto indireta ao assunto que nos interessa – a relação entre imagem e texto e o contexto etnográfico a que ambos apontam de formas diferenciadas.

Fazendo uso do argumento de Latour, quando ele constata que o “duplo repertório dos modernos” consiste na “separação dos fatos e dos fetiches, feita teoricamente, por um lado, e a passagem da prática, que difere totalmente desta, por outro” (idem: 44), busco apontar para uma distinção marcada por dentro da nossa disciplina entre a análise (antropológica) de imagens fotográficas – sejam estas tiradas por antropólogos/as ou não – e o uso (etnográfico) das imagens tiradas pelos mesmos.¹² Esta distinção parece se encaixar ‘como uma luva’ naquela de Latour: estes seres igualmente ‘modernos’, ao analisar uma imagem fotográfica ou discutir teoricamente¹³ o uso de tais imagens, se esforçam para diferenciar entre

¹² Aqui deixo propositalmente de lado a questão de pertencer ou não à sub-disciplina conhecida como ‘Antropologia visual’ – uma ‘seita’ bem estranha nestes termos, aliás, por envolver práticas tanto ‘fetichistas’ quanto ‘antifetichistas’ em relação à imagem. Deste modo, vejo positivamente o fato do uso de imagens fotográficas exceder esta divisão intradisciplinar justamente por desterritorializar a ‘passagem à imagem’ (Piault, 1995) da disciplina – um modo prático pelo qual reflexões sobre a imagem podem tornar-se mais amplamente relevantes, sem ‘pertencer’ a ninguém, desde que não se perca de vista a(s) singularidade(s) desta passagem.

¹³ Ênfase que distinções teóricas sempre envolvem um elemento correspondente do ‘jogo de palavras’.

seu realismo aparente enquanto uma janela transparente para o mundo, e os aspectos convencionais e altamente construídos deste mesmo ‘realismo’ enquanto uma ‘linguagem’ (Wright, 1992), impregnada pela razão ocidental e sua visão ideológica do mundo (Faris, 1992). Ou seja, neste caso eles distinguem entre ‘fato’ e ‘fetiche’. Porém, quando os ‘modernos’ antropólogos(as) passam à prática etnográfica e ao uso de imagens fotográficas nesta prática, costumam não mais fazer esta distinção.

Esta reflexão não deve ser tomada como uma crítica generalizada produtora de um julgamento moral sobre o uso ‘prático’ de imagens fotográficas classificado como ingênuo, não-crítico e nem mesmo quer delimitar um modo ‘propriamente’ antropológico de usar tais imagens. O que busco salientar é justamente a *potência* – ainda pouco aproveitada, isto sim – de usos ‘práticos’ da imagem fotográfica. Ou seja, procuro afirmar a potência de usos ‘práticos’ da fotografia que, equilibrados apenas por uma ‘dupla consciência’ dos riscos envolvidos (Mitchell, 2005: 7-11), andam na corda bamba entre a adoração da imagem e sua crítica.

Apelando para as histórias paralelas entre Antropologia e fotografia traçadas por Christopher Pinney (1992), poderíamos apontar para três modos ‘práticos’ de “não mais fazer a distinção” entre ‘fato’ e ‘fetiche’, em relação ao uso de nossas próprias imagens fotográficas: o primeiro se alinha com a história do *progresso* da visão e, portanto, não preconiza mais a distinção entre visão fotográfica e antropológica, seja por tratá-las como meras ilustrações sem ‘encanto’, sem chegar a constituir ‘fatos’, seja por ter finalmente desfeito o aspecto ‘enfeitado’ de suas imagens através do poder agora ‘divino’ da fotografia, uma vez que esta foi subordinada e sistematizada pela razão da disciplina;¹⁴ o segundo acredita no ‘progresso’ da visão, porém o percebe através de uma lente crítica revelando sua cumplicidade com mecanismos de controle ideológico e/ou tecnologias de vigilância e poder disciplinar, o que, levado ao limite, impediria os antropólogos de produzir e usar imagens como parte da prática etnográfica, restando apenas a possibilidade de criticá-las;¹⁵ e, finalmente, o terceiro salienta a *incerteza* da imagem em relação ao saber e ao poder, deixando,

¹⁴ Como aponta Pinney, esta versão ‘divina’ do progresso da visão é antiga e pode ser encontrada no discurso introdutório *The Photographic News*, de 1858: “as nações pagãs da Antigüidade adoravam o sol [...] mas nós aprendemos uma lição mais sábia, utilizamos cientificamente o objeto da adoração pagã e fizemos seus raios dourados subservientes aos propósitos de uma vida artificial” (Wright *apud* Pinney, 1992: 37). Enfim, a força da idolatria contra aquela do fetichismo.

¹⁵ James Faris (1992, 2003) seria o antropólogo exemplar desta postura.

assim, a questão do uso de tais imagens *em aberto*, a não ser em relação às práticas específicas com que interagem.

Este último modo, o que mais nos importa aqui, recusaria qualquer separação definitiva entre ‘fato’ e ‘fetiche’ enquanto representações verdadeiras ou falsificações da realidade justamente por entender que tais julgamentos são faces opostas do mesmo ‘modelo de verdade’. Ou seja, esta abordagem conceberia a dimensão fetichista da imagem fotográfica em termos de um jogo contínuo de poderes: o seu poder de *fixar* seus referentes de forma definitiva, transformando-os em ‘fatos’ e o seu poder de deslocar o sentido da imagem rumo ao plano ambíguo e imprevisível dos afetos. Como observa Christian Metz, é justamente este aspecto imprevisível da vida dos afetos que incentiva a busca por fetiches como formas de proteção (1997: 216): objetos que dão sorte ou defletem o azar, como o uso tão comum de *patuás* – amuletos protetores – na Capoeira Angola. E, quando nós estamos ‘no campo’, numa situação onde não sabemos o que fazer, o que costumamos fazer para afastar a nossa ansiedade, senão tirar fotos? Em vez de ignorar tal dimensão, ou recusar tais imagens-objetos enquanto fetiches em si (Metz, 1999: 211-219), esta abordagem ‘prática’ da fotografia buscaria lidar com estas forças de ‘fetichização’ de um modo propositalmente ambivalente. De um lado, ela buscaria contextualizar tais forças enquanto o produto social e histórico de um encontro *intercultural* e dos olhares múltiplos que animam as nossas imagens; e do outro lado, ela buscaria reapropriar estas forças suspeitas, transformando-as em potências de *experimentação*.

Tal abordagem poderia muito bem começar com uma releitura da própria história do uso da fotografia na Antropologia enquanto instrumento de fixação, categorização e ordenamento de ‘tipos raciais’, e da marginalização posterior da fotografia a partir do abandono do termo ‘raça’ enquanto conceito ‘científico’. Como observa Deborah Poole (2005), muitas das mesmas propriedades da imagem fotográfica que *incomodavam* aqueles que buscavam documentar e categorizar estes ‘tipos raciais’ através desta tecnologia visual – a sua tendência de revelar detalhes contextuais que não se encaixavam na(s) teoria(s) vigente(s), a sua resistência a sistematização dos ‘dados’ que apresentava, a artificialidade aparente das poses dos sujeitos retratados, o impacto afetivo de tais imagens – continuariam a ser vistas como características ‘problemáticas’ da mídia em si, bem depois do abandono da própria noção de ‘raça’ que antes servia

como fundamento para estes usos. Poole propõe que o reconhecimento do *espectro* da ‘raça’ como algo que continua a assombrar a relação entre Antropologia e fotografia pode ajudar a nos *livrar* de uma tendência de paralisação frente aos usos das nossas imagens. Pois estas mesmas propriedades ‘suspeitas’ desta mídia podem contribuir para repensar as “formas particulares de presença, incerteza e contingência que caracterizam tanto relatos etnográficos quanto retratos visuais do mundo” (Poole, 2005: 159).

Antes de passar deste prolongado desvio teórico a uns exemplos do meu próprio uso de imagens fotográficas e à prática cultural que estas imagens põem em foco, deixe-me primeiro apresentar uma imagem histórica da capoeira. Ofereço esta imagem como um modo de vislumbrar o envolvimento de olhares ‘não-nativos’ – neste caso de portugueses-tornados-brasileiros encarando uma prática ainda diretamente associada aos ‘negros’ trazidos à força nos ‘seus’ navios negreiros – na formação daquele modo estilizado de ver e ser, através de uma certa *não-compreensão* um tanto profética.

UM TEXTO QUE SE TORNA IMAGEM

Não se passará muito tempo, que se não aluguem janelas, por alto preço, para se assistir, a cômodo e sem nenhuma espécie de perigo, a essas evoluções de cabeças, pernas e navalhas. Já há três ou quatro dias, alguns capoeiras, depois de várias cenas decidiram organizar um itinerário, como qualquer préstimo, seguindo do largo de São Francisco, pela travessa do mesmo nome, rua Sete de Setembro, Uruguaiana, largo da Carioca e São José, onde se escafederam... É escusado dizer que o povo abria diante deles, apressadamente, pois iam clamando: – Quem tomar-nos a frente, morre! Resta só, agora, que tais batalhas sejam anunciadas nos jornais, terminando por um itinerário aprovado pela polícia. Auguramos grande concorrência.
(Revista Ilustrada, 1888, apud Dias, 2001: 87-88).

Entre tantas imagens descritas dos capoeiras que circulavam pelas ruas de Rio de Janeiro no século XIX, há um aspecto que quase todas têm em comum: quase todas retratam o uso das temidas armas dos capoeiras – suas *navalhas* – e quase nenhuma oferece mais do que uns mínimos detalhes sobre a dimensão *dançada* desta prática naquele tempo. A navalha, enquanto objeto, se tornou um poderoso *fetiche* ao olhar daqueles que as representavam nos textos que ‘nós’ (ou seja, historiadores) usamos para construir os ‘fatos’ sobre a história dos capoeiras e da capoeira (Head,

2004: 119-203). Neste aspecto, Marcos Luiz Bretas cita um ensaio de Raul Pompéia, *A Navalha de Senhor Bastos*, que descreve o extraordinário nível de identificação deste Chefe de Polícia – o Senhor Bastos – com as armas prediletas dos capoeiras:

Ele quer ver relâmpagos de aço no ar; apaixonou-se pelos gumes afiados. Declarou-se defensor perpétuo das nobres classes dos navalhistas e dos barbeiros. Comprou até, para seu uso, uma esplêndida Rodgers de cabo de marfim, sua companheira inseparável. Com esta navalha, ele raspa a cabeça dos negros. Os seus agentes subalternos raspam as barrigas, o chefe raspa as cabeças (Raul Pompéia *apud* Bretas 1991: 241).

Mas voltando à primeira imagem textual evocada acima, publicada em 1888, o que sobressai é o modo *cínico* como enquadra os capoeiras como fontes de violência e fascínio – neste caso em particular, as “janelas” a serem alugadas para assistir de cima suas trajetórias e movimentos perigosos, num futuro indefinido. Percebida da perspectiva do presente e transformando o seu cinismo em ironia, a citação nos oferece uma “janela” de certa forma similar àquelas que o texto em si menciona: uma abertura através da qual nós também podemos vislumbrar, de uma confortável distância, esta forma de luta que um dia fora concebida como perigosa. Entretanto, as imagens apresentadas pelo texto não têm como foco a luta dançada em si e, deste modo, nos permite ver de relance algo da multiplicidade de perspectivas sob as quais os capoeiras eram vistos: pela polícia e por membros do governo eram uma ameaça à ordem social; por membros das classes médias e altas que ao mesmo tempo que buscavam distanciar-se dos capoeiras e do meio social das ruas onde a capoeira era praticada lançavam um olhar *voyeurístico* a tais personificações da violência; por jornalistas, para quem as atividades nefárias dos capoeiras ofereceram uma fonte infindável de reportagens instigantes; e pelos próprios capoeiras, que, ao “organizar um itinerário” pelas ruas, aparentemente desempenharam um papel ativo na transformação de suas ações em um *espetáculo*. Portanto, a potência desta imagem textual é a de justamente revelar as camadas sobrepostas de *cumplicidade* destes pontos de vista na construção da capoeira como um espetáculo de conflito. E, deste modo, ela nos permite entrever o entrelaçamento da repulsa e da atração, do desejo por ordem e do fascínio com a desordem, do medo *racializado* e do espetáculo da violência que farão parte da história por vir tanto da capoeira quanto da cidade.



A cena mostrada nesta foto acontece cem anos depois e a poucas quadras das ruas mencionadas naquela citação histórica, na praça chamada *Cinelândia*, no centro do Rio de Janeiro. E, do mesmo modo como a citação, esta foto, tirada em 1995, mostra a *capoeiragem* em ato. Destaco, porém, que a única presença icônica que atesta claramente que se trata de uma foto *de capoeira* é a presença do berimbau no canto esquerdo do quadro que se destaca da audiência sobre-exposta pelo *'flash'* da simples máquina *'point-and-shoot'* que usei naquele momento. O cinema atrás da roda se transformou atualmente em uma igreja evangélica, mas a roda ainda acontece todo mês neste mesmo lugar. Do mesmo modo que a citação, esta foto pode ser vista como uma 'janela' que nos permite "assistir, a cômodo e sem nenhuma espécie de perigo" um jogo de capoeira que ocorre na rua. Entretanto, a *horizontalidade* e a *mobilidade* do ângulo de visão que a foto oferece difere da visão das janelas dos sobrados que antes caracterizavam o espaço urbano do centro da cidade.¹⁶

¹⁶ Observo, mesmo assim, que tal perspectiva horizontal e móvel certamente não garante uma relação 'democrática' entre o olhar e o olhado: penso aqui nas janelas dos carros blindados que circulam hoje pela cidade produzindo a sensação de que seus passageiros estão num mundo plenamente à parte.

Mas o que dizer sobre as duas palavras no letreiro do cinema, visíveis acima dos jogadores apertando as mãos: *Mortal Kombat*? Mesmo localizadas fora do jogo em si, e pelo fato de que estas palavras estão *na imagem* poderiam ser lidas como a legenda da foto, oferecendo um comentário ou explicação sobre a cena mostrada. Neste caso, no entanto, diferente da função mais típica da legenda, que tende a promover a ilusão de que imagens fotográficas têm um referente *fixo*, estas palavras teriam algo do efeito oposto – chamam atenção para a *descontinuidade* entre o jogo aparentemente pacífico de capoeira na nossa frente e o espetáculo de violência ‘hollywoodiana’ que está sendo exibido no cinema atrás dos jogadores.¹⁷ O título do filme uma vez lido como se fosse uma legenda transforma a foto numa espécie de ‘janela mágica’ que do mesmo modo que a tela de projeção de cinema “leva o imaginário em direção a uma saída de campo, do que não é visível” (Piault, 2001: 154).

Deste modo, quando visto em conjunto com a imagem histórica dos capoeiras, o título do filme poderia levar a imaginação em direção a combates mortais nos quais tais figuras evidentemente costumavam se engajar (“Quem tomar-nos à frente, morre!”). Mesmo se lermos o título apenas como uma simples referência ao filme sendo mostrado naquele cinema, a citação irônica sobre as janelas a serem alugadas num futuro indefinido permite um estranhamento de tal percepção. Afinal, onde poderíamos assistir encenações de violência mais “a cômodo e sem nenhuma espécie de perigo,” além de no cinema? Onde mais, para a *gente séria* que não assiste tais imagens claramente *fantasiadas* da violência, senão igualmente sentada em frente à televisão na sala de casa, assistindo aos noticiários televisivos sobre a violência – desta vez *real*, mas não menos *espetacular* – acontecendo em toda parte da Cidade Maravilhosa? Ou, retornando a sala de cinema, onde mais, poderíamos assistir a cenas de violência tão comodamente senão no filme *Tropa de Elite* (2007)? A partir do momento em que a violência urbana é ela mesma encarada como um ‘combate mortal’ – uma visão moralmente bipolar que o filme busca tornar ‘evidente’ através de uma retórica cinematográfica sofisticada que conjuga o gênero

¹⁷ O artigo de Marcelo Coelho (2008), *Isto é um cachimbo*, que discute a relação entre imagens fotográficas e as palavras nas placas que apresentam, ressoa em vários pontos com a minha leitura desta foto assim como abre outros caminhos de leitura sobretudo quando afirma que “a fotografia, ainda que presa à realidade, quer também mostrar que essa mesma realidade não se esgota, abre-se a muitas perspectivas e surpresas” (*idem*: 110).

de filme de ação com o próprio *realismo documentário*¹⁸ – outras figuras até então inofensivas podem igualmente se tornar ‘inimigos’ da ordem, desde usuários de maconha até os membros idealistas de uma ONG ‘contaminada’ pela presença do tráfico, ou até mesmo os participantes de uma passeata a favor da paz...¹⁹

No lugar do desejo de se distanciar da violência dos capoeiras de modo a assisti-los em sossego por trás de janelas, são as cenas de violência em si que são removidas das ruas e transformadas em imagens, reais ou ficcionais, igualmente sem perigo aparente. Outras figuras sociais tomaram o lugar dos temidos capoeiras como os principais ‘inimigos’ na guerra local contra a violência ainda hoje em andamento: quem, senão os ‘marginais’, ‘bandidos’ e ‘traficantes’ cujas batalhas entre si e com a polícia, como predizia a citação sobre a janela, são noticiados diariamente pelos jornais.

De qualquer forma, é contra tais transformações da violência em espetáculo que a ambivalência aparente nesta imagem do jogo se destaca. A meu ver, a foto aponta igualmente para a dimensão da arte que não se encaixa nesta vertente de uma apresentação de forças plenamente visíveis.²⁰ Ao invés de um espetáculo bélico ou acrobático, somente duas mãos se tocam, olhos alertas e intenções encobertas que esperam o imprevisível, uma dobra momentânea no tecido do tempo.

¹⁸ *Tropa de Elite*, a meu ver, propõe uma inversão um tanto quanto perturbadora da noção de ‘potência do falso’, elaborada por Gilles Deleuze pois, em vez de fazer uso de técnicas e tropismos ficcionalizantes para abrir novos pontos de vista sobre o real, o filme faz usos de técnicas e tropos cinematográficos provenientes do realismo documentário para dar voz a uma visão já bem enraizada que confunde símbolos da violência com índices do real e vice-versa.

¹⁹ Reconheço aqui que existem outras leituras possíveis deste filme, mas aqui estou lidando com as ‘minhas’ imagens.

²⁰ “Será no oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada, que, talvez poderemos encontrar a senha para decifrar seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível” (Kossoy, 2005: 42).



Tanto nas canções, ou *corridos* que acompanham o jogo de Capoeira Angola, quanto nas filosofias pregadas pelos mestres, aparecem referências constantes ao 'jogo de dentro' e ao 'mundo afora', e às conexões variadas entre um e outro. A expressão 'jogo de dentro' não designa um aspecto do jogo facilmente observável ou claramente delineado, mas sim uma qualidade de experiência ambigualmente definida mas profundamente sentida, que emerge da constante troca de movimentos ofensivos e defensivos entre os jogadores, sem no entanto ser limitada por eles. O 'jogo de dentro' está *dobrado* ou re-velado nesta arte, menos no *interior* dos corpos ou mentes de seus praticantes e mais *no meio* destes corpos pensantes enquanto dançam e constantemente se desafiam a descobrir um modo de 'sair' de um golpe possível ou de achar uma 'entrada' nas defesas do outro. Este aspecto do jogo se desdobra num plano que não é fechado em si – enquanto uma interioridade subjetiva separada da objetividade das coisas e corpos – ele também não se desdobra unicamente no plano do visível.

Deste modo, o jogo de dentro apresenta um desafio ao olhar fotográfico que, no máximo, pode *evocar* aspectos de seu desdobrar, mas nunca captá-los. Sugiro que, ao *cortar* o movimento em vez de captá-lo, a fotografia tem uma *vantagem* paradoxal sobre outras tecnologias visuais como o filme e o vídeo para evocar o ‘jogo de dentro’ enquanto algo *não plenamente visível*, pois envolve mais a *expressão* de afetos do que a *impressão* da realidade. Voltarei a esta questão no final deste capítulo. Passo primeiro a tratar da epistemologia de visão que este jogo implica, através de uma estória contada por um dos (meus) mestres desta arte.

UMA IMAGEM, UMA ESTÓRIA, DOIS OLHOS ROXOS



Eu já vi muita feitiçaria nos jogos dos velhos mestres, e nem sonharia em entrar na roda dos antigos quando a chapa fica quente. Uma vez vi João Grande jogando com Curió... tum, tum, tum, Curió jogando seu jogo fechadinho, e João Grande com seu jogo grande, de grandes movimentos. Nem eu nem Armandinho que ‘tava sentado do meu lado vimos alguma maldade

acontecer dentro do jogo deles. Mas, quando a gente voltou pra casa do Grande Mestre pra dormir, nós reparamos que seu João ‘tava com um olho quase fechado. Eu, sendo Angolinha, fiquei na minha, mas Armandinho, na mandinga dele, chegou a comentar no olho do Grande: “O que aconteceu aí, mestre?” “Ah, no meu olho? Alguma coisa da rua entrou nele quando eu tava andando na rua, e eu fiz assim e arranhou” “Ah, sim, claro, pois é, pode crer, mestre”, o Armandinho falou, com a maior cara de pau.

Aí, no dia seguinte, tinha outra roda dos mestres, e João Grande e Curió jogaram de novo – e claro que o olho do João Grande, com seus poderosos feitiços, já tava quase normal. Tum, tum, tum, saiu um jogo mais rápido do que no dia anterior mas, de novo, não parecia ter nenhum golpe p’ra valer. Mesmo assim, no dia seguinte, no final do evento, Curió chegou na roda com óculos escuros, e já ‘tava de noite. Pois dessa vez, Armandinho, esperto que ele é, perguntou de novo o que tinha acontecido, e Curió respondeu que tomou o ônibus na noite anterior, e o motorista tinha freado tão rápido que ele bateu com o olho na cadeira de frente. “Mas que azar, bater o olho sem nem bater o nariz?!” “Pois é, azar mesmo”, Curió disse, mas seu sorriso maroto deu outra resposta.

Esta estória²¹ foi contada em um bar de um morro meio-urbanizado – ainda não completamente, mas não mais uma favela – com uma vista para uma área densamente povoada da Baixada Fluminense. O narrador da estória era mestre Angolinha, um homem “bem magrinho”, como ele mesmo gostava de se descrever para seus alunos – principalmente depois de ter dado uma boa e sempre bem humorada ‘surra’ em todos eles, um por um, na roda. Quando perguntavam sua idade, sempre respondia “21”, dizendo ser “só enfeite” o cabelo grisalho. Sua audiência naquele dia era um grupo destes mesmos alunos, sentados ao redor de uma mesa de “*snooker*” transformada em mesa de bar por uma tábua de madeira colocada em cima. Nossos corpos ainda estavam suados depois da aula, que,

²¹ Ouvi esta estória o mais atentamente possível e, logo depois, passei a ‘transcrevê-la’ de memória – aparato claramente suspeito na sua capacidade de gravar a estória ‘exatamente’ como tinha sido contada. Em outro momento, ‘verifiquei’ a estória com um amigo que estava presente, tirando ou adicionando um detalhe, reformulando um ou outro modo de falar. Mestre Angolinha se esquivou do assunto, relativizando: “É conversa de cerveja...”. Quando, anos depois, falei no assunto com mestre João Grande, ele continuou a negar que a troca de golpes tinha acontecido dizendo “Capoeira Angola não tem esta violência não”, de modo tão sério que o fez não conter uma pequena gargalhada. É neste sentido que a chamo de *estória*, não para marcar uma suposta ficção (em oposição à *história*), mas para marcar sua dimensão de fabulação (Cardoso 2007). Enfim, mais uma camada de duplicidade.

como sempre, acontecia num espaço improvisado, com um telhado por acabar e um chão de áspero cimento, na laje do bar. Os eventos recontados naquela noite – enquanto bebíamos e contávamos piadas, nos recuperando de uma de suas típicas ‘sessões de tortura’ – haviam acontecido em um morro não distinto daquele mesmo, nas quase-ruínas do que havia um dia sido uma fortaleza acima do Pelourinho, em Salvador.

Entre outros aspectos, o que me fascina nesta estória é como ela invoca um plano de magia, de feitiçaria, no plano dos corpos – a *mandinga* – que ofusca a percepção, mesmo quando torna as conseqüências de tais ações visíveis. O que sugere que há muito mais na capoeira do que pode ser visto, mesmo pelos olhos de experimentados *Angoleiros*, como o narrador desta estória e seu amigo, Armadinho. De fato, poderíamos perguntar por que, em ambos os casos, é o *olho* que é mirado pelos golpes invisíveis: teria sido puro acaso? Ou seria a junção da percepção da susceptibilidade do olho com o desejo de deixar uma marca que teria movido a intenção do golpe? Teriam esses golpes a intenção de violar, veladamente, o próprio ato de olhar? A troca lúdica de olhos-roxos recontada na estória chama atenção tanto para o perigo subjacente no jogo quanto para o prazer de dissimular esse perigo (e suas ocasionais conseqüências dolorosas). Não somente atesta a violência escondida do jogo, mas também a dupla velação e revelação dessa violência dentro desta versão jocosa de uma aparentemente inocente dança. Aqui, a relação entre *mandinga* e dança é dobrada dentro da relação entre dança e diálogo. Ao oferecer tais narrativas obviamente fabricadas sobre a mais-do-que-mundana origem de seus olhos-roxos, esses mestres teriam transformado os potentes índices de suas vulnerabilidades em outras instâncias de suas reconhecidas habilidades em *dissimular*– dentro e fora do jogo, verbalmente não menos do que fisicamente.

Existe claramente um ar de brincadeira de meninos nesta estória – o humor derivado das contusões dos praticantes mais velhos e, não menos, das causas dadas como desculpas para suas contusões. Afinal de contas, tais explicações, assim como o uso dos óculos escuros, chamaram ainda mais atenção para as contusões que eles aparentemente encobriam. Mas se é justamente *através* do humor que nós podemos sentir o *pulsar* desta prática não tanto por *debaixo* dessa estranha mistura de jogo e jogo bruto, humor e ocultação, mas *entranhada* nela. Assim, a estória aponta para algo mais sinistro, que não pode ser colocado de forma clara ou concisa sem

dissolver sua ambivalência constitutiva, algo que permanece às margens da realidade reconhecida como a pele machucada ao redor daqueles olhos.

Nós podemos, neste sentido, tomar a relação entre a estória e os eventos narrados como exemplar. Mais do que evidenciar a natureza contagiante do prazer de dissimular, a narração do encontro foi ela mesma contagiada por aquele prazer. Nosso narrador nunca explicou *por que* ele estava contando aquela estória ou exatamente o que ele *queria dizer* com ela, ou o que *realmente* aconteceu. Ele não tentou exorcizar a magia, o feitiço envolvido nos atos velados recontados na estória através de uma explicação racional – e nós, sua audiência cativa naquele momento, também não exigimos tal explicação dele. Em vez disso ele adicionou a sutil mágica do contar estórias para *invocar* algo igualmente mágico que surge de tais sinais corporais de ações invisíveis. Ao mesmo tempo, ele deu àquele ato de *contar estórias* mais do que um semblante verbal da mandinga, ao balançar seu torso para lá e para cá, lembrando as trocas rítmicas de movimentos entre os dois mestres, marcando com a voz (*tum tum tum*) a pulsação de seus movimentos e o ritmo que os acompanhava. Assim, revivendo a natureza *dançada* da mandinga, ele produziu um *traço carnal* dos jogos que narrava, que não reduz o jogo a *um* significado particular, mas intensifica o *contar* do jogo.

Michael Taussig, refletindo sobre a artimanha que está no cerne dos rituais mágicos de cura, nos diz que a “verdadeira habilidade do praticante reside não em um hábil ocultar, mas sim na hábil revelação de um hábil ocultar” (1998: 222). No caso aqui considerado, esta frase me parece ressoar tanto com os atos ocultos que levaram à sua própria revelação ao redor do olhar do oponente, quanto com a brincadeira jocosa de revelação encadeada pela negação, por parte de suas vítimas, de tais atos terem acontecido. Para mim, no entanto, o que mais se destaca nesta estória é o fato de que seu ‘impacto’ enquanto estória envolva e dependa de uma ‘testemunha ocular’, de algo que *nunca foi visto em si*. Esta presentificação de algo que nunca esteve visivelmente *lá*, mas nem por isto foi meramente *imaginado*, me leva então a pensar nos olhos roxos através de uma distinção conceitual mais familiar ao mundo da análise fotográfica: o que seriam aqueles olhos roxos se não algo equivalente ao *punctum* de Barthes, uma vez que eles revelam “um sentido que não pertence mais ao domínio da língua, mas que se confessa na abertura de uma *ferida*” (Samain, 2005: 125)? Pois, assim como a pulsão metonímica do *punctum* invade e transborda a ima-

gem em que ele se encontra, os índices de atos de violência nunca vistos deixados naqueles olhos passam logo a contaminar não só a estória, mas o próprio corpo do contador, assim como aqueles que assistem ao seu ato de contar. E se assim for, não poderíamos repensar a própria relação do nosso texto com as imagens com que ele lida de um modo mais parecido com esta estória, buscando não explicar o seu sentido, mas dobrar e desdobrar as suas mutuas implicações?

UM TEXTO (IN)CONCLUSIVO ENTRE DUAS IMAGENS



Espelhos são instrumentos de uma magia universal que converte as coisas em espetáculo, o espetáculo em coisas, eu em um outro e um outro em mim mesmo.
(Merleau-Ponty, 1993: 130)

Assim como os portugueses, chegando a uma costa na África “cobertos de amuletos da Virgem e dos santos” (Latour, 2002: 15), efetivamente ‘inventaram’ os feitiços dos ‘nativos’ que encontraram – ‘nós’ antropólogos/as também fazemos uso de poderosos amuletos (a Imagem, o Texto, a Visão e a Verdade) ao inventar os ‘nossos’ nativos, revelando os fatos de seus fetiches e ocultando os fetiches dos nossos fatos. De fato, a razão de escrever

um tanto ‘obsessivamente’ sobre questões relacionadas ao *entranhamento* entre fatos e fetiches na imagem fotográfica (assim como no texto etnográfico), se justifica porque vejo estas imagens como um meio importante de contribuir à ‘simetrização’ (Latour, 1994)²² deste encontro entre os saberes ‘nativos’ em questão e os saberes acadêmicos que buscam aproximá-las.

Em anos recentes, vários trabalhos vêm destacando as transformações que resultam das apropriações tanto da fotografia quanto do vídeo pelos ‘nativos’ em questão – transformações tanto dos saberes nativos ‘em si’ quanto dos saberes que ‘nós’ buscamos formular sobre estes ‘seus’ saberes (vide artigos 3, 4, 5 e 6 deste livro). Neste artigo, ao tratar dos ‘nossos’ próprios usos de imagens, também busquei lidar com a questão da transformação entre olhares postos em contato. Busquei não só reconhecer, mas aproveitar o fato de ambos os saberes em questão envolverem fusões e distinções ‘locais’ de fatos e fetiches, imagens e imaginários, cenas e sombras, encenações e assombrações, passados e presentes. Busquei igualmente ‘encenar’ algumas das apropriações e deslocamentos entre os respectivos saberes envolvidos, *con-fundindo* suas oposições. Pois, como afirma Viveiros de Castro, estas perspectivas ‘nativas’ que buscamos apresentar não são do ‘nativo’ *em si*, e sim frutos “da minha relação com o ponto de vista nativo” (2002: 122). E, por esta razão, o ‘dar a ver’ destas perspectivas envolve “uma dimensão essencial de ficção, pois se trata de pôr em ressonância interna dois pontos de vista completamente heterogêneos” (*ibidem*). Trata-se, pois, de um ‘jogo’ de olhares sem regras *definidas* que se encontra nas fronteiras móveis entre os ‘jogos de linguagem’ da disciplina e os ‘conceitos nativos’ dobrados nas suas ‘práticas de sentido’ (*ibidem*) e desdobradas nas nossas próprias práticas – os textos que produzimos, mas igualmente, ao meu ver, as imagens que tiramos e usamos nestes textos.

Para Christian Metz (1999), o aspecto fixo da imagem fotográfica, que tende a transformá-la em um fetiche, seria muito mais associado à *morte* do que à vida: isto, em grande parte, porque tais imagens tendem a impor uma rígida distinção entre a imagem ‘em si’ e o seu ‘fora-de-campo’ – tudo o que não está inscrito nela, e nunca estará. Como aponta Christopher Pinney (1992b: 28), esta tendência apresenta um perigo para uma prática antropológica em busca do ‘contexto’ como um alicerce sólido para construir a sua explanação teórica. Assim como Pinney bus-

²² Devo este uso transitivo do conceito de simetria, ou Antropologia ‘simétrica’, de Latour, à palestra de Márcio Goldman na UFSC, em 22 de setembro de 2008.

cou indícios de movimento por dentro da imagem fotográfica capazes de desestabilizar a fronteira aparentemente rígida com seu fora-de-campo, eu busquei indícios do lado do ‘texto’ que pudessem contribuir para uma fronteira mais flexível e *vivaz* entre a imagem e seu(s) contexto(s), mas sem eliminar as brechas entre uma e outro, ou a *resistência* da imagem face à sua colonização pelo texto.²³

Este texto, pois, trata menos do problema de ‘como usar imagens de modo propriamente antropológico’ e mais da problemática de como o uso de imagens é capaz de *afetar* (e até transformar) a prática antropológica²⁴ – o que ressoa igualmente com o modo pelo qual exemplos etnográficos são capazes de transformar o olhar antropológico e a prática textual que os materializa no discurso desta disciplina, transformando sua perspectiva.²⁵ Com este objetivo, busquei aproveitar a potência de algumas imagens – imagens fotográficas, em particular, mas igualmente imagens teóricas, etno-gráficas e historio-gráficas – para *instigar conexões*, sem no entanto fixar as conexões que instigam. Em suma, busquei vislumbrar, *por entre* umas poucas imagens ‘fixas’ da capoeira, algo do *movimento nas sombras* que as animam – algo parecido com o jogo constante de revelação e ocultação figurado na estória dos olhos roxos. Pois, se há a possibilidade de evocar, em imagens *fotográficas*, algo do jogo contínuo de revelação e ocultação desta arte, teria justamente que ser através destas tensões *não resolvidas* entre olhares – tanto entre as imagens quanto entre estas e o(s) texto(s) que as acompanha(m). Se uma imagem fotográfica pode ser lida *como* um texto, assim como um texto pode ser lido *como* uma imagem, é na *diferença* entre uma e outro que a potência de suas justaposições e ressonâncias reside.

²³ W.J.T. Mitchell (1994: 281-322) elabora este conceito da resistência da fotografia em relação à linguagem no seu (meta)ensaio sobre ensaios fotográficos: “The Photographic Essay: Four Case Studies”.

²⁴ Como afirma Sílvia Caiuby Novaes (2008: 114): “O que a fotografia revela é, para mim, a possibilidade de fazer disparar na análise antropológica os aspectos mais emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue”.

²⁵ Longe de propor alguma ‘originalidade’, este modo de abordagem se fundamenta através de sua emergência e diálogo com outros olhares e práticas discursivas que já vem traçando este caminho; penso aqui tanto em pronunciamentos mais gerais sobre futuros possíveis da relação entre Antropologia e imagens, como os de Anna Grimshaw (2001), David MacDougall (2006), Sílvia Caiuby Novaes (2005) e Sarah Pink (2001, 2006), quanto em textos mais especificamente direcionados à refiguração do discurso antropológico em conjunto com imagens fotográficas, como os de Achutti (2004), Brandão (2004), Edwards (1997), Guran (2000), Pinheiro (2000), Samain (2004, 2005), entre outros.

Mas eu gostaria de terminar onde, quem sabe, poderia ter começado, apontando para esta potência da imagem ‘em si’:²⁶ sua estranha capacidade, enquanto uma imagem fixa, não de representar o movimento da realidade ou a realidade do movimento (aquela da Capoeira Angola, por exemplo), mas de indicar, conjugar, ou até *conjur*ar um outro plano de movimento e sentido. Este plano consistiria não do movimento das coisas, mas das *relações* entre as coisas – e não das relações cognitivas ou ‘estruturais’ com que poderíamos fixar estas relações, mas das relações perceptivas e afetivas que tanto animam quanto assombam o mundo enquanto vivido, e *desestruturam* os nossos saberes.²⁷ A potência da imagem fotográfica seria cristalizada a partir de sua *dissolução* enquanto algo meramente fixo – o que faz com que, longe de se opor ao fetiche em si, ela dependa de seu poder.²⁸

Como exemplo, passo à primeira das duas imagens entre quais esta (in)conclusão se posiciona. Na imagem acima, vemos um claro exemplo da *fixação*, não só da imagem, mas do *movimento* de que se trata, realizada através do *corte* fotográfico: a imagem congela dois corpos ‘antes’ em movimento, ‘agora’ fixados ‘para sempre’. Para Susan Sontag (1981: 81), ao *fixar* tais momentos, as pessoas e/ou práticas a que se referem, tirando-as do *fluir* no tempo, a forma de tais imagens *contradiz* ou *falsifica* a forma do processo social e o *fluir* da vida em si. Sem nos deter na questão do motivo pelo qual o *fluir* da vida não pode incluir as *interrupções* do tempo (que, mesmo assim, nunca pára), vejamos [vemos?] que nesta imagem fica evidente algo que tende a ficar camuflado em retratos posados:²⁹ os

²⁶ Vale ressaltar aqui que esta potência da imagem ‘em si’, pelo menos quando se trata de imagens antropológicas, depende igualmente do poder do texto que a acompanha tanto de revelar suas sombras quanto de ocultar a obviedade de suas aparências. Ou seja, assim como é o caso do ‘dar a ver’ do ponto de vista ‘nativo’, a apresentação da potência da imagem ‘em si’ envolve “uma dimensão essencial de ficção” (V. de Castro, 2002: 122).

²⁷ Ao meu ver, Etienne Samain (2005), na sua releitura da *Câmara Clara*, de Roland Barthes (1981), em relação a Antropologia visual, indicou uma tática – se ainda podermos tratar do mundo dos *afetos* em termos de *táticas* – de desestabilizar o mundo ‘regrado’ das imagens com que nós, antropólogo/as, lidamos, através de uma leitura francamente *subjetiva*, mas não limitada enquanto o produto de um *sujeito* definido – tecendo outras subjetividades *através* da imagem; mas esta tática se direciona mais explicitamente à *leitura* antropológica da imagem do que a seus *usos* etnográficos.

²⁸ Devo esta noção da ‘dissolução’ do fetiche a Laura Marks (2000: 122-126), na sua discussão sobre cinema – cujas imagens em movimento levantam (e dissolvem) outras questões. A noção de cristalização, por sua vez, vem de Deleuze (1990), justamente na sua discussão das ‘potências do falso’ no cinema.

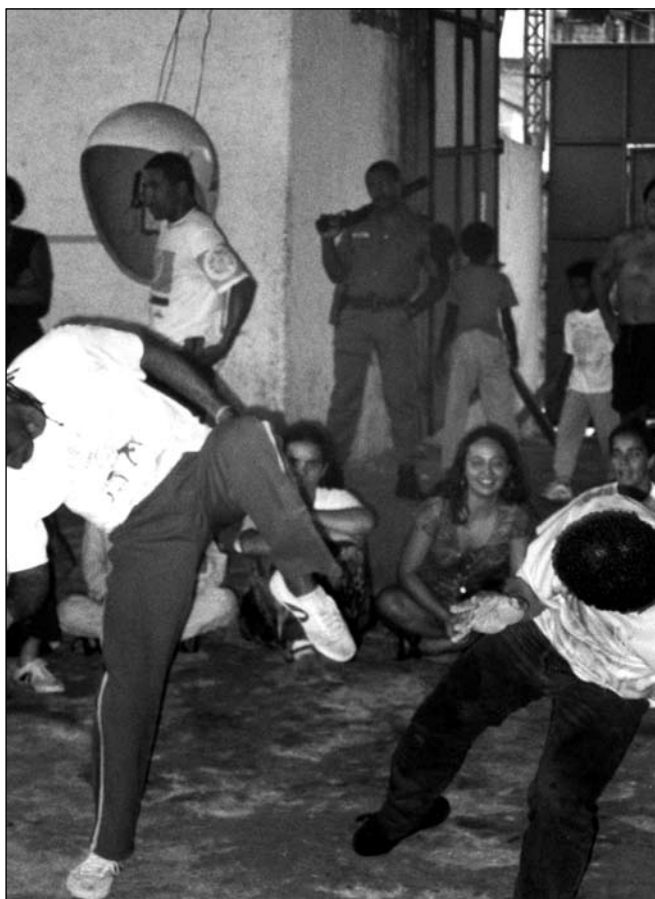
²⁹ Esta distinção entre retratos posados e imagens de ‘instantâneos’ torna-se particularmente importante segundo a leitura de Raymond Bellour do comentário de Deleuze, de que o cinema não

corpos na foto nunca poderiam assumir esta *posição* em vida – a sua verdade depende da *passagem* de que faz parte. Mas ao olhar para aqueles corpos, reparamos as imagens logo atrás, na parede: imagens fotográficas posicionadas logo acima daqueles que tocam os instrumentos e lideram o cantar que anima o seu movimento. Assumindo esta posição de destaque, elas são assim incorporadas ao ritual do jogo em si: elas são aproveitadas e transformadas em *fetiches*, por mais sutil que esta transformação seja. Mas, então, se *esta* imagem na sua frente (ou seja, um duplo da ‘mesma’ imagem) poderá algum dia passar a fazer parte daquela foto-colagem improvisada na parede atrás da roda, isto não quer dizer que a própria *falsificação* do movimento (ao fixá-lo) tem a potência de voltar e mesmo de *contribuir* com o fluir da vida de onde foi tirada, emprestando um pouco de sua magia?

E agora, passo à segunda imagem. Por estarem em foco e assim mais aptos a serem associados com o ‘referente’ privilegiado da foto, o nosso olhar primeiro se fixa mais nos capoeiristas que estão ali jogando, bem no limite do quadro da imagem. Mas logo passamos a observar o policial fardado com uma escopeta apoiada no ombro, igualmente observando a roda de capoeira que fica entre nós. Ele se encontra mais para o ‘centro’ da imagem, quase que ‘enquadrado’ pelos dois praticantes na roda, mas sua figura está fora de foco, o que faz – ou esta foi minha intenção – que ele aparente ser ao mesmo tempo o *sujeito* da foto e uma *sombra* em relação aos outros sujeitos presentes neste espaço – que é um espaço público, notamos logo pela presença do orelhão, em algum lugar ‘não nobre’ da cidade, outros signos nos indicam. Visto desta maneira, poderíamos passar a fazer uma leitura que transforme a relação de contigüidade do policial com a roda numa espécie de metáfora ou alegoria da violência (ou ‘estado’, ou ‘sistema de dominação’, seja lá o que isso signifique) que *assombra* a cidade – assim como elaborei a reflexão sobre a foto com o letrado do cinema anunciando o ‘Mortal Kombat’. Porém, no caso desta foto, a diferença é que a presença do policial armado, ali no mundo, é algo mais do que uma mera *metáfora* da violência. Diferente da placa do cinema, o policial *faz parte* daquilo que ele ‘apresenta’ naquela situação. E seria justa-

nasce diretamente da fotografia ao pôr tais imagens em movimento, mas da diferenciação entre a imagem instantânea e o retrato posado – que “pertence a uma outra linhagem” (Deleuze, 1983: 40-41; *apud* Raymond Bellour, 1997: 132). Ou seja, esta diferença oferece um indício de como poderíamos elaborar uma abordagem mais propriamente ‘deleuziana’ da fotografia e de suas ‘potências do falso’ como um tanto singulares.

mente esta contigüidade ‘do lado de lá’ que ressalta e empresta *substância* à contigüidade ‘do lado de cá’ – aquela da imagem fotográfica não apenas como símbolo mas como *índice ou ‘evidência’* da violência que assombra a cidade. Mas aí, desço meu olhar ao segundo plano da imagem, que fica entre os Angoleiros jogando na roda e o policial observando o jogo, e vejo um sorriso como que dissolvendo o feitiço que vem se tornando fato na cidade ao redor, em uns lugares mais do que em outros.



Sabe, fala-se sempre da violência do rio que transborda em suas margens. Mas jamais se fala da violência das margens que encerram o rio (Jean-Luc Godard, em seu filme, *Numéro deux*; apud Dubois 2004 [1990]: 216n14).

BIBLIOGRAFIA

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. 2004. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial.
- AGAMBEN, Giorgio. 2000. "A imanência absoluta". In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*: 169-192. São Paulo: Editora 34.
- BARTHES, Roland. 1984. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter. 1994a. "Pequena história da fotografia". In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*: 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1994b. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*: 165-196. São Paulo: Brasiliense.
- BAVCAR, Evgan. 2003. Memória do Brasil. Tessler, Elida e Cosac & Naify.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 2004. "Fotografar, documentar, dizer com a imagem". *Cadernos de Antropologia e Imagem* (18): 27-54.
- BRETAS, Bretas, Marcos Luiz. 1991. "A queda do império da navalha e da rasteira: a República e os capoeiras". *Estudos Afro-Asiáticos*, 20: 239-256.
- BELLOUR, Raymond. 1997. *Entre-imagens: Foto, cinema, video*. Campinas, SP: Papirus.
- CAIUBY NOVAES, Sílvia. 2005. "O uso da imagem na Antropologia". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*: 107-113. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo.
- _____. 2008. "Corpo – imagem e memória". In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs.). *8 X fotografia: ensaios*: 113-132. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARDOSO, Vânia Z. 2007. "Narrar o mundo: estórias do 'povo da rua' e a narração do imprevisível". *Mana* 13(2): 317-345.
- CRAPANZANO, Vincent. 2005. "A Cena: Lançando sombra sobre o real". *Mana* 11(2): 357-383.
- COELHO, Marcelo. 2008. "Isto é um cachimbo". In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs.). *8 X fotografia: ensaios*: 89-112. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- _____. 1990. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2003. *Francis Bacon: the Logic of Sensation*. Londres: Continuum.

- DIAS, Dias, Luiz Sérgio. 2001. *Quem Tem Medo da Capoeira? Rio de Janeiro, 1890-1904*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral.
- DUBOIS, Philippe. 2004 [1993]. *O ato fotográfico, e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus.
- DUMONT, Jean-Paul. 1986. "Prologue to Ethnography or Prolegomena to Anthropography". *Ethos* 14.4 (Dec.): 344- 365.
- EDWARDS, Elizabeth. 1997. "Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology". In: BANKS, Marcus; MURPHY, Howard (org.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- FARIS, James. 1992. "A Political Primer on Anthropology/Photography". In: EDWARDS, Elizabeth (org.). *Anthropology and Photography, 1860-1920*: 253-263. New Haven/Londres: Yale University Press/The Royal Anthropological Institute.
- GRIMSHAW, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GURAN, Milton. 2000. "Fotografar para descobrir; fotografar para contar". *Cadernos de Antropologia e imagem* (10): 155-165.
- HEAD, Scott. 2004. *Danced Fight, Divided City: Figuring the Space Between*. Tese de doutorado. Austin: University of Texas at Austin.
- JACKSON, John L. Jr. 2005. *Real Black: Adventures in Racial Sincerity*. Chicago: University of Chicago Press.
- KOSSOY, Boris. 2005. "Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo.
- LATOURE, Bruno. 2002. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC.
- _____. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- MACDOUGALL, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MARESCA, Sylvain. 2005. "Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*: 129-160. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo.
- MARKS, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/Londres: Duke University Press.
- MASSUMI, Brian. 2002. *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1993. "Eye and Mind". In: JOHNSON, Galen A. (org.), *The Merleau-Ponty Reader*. Evanston: Northwestern University Press.
- METZ, Christian. 1999. "Photography and Fetish". In: SQUIERS, Carol (org.). *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*: 211-219. Nova Iorque: The New Press.
- MITCHELL, W. T. J. 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2005. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- PIAULT, Marc-Henri. 1995. "A Antropologia e a 'passagem à imagem'". *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1(1): 23-29.
- _____. 2001. "Real e ficção: onde está o problema?" In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual*: 151-171. Rio de Janeiro: Garamond.
- PIETZ, William. 1985. "The Problem of the Fetish, I". *Res* 9 (Spring): 5-17.
- _____. 1987. "The Problem of the Fetish, II". *Res* 9 (Spring): 23-45.
- PINHEIRO, Jane. 2000. "Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos". *Cadernos de Antropologia e imagem* (10): 125-135.
- PINK, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography*. Londres: Sage Publications.
- _____. 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Nova Iorque: Routledge.
- PINNEY, Christopher. 1992a. "The Parallel Histories of Anthropology and Photography". In: Elizabeth Edwards (org.). *Anthropology and Photography, 1860-1920*: 74-96. New Haven/Londres: Yale University Press/The Royal Anthropological Institute.
- _____. 1992b. "The lexical spaces of eye-spy". In: CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David (orgs.). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- POOLE, Deborah. 2005. "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology* (34): 159-79.
- SAMAIN, Etienne. 2004. "Balinese Character (Re)visitado: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead". In: ALVES, André. *Os argonautas do mangue*. São Paulo: Editora da Unicamp.
- _____. 2005. "Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a Antropologia visual". In: ____ (org.). *O fotográfico*: 115-128. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo.
- SONTAG, Susan, 1977. *On Photography*. Nova Iorque: Anchor Books.
- TAUSSIG, Michael. 1998. "Viscerality, Faith, and Skepticism: Another Theory of Magic". In: DIRKS, Nicholas (org.). *In Near Ruins: Cultural Theory at the End of the Century*: 221-256. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TROPA DE ELITE, o filme. 2007. Direção: José Padilha.

WAGNER, Roy. 2001. *An Anthropology of the Subject*. Berkeley: University of California Press.

WRIGHT, Terence. "Photography: Theories of Realism and Convention". In: EDWARDS, Elizabeth (org.). *Anthropology and Photography, 1860-1920*: 18-31. New Haven/Londres: Yale University Press/ The Royal Anthropological Institute.

ZIZEK, Slavoj. 1997. *The Plague of Fantasies*. Nova Iorque: Verso.

Imagens da favela, imagens pela favela:
etnografando representações e apresentações
fotográficas em favelas cariocas

Thiago Zanotti Carminati

*Antes aqueles morros não tinham nomes,
foi pra lá o elemento homem
fazendo barraco, batuque e festinha,
nasceu Mangueira, Salgueiro,
São Carlos e Cachoeirinha...
(Pedro Butina/Bezerra da Silva)*

O samba da epígrafe nos fala de morros que ganharam nomes ao se tornarem favelas. Portanto, ‘morros’ com nomes evocam tipologias arquitetônicas, uma organização social, estilos de vida particulares, onde a ‘alegria’ supostamente daria a tônica às representações das favelas. Desde o início do século, por outro lado, as favelas vêm sendo representadas como pertencendo a outro mundo social e cultural,¹ lugar concreto e imaginado onde imperam o medo e o terror. Essas imagens sobre a favela servem como fundamento de projetos políticos, programas de ação social, envolvem interesses de grupos organizados: são representações que comandam atos.

O presente capítulo se concentra no recente fenômeno da produção de auto-representações visuais em favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro. Começo pela constatação de que há cada vez mais grupos e indivíduos envolvidos na realização de documentários, vídeos, filmes e ensaios fotográficos que se referem às favelas. A repercussão dessas produções se associa e vem acompanhada de uma marca: a de terem sido feitas por ‘crias das comunidades’, isto é, produzidas pelos próprios ‘favelados’. Assim, pensando especificamente nas imagens fotográficas, tomei os seguintes questionamentos como pontos para discussão: como se constrói

¹ Um interessante levantamento sociológico e historiográfico em torno das representações construídas sobre as favelas se encontra em Valladares (2005) e Souza e Silva e Barbosa (2005). Estes últimos captam as representações da favela através do tempo-espaço como aparatos imagéticos-discursivos que oscilam entre os pólos positivo e negativo: a ‘alegria’ e a ‘dor’.

o olhar periférico sobre si e sobre o mundo em sua representação e apresentação fotográfica? Essa elaboração ativa e criativa do mundo pode ser concebida como crítica sociocultural frente aos modos tradicionais de representação e apresentação das favelas?

São estes os pontos a partir dos quais se pretende confrontar os problemas relacionados à elaboração de auto-representações fotográficas com a construção do imaginário social sobre a favela – e sobre a estética da favela – por meio das produções fotográficas dos sujeitos do ‘olhar periférico’. Por isso, uma das proposições centrais neste trabalho é a afirmação de que as imagens fotográficas, principalmente aquelas às quais se atribui estatuto testemunhal, de valor informativo ou como documento, não são instrumentos laterais na elaboração de práticas discursivas e de intervenções políticas. A ‘favela’ se constrói com imagens, essas que são as próprias imagens de sua construção.

A experiência em foco é a da agência fotográfica Imagens do Povo. Além de agência fotográfica, a Imagens do Povo é também escola de fotografia e centro de documentação, sendo parte integrante do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro.² Entre os anos de 2006 e 2007 realizei o trabalho de campo nas favelas da Maré,³ onde estão sediadas as instituições, além de ser o local de moradia de parte dos fotógrafos da agência. A relação de pesquisa mais intensa, no entanto, ocorreu em 2006, ocasião em que fui aluno ouvinte na Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo. As experiências compartilhadas nas favelas com os fotógrafos tornaram possível a discussão aqui apresentada. Dessa forma, o artigo está dividido basicamente em duas partes: na primeira, é apresentada uma definição provisória procurando-se qualificar o olhar produtor das ‘imagens do povo’; em seguida, discute-se a ‘representação fotográfica’ em relação aos sujeitos da produção imagética e às imagens construídas sobre as favelas; propondo-se, então, uma leitura das ‘imagens do povo’ a partir de entrevistas e situações etnográficas.

² O Observatório de Favelas possui amplo escopo de atividades voltadas para as favelas, abrangendo as áreas de pesquisa social, planejamento e elaboração de projetos, comunicação audiovisual e intervenção social. Para detalhamento dos projetos implementados, vide a página da Instituição na Internet: www.observatoriodefavelas.org.br.

³ A Maré é um dos maiores conjuntos de favelas do Rio de Janeiro, reunindo uma população de 132.176 pessoas, distribuídas em 38.273 domicílios, subdivididos em 16 favelas, o que representa 2,26% da população do município (Censo Maré/CEASM/2000 e Censo IBGE/2000, *apud* Jacques 2002).

Formada a partir das lutas pela democratização da informação e defesa do fotojornalismo independente e parcial, a Imagens do Povo é uma agência fotográfica especializada em temáticas sociais abordadas por aqueles que, em tese, compõem a questão social: os favelados. Sua idealização e coordenação são de responsabilidade do fotógrafo João Roberto Ripper,⁴ profissional que esteve engajado no movimento para regulamentação da profissão de fotojornalista, figurando entre os precursores na formação de agências fotográficas independentes no Brasil, dedicando sua carreira à documentação de conflitos sociais no meio rural e urbano.

Para conceituação provisória das imagens produzidas na agência, uma forma encontrada foi tratá-las como imagens ‘periféricas’, resultantes do olhar que se realiza nas ‘margens’ sobre as ‘margens’ da cidade. Falar em olhar(es) periférico(s), contudo, não significa a tomada de fotografos e imagens apreensíveis a partir de um lugar simbólico e territorialmente delimitados. Não significa, igualmente, uma busca por olhares essenciais em meio ao caótico mundo das aparências, do espetáculo. Significa, antes, a reflexão sobre o uso de categorias que possam informar a respeito do processo de construção desses olhares fotográficos sobre si e sobre o mundo.

O ‘olhar periférico’, portanto, é atravessado por inúmeras mediações que não aparecem nas imagens, mas as tornam possíveis, estando em jogo diferentes interesses equacionados não apenas no instante em que o fotógrafo com os olhos fixos no visor da câmera efetua o *click*, mas sobretudo na edição, momento em que técnica, estética, ética e política se entrelaçam num profícuo diálogo que faz (re)aparecer as ‘imagens do povo’.

A Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo coloca seus alunos diante de questões éticas, políticas e culturais que vão além do manuseio de câmeras e equipamentos. Na verdade, os alunos possuíam pleno domínio das técnicas elementares da fotografia. Alguns acumulavam anos de carreira (seja como retratistas, seja como *freelancer* em instituições de cunho social), ou possuíam fotos e ensaios publicados. Por isso, o objetivo era difundir tecnologias digitais, discutir conceitos relativos à imagem fotográfica, colocar em contato fotógrafos populares com experiências di-

⁴ Para visualizar os trabalhos de Ripper, bem como os conceitos que fundamentam seu trabalho, consultar o *site* do fotógrafo: www.imagenshumanas.org.br.

ferenciadas, avaliar as produções, além de formar quadros profissionais para a agência.

Escolher o que mostrar e como mostrar, não ‘roubando’ imagens,⁵ mas apostando em um olhar próximo, que permita às personagens se posicionarem de outras formas, abrindo, assim, espaço para que sejam elas mesmas partes ativas na construção da imagem: aí reside uma parcialidade distinta daquela produzida à distância e que chega aos nossos lares na hora do café da manhã. O fotografar e o olhar, portanto, são verbos colocados no gerúndio para a *Imagens do Povo*, uma vez que seus focos estão lançados em processos irrealizados de um projeto político mais amplo: o de transformação das condições que mantêm os favelados em posições subalternas na estrutura social. De tal forma, o ‘olhar periférico’ é um olhar em construção permanente e, no limite, sua realização implica na negação de seu caráter periférico.

A própria noção de periferia corre o risco de não possuir nenhuma serventia, caso se restrinja a um designador de origem social do fotógrafo. Como nos fala Edward Shils (1996), a propósito de ‘Centro e Periferia’: “A zona central não é em si um fenômeno localizado no espaço. [...] sua centralidade nada tem a ver com a geometria e pouco tem a ver com a geografia. O centro, ou zona central, é um fenômeno que pertence à esfera dos valores e das crenças. É o centro da ordem de símbolos, de valores e crenças que governam a sociedade” (Shils, 1996: 53). Os valores periféricos, portanto, não se opõem por completo aos do centro, podendo ser entendidos como interpretação e crítica aos valores e à estética dominante, o que evidencia seu lado criativo, ou então como deslocamentos e apropriações, fazendo imagens e significados circularem, evidenciando, dessa vez, um contínuo de posições.

Com isso não quero dizer que basta ser favelado e ocupar um lugar periférico na ordem social e econômica para garantir os atributos conferidos pelos fotógrafos, bem como os que procurarei conferir ao olhar periférico. Inspirando-me nos textos de Bailey (1971) e Heredia (1996), argumento que possuir esse olhar significa fazer parte de uma comunidade (neste caso, a dos fotógrafos da agência *Imagens do Povo*) e lutar

⁵ Guran (1987) tece uma crítica semelhante no que diz respeito a discursos visuais e atitudes profissionais: “documentação fotográfica não é reportagem, e portanto não se baseia em fotos ‘roubadas’. O flagrante faz parte do discurso fotográfico, e é mesmo peça fundamental, mas no caso da pesquisa antropológica, mais vale o registro do fato continuado [...]” (Guran, 1987: 67).

para ser reconhecido enquanto tal perante seus pares. O pertencimento à comunidade, sem que isso implique na inexistência de hierarquias e conflitos, é a chave para afirmar a existência de um olhar que, ao mesmo tempo em que é compartilhado, possui seu traço autoral.

Dentre as múltiplas possibilidades de apreender as ‘imagens do povo’,⁶ produzidas pelo ‘povo’, uma delas é discutir estas imagens a partir da perspectiva da auto-representação. Para tanto, farei um breve percurso sobre alguns enquadramentos onde a noção de representação imagética está atrelada para, então, pensar as auto-representações fotográficas e suas implicações.

A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DO POVO

A Imagens do Povo se situa num contínuo que a vincula à tradição das agências fotográficas independentes inaugurada pela agência Magnum.⁷ Contudo, da Magnum à Imagens do Povo, os conceitos que envolvem a produção fotográfica se transformaram. Em termos imagéticos, o conceito que inspirava a Magnum foi aquele que consagrou Cartier-Bresson (1908-2004): o ‘momento decisivo’. Cunhado por André Kertész (1894-1985), e atribuído à obra de Bresson, o ‘momento decisivo’ definia o ato de concepção e a forma de apresentação da imagem. A foto era a ‘foto única’, o momento fugaz; a imagem do imprevisto que jamais se repetirá; a ausência de uma narrativa, apesar dos livros temáticos.⁸ O fotógrafo era um *flaneur* profissional, sempre com a câmera em mãos à espera do acontecimento. Um invisível na multidão. Dentro da própria Magnum,

⁶ Aqui há uma referência aos trabalhos do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, para quem a presença da periferia e da favela no cinema (e nos ensaios fotográficos, acrescentaria) é uma presença temática, tendo pouco ou nada a ver com a fundação de uma estética para o cinema nacional. Em “Cineastas e Imagens do Povo”, Bernardet (2003) se preocupa principalmente com os discursos do documentário brasileiro sobre o outro (o operário, o pobre, o favelado...). A força de sua crítica reside na demonstração dos modos de representação/apresentação do outro construído a partir de tipologias gerais – chamadas pelo autor de “modelo sociológico” do documentário das décadas de 60 e 70 – produtoras de uma verdade sobre o outro dada de antemão: a voz do saber que diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito.

⁷ Fundada em 1947 por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David ‘Chim’ Seymour e Rodger, a agência fotográfica Magnum é precursora do movimento responsável pela regulamentação da profissão de fotógrafo, bem como da afirmação de sua autonomia. “A instituição foi organizada como uma cooperativa de fotógrafos independentes entre si, permitindo a seus membros a liberdade para propor projetos individuais, o direito de posse do negativo, a edição e a assinatura do ensaio” (Kulcsár, 2007: 3).

⁸ Essa discussão advém das aulas ministradas pelo professor Dante Gastaldoni no âmbito da Imagens do Povo.

porém, o conceito foi criticado. Sebastião Salgado, fotógrafo da agência, era um crítico contundente dessa forma de pensar e produzir imagens. O fotógrafo sugeria, em substituição ao “momento decisivo”, o conceito de “fenômeno fotográfico”, uma nova forma do *fazer* fotográfico. Salgado explica o conceito recorrendo à analogia com gráficos e parábolas matemáticas. O fotógrafo, nesta perspectiva, é o sujeito que percorre toda a extensão da parábola, isto é, relacionando-se com os sujeitos e assuntos fotográficos, tornando-se também parte do acontecimento, de maneira que o *click*, o ato de reconhecimento e concepção da imagem, deveria traduzir momentos densos, correspondendo, portanto, ao ápice da parábola.⁹ A ruptura representada pela *Imagens do Povo*, por outro lado, é expressa na noção de autorepresentação: o fotógrafo não mais como um *outsider*, mas como sujeito de sua própria imagem. Esta nova perspectiva resulta na apresentação não mais da imagem do ‘outro’, mas do ‘outro que sou’. Isto é, a possibilidade de imagens partidas do lugar onde o *etno* e o *self*, a gênese e a narrativa, o fato e a versão se cruzam. As continuidades, contudo, estão nos imperativos inaugurados com a Magnum: autonomia, independência e autoria.

Entretanto, as imagens *da* favela, *na* favela, feitas *pela* favela, como argumentam Alvarenga e Hikiji (2006), não devem estar desacompanhadas da reflexão sobre o processo de construção inerente a qualquer narrativa imagética. As auto-representações enquanto produtoras de documentos sobre o mesmo precisam ser alvos de questionamentos constantes, pois *pertencimento* e *proximidade* na favela, de onde são tributados os argumentos de *autoridade* do fotógrafo e *autenticidade* de suas imagens, nunca estão dadas de antemão, necessitando permanentemente de reafirmação para que se garantam os vínculos sociais que as tornam imagens possíveis. Ademais, toda imagem, seja fixa, seja em movimento, corresponde sempre a processos de seleção criativa do mundo. Deste modo, as imagens são sempre *interpretações* sobre determinados temas (*ibidem*).

Sem perder de vista estas considerações, o objetivo é estabelecer um léxico, uma unidade de leitura, para as ‘imagens do povo’. No primeiro momento, a intenção é discutir parâmetros conceituais que possibilitam ‘ler’ imagens fixas para, em seguida, apresentar uma ‘leitura’ das fotografias da Agência. A palavra fotografia significa luz escrita. Para registrá-la é necessário expor a cena iluminada a um material fotossensível. Este ma-

⁹ Idéias apresentadas no vídeo “Ponto de Interrogação”, de Saara Mom (Take Five, 1999).

terial é o filme. Os filmes são compostos por camadas de emulsão fotosensíveis às cores refletidas pelas cenas fotografadas (na fotografia digital, o processo é substituído por dispositivos que cumprem o mesmo papel). Propõe-se, aqui, uma leitura por ‘camadas’, dessa vez, camadas sócio-anropológicas que permitam perceber as relações que o fotógrafo estabelece ao produzir imagens. Embora possa haver outras, as ‘camadas’ que compõem as ‘imagens do povo’ dizem respeito à autoria, à política, à ética e às expectativas das instituições que contratam os serviços da Agência.

Sobre a fotografia, havendo uma defesa de seu caráter não-lingüístico, um espaço que resiste à linguagem, esquivar-se desta perspectiva não é aceitar que a fotografia é um puro e simples “complexo intercâmbio entre o visual e o verbal” (Burgin, *apud* Mitchell, 2002: 103). O ‘olhar’, contudo, revela a possibilidade desse cruzamento verbo-visual, tendo na fotografia, esse ‘retângulo silencioso’, o suporte para que ele aconteça, mas sem o garantir e nem fazê-lo em definitivo.¹⁰

Para Barthes (1974), o ‘dispositivo fotográfico’¹¹ é paradoxal, pois nele ocorre a coexistência de duas mensagens: uma *sem* código (a analogia fotográfica) e outra *com* código (a retórica fotográfica). Assim, a ausência do código é designada na sua dimensão *denotativa*, mítica, não verbal; a presença do código, por outro lado, designando sua dimensão *conotativa*, quando se encontram a legibilidade e textualidade da fotografia. Por isso, a fotografia *é e não é* uma linguagem, o que faz conviver na imagem o objetivo e o investido, a realidade física e a cultural.

As indagações sobre o pretenso realismo, expresso pela aceitação não crítica de seu caráter lingüístico, tiram da fotografia a condição de espelho do mundo (ícone), passando a ser reconsiderada como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada (um símbolo). Entretanto, na fotografia, observa-se um retorno ao referente: “sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência” (Dubois, 2006: 53). Assim, o triunfo da imagem fotográfica é tributado à sua natureza indicial, que não a faz uma obra realista, mas obrigatoriamente uma obra referencial, um signo afetado pela coisa. Nestes termos,

¹⁰ Argumenta Mitchell (2002): “a relação entre fotografia e linguagem é o principal local da luta entre valor e poder nas representações contemporâneas da realidade; é o lugar onde imagens e palavras encontram e perdem sua consciência, sua identidade estética e ética” (*idem*: 101).

¹¹ O autor não utiliza essa designação, mas recorro a ela, a partir de Dubois (2006), para compreender a fotografia em toda extensão de seu ato: da concepção à foto ‘acabada’.

o signo fotográfico é um signo indiciário: o referente encontra em seu suporte uma contigüidade física, de maneira que as simbolizações acionadas por uma imagem fotográfica estão apontadas para o referente e relacionadas ao sujeito-interpretante e, este, ao seu contexto sociocultural.

Assim, em trabalhos como o de Christopher Pinney¹² (2000) a fotografia é investida de um contra argumento para o que se denomina de “*self-presence embodied in the truncated stillness of the photograph*” (Pinney, 2000: 26), *self-presence* incompleta no silêncio da fotografia e que apenas se completaria no movimento do filme. Para tanto, a tarefa se concentra no estabelecimento de um espaço léxico que supere a supressão do tempo e do espaço a partir das fabulações agenciadas pelas imagens.

Sendo assim, os agenciamentos da fotografia guardam semelhanças com a noção barthesiana de *punctum*: esses detalhes não codificados, um objeto parcial, não nomeado, que se abre metonimicamente aos domínios da memória e da subjetividade, aquilo que se acrescenta à fotografia justamente por já estar lá: sua força de expansão (Barthes, 1984). Além dessa noção, a atenção é colocada nos usos e finalidades da fotografia, nos discursos sobre seus referentes e nas experiências e intenções de quem as produziram.

Os tipos de imagens produzidas no âmbito da agência Imagens do Povo são variáveis, indo desde a cobertura de eventos esportivos dentro e fora das favelas, passando pelo registro das atividades promovidas por ONG's, até a documentação de temas extraídos do cotidiano dos favelados. Em cada uma delas as quatro camadas podem ser encontradas em sua justaposição, porém umas se sobrepõem às outras, tornando-se mais, ou menos, evidente em cada situação fotográfica. Uma vez que as imagens não estão contidas neste texto, proponho ao leitor um exercício interativo que consiste na visita ao banco de imagens da agência e/ou acesso às páginas pessoais dos fotógrafos (ambos podem ser acessados a partir da página da Agência na Internet: www.imagensdopovo.org.br), para daí tirar suas próprias conclusões, concordando ou não com as presentes formulações.

A CAMADA AUTORAL

‘Alma’: este era o tema autoral de Bira Carvalho. Um tema impalpável, não tátil e muito difícil de ser debatido. Por isso, quando o fotógrafo conversava com Ripper e com Dante sobre as possibilidades de explora-

¹² O antropólogo britânico concentra suas pesquisas na fotografia popular na região da Índia Central.

ção do tema, os professores recomendavam-no achar a ‘alma’ em lugares específicos, e não na favela como um todo. No entanto, Bira não queria achar a ‘alma’ no boxe, no futebol, no *show* de *reggae*, na religião. Para encontrar a favela, o fotógrafo buscava ‘todas as almas’. Um problema da Ciência Social colocado para documentação fotográfica: o que faz da favela a ‘favela’? Buscar a ‘alma’ da favela traduzia-se numa busca incessante por si próprio (favelado, nordestino, negro, atleta paraplégico, fotógrafo, ativista político, coordenador de ONG, ‘oficineiro’, todos Bira, ao mesmo tempo), um investimento para uma documentação inacabável.

Com sua companheira inseparável, a Nikon D-200 (adquirida por serviços prestados à ONG Luta Pela Paz – uma academia de boxe na Maré), Bira e eu caminhávamos de um ponto a outro da Maré, ignorando aquilo que foi tratado de modo enfático no filme “Maré, nossa história de amor”, da diretora Lúcia Murat: as fronteiras invisíveis que separam os territórios dominados por facções rivais.¹³ Naquele escaldante verão de 2007, Bira queria entregar uma orquídea a um recém-conquistado amigo e eu o acompanhava, alertando-o para o fato de que, se nossa tarefa não fosse rapidamente executada, as flores iriam secar. Chegando à casa de seu amigo, a filha disse que seu pai havia se dirigido à Vila Olímpica. Mudamos o curso e, lá chegando, Bira lhe presenteou com a flor, recebendo em troca um caloroso abraço. Conversamos um pouco, em seguida gravei o relato sobre os trabalhos autorais do fotógrafo. Antes, porém, Bira me contou a história daquele homem. Era um ex-trafficante que não agüentava mais a vida no tráfico. Não gostaria de morrer naquela ‘altura da vida’, já maduro e com filhos pequenos. Não gostaria, igualmente, que seus filhos seguissem seu caminho. Portanto, resolveu encerrar sua carreira na ‘vida do crime’. Gostava muito de flores, mas a ‘vida honesta’ não lhe permitia comprar tantas quantas queira, por isso, Bira resolveu presentear-lo. Seu amigo era realmente um sujeito muito simpático, insistiu muito para que eu entrasse em seu time para disputar uma partida de futebol, dizendo-me que não era preciso se preocupar, pois ali só havia ‘pernas de pau’. Rejeitei o convite, mas aceitei um segundo para uma partida no outro fim de semana. No entanto, como também não compareci, Bira

¹³ Embora o fotógrafo não reconhecesse essas fronteiras como intransponíveis, outros, porém, não as ignoravam. Alguns fotógrafos faziam o ironicamente chamado ‘caminho dos covardes’, um caminho ‘neutro’, para transitar, por exemplo, entre a CEASM do Morro do Timbau e o CEASM da Nova Holanda, em território de facções rivais.

transmitiu o recado de seu amigo: “olha, o cara mandou te falar que tu perdeu. Tava muito bom e ainda teve churrasco e cerveja”. No entanto, vejamos a narrativa de Bira sobre seu trabalho autoral:

O tema surgiu de uma mulher de uma sabedoria absurda, semi-analfabeta: minha mãe. Uma foto ou outra, das que eu gosto, de vez em quando, mostro para ela para ver o que ela acha. Aí uma vez eu mostrei uma foto dela de quando ela tinha sonhado com a mãe dela, à noite, fumando e olhando para a janela. Aí, quando eu mostrei uma outra foto num outro dia, ela falou que eu fotografava o corpo e a alma das pessoas. E eu fiquei de bobeira, meu mano, não sabia que invadia tanto assim a privacidade das pessoas, mesmo de forma respeitosa. É invasão. E aí eu comecei ver que... a força que a favela tem, um... Quando ela falou isso eu comecei a olhar minhas fotos. Minha forma de fotografar mudou. Porque eu comecei a ver, reparar na expressão, mesmo com as pessoas que estavam de costas. Entender sobre sentimentos, amor... dor, esperança, fé. Eu entendi que não podia mais fotografar uma temática só, e mesmo fotografando uma temática só eu chegaria na alma. Porque no fundo, no fundo, ela intuiu mais do que eu e o Ripper o que eu tinha que fazer. Porque eu tinha escolhido primeiro “tribos”, para mostrar a diversidade na favela. Tem pessoas que são anarco-punk, tem uns que gostam de funk, outros de forró, reggae, e a sociedade que vê de um lado só pensa que é só funk e neguinho careca. Eu raspo a cabeça antes de Ronaldinho, desde 94, porque eu ganhava um salário e só podia cortar o cabelo uma vez no mês. É foda, só acostumei. E quando ela intuiu isso, mano, ela chegou onde eu não tinha chegado. Que meu negócio era fazer a diversidade, mostrar as pessoas que moram na favela. Anarco-punk, mas o anarco-punk anda de skate, mas tem um cara da igreja que anda de skate, tem o mesmo amor, mas são diferentes e tem uma coisa que une que é o skate. E eu comecei a viajar sobre isso, que mais do que mostrar o que é o diferente é mostrar o que unia. Eu podia até mostrar o diferente, mas mostrar o que unia... Eu cheguei no tema alma, que não é tão fácil de explicar, nem de chegar, porque você tem criar uma relação. Não é o fotografar por fotografar mais. O momento. É fotografar o algo mais. Aí tem que ter sintonia. Mais do que conhecer a técnica, obturador, velocidade, luz, curvatura, luz ideal, luz dura, o fio de ouro, película ou cromo que satura mais a cor, mas endurece a sombra. Se não tiver a sintonia, ele pode estar até com a Leica última geração, a D-200 [máquina que ele possui], se não tiver o coração aberto e a mente. E lutar contra seus preconceitos, que é uma luta interna, o autoconhecimento.

Bira nos fala de uma favela insuspeita, não reificada. Fala-nos da diversidade cultural, mas nos fala, sobretudo, da construção de seu olhar sobre essa diversidade, resistindo a vê-la como mosaico de formas e estilos que não dialogam, mas como algo em relação e de como o resultado imagético dessa relação ainda é uma incógnita em seu trabalho. Contudo, encontra no ato de fotografar o caminho para continuar se perguntando:

o que é a favela? “Quando você está fotografando, na realidade, você está se autoconhecendo, a forma mais ampla de ver Deus”, reitera o fotógrafo, mostrando-nos uma vez mais que fotografa não para mostrar ‘sua favela’, ‘sua periferia’, mas para encontrar os sinais e fragmentos de si nos outros.

Na camada autoral se percebe com mais força o controle do fotógrafo sobre seu projeto, pois é ele o autor, o editor, o narrador e a ‘personagem’ de seus ensaios. Inventar-se enquanto cria, são possibilidades proporcionadas pelo trabalho autoral. As imagens autorais são aquelas que se encontram nos portfólios dos fotógrafos. Nesse domínio, o fotógrafo pode explorar os aspectos mais plásticos e as potencialidades da fotografia enquanto arte, sem perder de vista a linguagem própria do documentário fotográfico.

O fotógrafo descreve o ato de documentar como um ato de “descobrir” (Guran, 2000), redimensionando sua atividade de documentarista para além da suposta simplicidade do registro e da produção de documentos, trazendo para si uma reflexão sobre a ética do olhar e as relações de alteridade na favela.

Entretanto, se a favela foi, ou ainda é, “representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano” (Zaluar e Alvito, 2003), pela desconstrução dessa imagem se empenham os fotógrafos da Imagens do Povo. Em primeiro lugar, porque as favelas são seus espaços de moradia, de lazer, de trabalho e lá, com as pessoas de lá, produziram suas subjetividades e se inventaram como pessoas. Em segundo lugar, ao optarem pela formação em fotografia, dentro da estrutura de oportunidades na qual estão inseridos, comprometeram-se com o projeto político da Imagens do Povo. Daí as declarações: “Fotografia é mais do que um papel com lembranças de família. Pode ser um meio de mobilizar as pessoas” e “acredito que posso contribuir com a desconstrução dos estereótipos de violência e desordem, historicamente atribuídos aos espaços populares. Não é de hoje que a grande mídia estigmatiza a pobreza como foco de criminalidade.”¹⁴

A CAMADA POLÍTICA

Os estereótipos são imagens mentais hiper-simplificadas de uma determinada categoria de indivíduos, que só podem tornar-se sociais quando são “compartilhados por um grande número de pessoas, implicando a

¹⁴ Entrevistas concedidas por, na ordem das falas, Jaqueline Felix e Adriano Rodrigues à Fabrizia Granatieri da revista *Fotografe Melhor*, ano 11-nº 123, dezembro de 2006. Acrescento que acompanhei estas entrevistas e inclusive apareço em duas das fotos feitas na sala de aula pela autora da matéria.

partilha de um processo de difusão efetiva. Os estereótipos são geralmente acompanhados por um preconceito, isto é, uma disposição favorável ou desfavorável em relação a qualquer membro da categoria em questão” (Tajfel, 1982: 160-161). Nos registros (textuais e fotográficos) das representações da imprensa, pode-se observar uma das funções da estereotipia, isto é, produzir correlações ilusórias entre duas classes de acontecimentos que, na realidade não estão correlacionadas, ou estão correlacionados em menor âmbito que o relatado.¹⁵

Os estereótipos construídos sobre as favelas são os pontos com os quais se pretende confrontar os problemas relacionados à elaboração de auto-representações fotográficas e a construção do imaginário social sobre a favela. No entanto, a camada política pela qual se constroem as ‘imagens do povo’ não se limita a uma alternativa imagética – ela representa, sobretudo, o engajamento dos fotógrafos. São imagens produzidas com intuito de dar visibilidade às lutas sociais e de denunciar acontecimentos críticos. Portanto, as ‘imagens do povo’ como componentes de “estratégias de visibilidade desenvolvidas pelos movimentos sociais podem ser lidas como estratégias de sobrevivência” (Farias, 2006).

Nos parágrafos seguintes, tento sistematizar algumas entrevistas realizadas em outubro de 2006, correlacionando-as com notas de campo feitas no mesmo período. Procuo demonstrar como trabalham os fotógrafos, quais recursos mobilizam quando fotografam e que tipos de relações estabelecem nos momentos em que são eles ‘partes’ de acontecimentos críticos, violentos.

No dia 1^o de outubro, o fotógrafo Bira Carvalho cobriria a eleição na Maré. Ele realiza esse trabalho há alguns anos.¹⁶ No instante em que saiu de casa, ao observar a rua, decidiu qual seria sua pauta de documentação. Fotografaria crianças: “aconteceu que esse ano eu tinha elegido fotografar

¹⁵ Também sobre a construção dos estereótipos, Barthes faz a seguinte consideração: “assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reificação generalizada. [...] Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor gregário; em cada signo dorme esse monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua” (Barthes, 1977: 15).

¹⁶ Bira Carvalho tem fotos de cobertura de eleições publicadas em algumas mídias. Uma delas, realizada na eleição de 2004, foi capa do livro *Até Quando?* / organização de Jailson de Souza e Silva e J.R. Ripper; fotos: Projeto Imagens do Povo/Observatório de Favelas; texto: Pedro Garcia. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005.

criança, mano, que na minha mente era um momento de esperança em um momento de corrupção como esse aí: crianças brincando num momento de eleição”. E Bira as fotografou até dar uma pausa para o almoço. Quando entrou em sua casa, ouviu tiros. Avaliou e concluiu: pela hora, pela quantidade de pessoas na rua, pelo clima festivo, os disparos só poderiam ter sido dados pela polícia. Em seguida aos disparos, os moradores foram lhe chamar. Uma multidão formara-se em frente ao 22º Batalhão clamando por justiça. Para lá se dirigiram: um menino de três anos de idade fora assassinado com um tiro de fuzil no abdômen, exatamente no lugar onde estava o fotógrafo, momentos antes.

Perguntei por que os moradores lhe chamaram e a resposta foi imediata: “as fotografias”. Entretanto, por ele ser fotógrafo, explica apenas parte de minha pergunta. Foi acionado pelos moradores não por ser uma pessoa que possui uma câmera e sabe usá-la, foi chamado, antes, em razão dos vínculos que estabelece com as pessoas do lugar onde vive. Vínculos de amizade e confiança: tem mesmo a confiança do Major e dos Oficiais do Batalhão da Maré. Em uma determinada ocasião, a diretoria da Vila Olímpica da Maré, da qual o fotógrafo faz parte, e os representantes do Batalhão reuniram-se para discutir assuntos comuns às duas instituições vizinhas (a Vila Olímpica e o Batalhão são próximos um do outro). Neste momento, estabeleceu-se um canal de interlocução entre as autoridades policiais e o fotógrafo. E este canal foi acionado no dia da tragédia. Temendo o que estava por vir, o fotógrafo e o Major se interpelaram:

Ele me chamou. Ele achou que eu poderia deter a multidão, que estava cada vez aumentando mais. Eu já cheguei questionando, ele me chamou no canto e falou “Poxa Bira, você sabe que a minha não é essa...” Eu falei: “Major, mas, pô Major, mataram uma criança de três anos. Até sei que o senhor não é disso, mas no mínimo foi imprudência”.

Enquanto parte da multidão dirigia-se à Linha Vermelha, para ‘fechá-la’, trocas de acusações eram proferidas entre policiais e moradores. A tensão na manifestação chegou a seu ápice quando moradores começaram apedrejar os carros particulares dos policiais, estacionados na calçada do Batalhão e, em resposta, os policiais atiraram bombas de gás para dispersar a multidão.

Ao dirigiam-se em direção à via expressa para interditá-la, os moradores da Maré faziam isso no intuito de tornar visível aquilo que ocorria na favela. Fechar uma via importante ou uma avenida é, certamente, um

dos meios mais rápidos e eficazes de comunicar, sobretudo, à imprensa de que algo está acontecendo, isto é, um modo eficaz de tornar mediatizável o que de outra maneira não o seria. Adriano Rodrigues, fotógrafo da Agência, seguiu com os manifestantes nesta ação, mas não a fotografou. Perguntei o porquê da opção, disse-me que na hora não se sentiu à vontade, percebeu que os “nervos estavam à flor da pele”. Por isso, preferiu seguir mais na condição de manifestante do que de fotógrafo. Entre ele e Bira não houve qualquer tipo de comunicação durante o desenrolar do acontecimento, souberam do que estava acontecendo da mesma forma, através do ‘boca-a-boca’.

A multidão, espontaneamente formada, rebelara-se contra os objetos pertencentes aos policiais. Seus carros estavam em vias de destruição. Diante do fato, Bira, com a câmera em punho, preferiu não fotografar a destruição dos carros, justificando sua atitude e avaliando seu trabalho naquele dia:

Eu estava ali pensando no carro dos “canas” sendo apedrejado, deve ser foda, tanta gente te odiando. Será que todos eles pensam da mesma forma? Eu acho que não. Eu estava pensando nisso naquele momento, ali, quando começou as pedras. É foda ser polícia na favela, todo mundo te odeia, mano. Ninguém gosta de tu. Você é o estereótipo do braço repressor do Estado. E eu fiquei percebendo, naqueles minutos, pensando sobre isso. E a massa da gente! Se pegam eles sem armas ali, matam!

Se os fotógrafos preferiram não fotografar determinadas cenas da revolta dos moradores, as cenas do enterro da criança assassinada, ao contrário, são fartas, evidenciando as relações de confiança, por um lado, e uma posição diante do acontecimento, por outro. Embora os jornais tenham dado primeira página para destruição dos automóveis particulares dos policiais, os fotógrafos da Agência não a fotografaram: em primeiro lugar, porque, junto a outros ativistas e diretores de ONG’s, tentaram evitar a destruição dos carros; em segundo, pois não seriam eles quem produziriam ‘provas’ que incriminassem pessoas tão indignadas quanto eles.

Considero as fotos do enterro bastante impactantes. Além do impacto que a morte de alguém nessas circunstâncias pode gerar, o efeito provocado pelo uso das lentes grande-angulares permite um campo de visão maior, possibilitando ao fotógrafo agregar mais elementos na cena construída, ao contrário das tele-objetivas, que fornecem o ‘detalhe’, possibilitando fotografar à distância. As grande-angulares ‘obrigam’ o fotógrafo a uma proximidade física maior com os sujeitos e objetos fotogra-

fados. Proximidade essa não apenas no que se refere ao gosto estético, ou às obrigatoriedades ópticas impostas pelo tipo de lente utilizada no trabalho, mas como expressão de relações e interações sociais em construção (as imagens do enterro podem ser acessadas nas páginas pessoais dos fotógrafos Fábio Caffé e Ratão Diniz).

O caso teve repercussões políticas que, por sua vez, continuaram a ser documentadas. A documentação relativa ao caso tornou-se exemplar na *Imagens do Povo*, embora seu uso tenha sido bastante limitado, como consideram os próprios fotógrafos, possivelmente em razão da repercussão na mídia. Contudo, desencadearam-se, no âmbito da Agência, discussões a respeito da possibilidade de plantões para cobertura de casos similares e sobre maneiras de tornar a fotografia mais eficiente como instrumento de uma causa e denúncia da violência, principalmente, policial.

A camada política remete imediatamente à questão ética da fotografia: se os usos da fotografia determinam em grande parte os modos pelos quais elas são apreendidas, a construção das personagens fotográficas se relaciona diretamente ao tipo de ‘uso’ dessa pessoa (desapoderada, despossuída, dilapidada, espoliada) como tema dentro de um código de mensagem fotográfica que vincula o objetivo político ao ético, criando intercâmbios e resistências no nível dos valores. Assim, Sontag redime os fotógrafos ao considerar que: “as imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto – sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver” (Sontag, 2003: 98).

O engajamento político na favela passa fortemente pela denúncia e luta contra violência. Por isso, dirigi a Valdean, que na ocasião da entrevista atuava com a fotógrafa Kita Pedrosa na gestão do banco de imagens, um pergunta sobre o lugar das imagens da violência e da pobreza no conjunto das produções da Agência. Ele respondeu:

A fotografia serve para muitas coisas: serve para você lembrar o que se quer lembrar e guardar de lembrança, mas serve para registrar um fato que você quer que não aconteça, ou que acontece. Nesse sentido, a imagem serve como um suporte da memória tanto individual quanto coletivo. Para mim, ela funciona nesse sentido. Na questão do que a gente quer com a imagem, acredito que mostramos o cotidiano e nele mostramos ou o que queremos que aconteça, ou algo que queremos que não aconteça. Quando documentamos temas relacionados à violência a gente precisa do suporte de idéias, porque podem, a partir de uma imagem nossa, ser atribuídas outras idéias. Essa violência que se mostra no dia a dia é o resultado de

inúmeras outras violências, e isso não é colocado. Nesse sentido, quando se faz um ensaio dentro do tema da violência, a gente vai mostrar algo do ponto de vista do que queremos que não aconteça. Dentro disso, iremos nos cercar de todas as possibilidades para que passar essa idéia. Porque não é nosso propósito fotografar a violência e mostrar como é mostrado, por que não se trata de mostrar a violência em si, mas as violências e seus resultados.

A CAMADA INSTITUCIONAL

As imagens de caráter institucional são aquelas em que o fotógrafo ‘mistura’ seu olhar ao da instituição que contrata os serviços da Agência. São ONG’s, empresas públicas e agências multilaterais os clientes mais frequentes da Imagens do Povo. Os fotógrafos são contratados para cobrir eventos que precisam, para diferentes fins, ganhar visibilidade. Portanto, fotografam acontecimentos que se concretizam, em grande medida, para que sejam fotografados. Os clientes da Agência precisam dessas imagens para formar memórias visuais de suas atividades, comporem suas páginas na Internet, usá-las para renovação de contratos, entre outras finalidades. A camada institucional, por isso, guarda semelhanças com a fotografia publicitária. Como nos diz Barthes:

em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que formam *a priori* os significados da mensagem publicitária, e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível [...] a mensagem publicitária é *franca*, ou pelo menos, enfática (Barthes, 1974: 28).

A entrevista realizada com Valdean pode evidenciar maneiras diferenciadas para produção de imagens ‘autorais’ e imagens ‘institucionais’, o que não corresponde à produção de camadas isoladas, pois uma contém a outra. A produção de representações é um processo cognitivo que formula imagens que ‘servem’ ou não ‘servem’ para determinados usos. Assim nos diz o fotógrafo respondendo a pergunta que lhe dirigi: o que você leva contigo quando está trabalhando? O que você pensa enquanto está fotografando?

Quando realizo um de trabalho às vezes as imagens servem ao trabalho, mas não para mim. Só que dentro desse trabalho podem surgir imagens que servem para mim. Quando digo que elas me servem é quando elas atendem as expectativas de tudo que carrego: meus questionamentos; como nossa sociedade está estruturada, como ela está montada. Quando essa imagem atende meus questionamentos e ligadas a mais um conjunto de coisas, assim acredito que é uma imagem que serve para mim. Quando não, atende somente ao trabalho que estou fazendo.

Continuei: então são dois tipos de trabalho, digamos assim, um que é uma pauta para cumprir e o outro que é um trabalho autoral. Você pensa esses dois tipos de trabalho de maneira diferente?

Tecnicamente não. Tecnicamente o pensamento é o mesmo. Mas ideologicamente, talvez não. De repente eu faço uma imagem, ela pode servir para tal tema, que estou pensando, ilustrando, tentando levantar, e que irá servir para o meu portfólio. Uma pauta é diferente de um trabalho que eu venho desenvolvendo, como o trabalho sobre o MST que eu venho fazendo há algum tempo. Tem uma diferença.

Qual é essa diferença?

É uma diferença que se percebe quando ela acontece. A história do fotógrafo, o ponto de vista dele, ele traz com ele. E no momento que se realiza uma imagem que representa isso, ele percebe. Quando vejo uma imagem e percebo nela o meu ponto de vista, a minha história, essa é a diferença.

Então, quando você faz um trabalho para uma determinada instituição, você tenta prever o que seria uma boa imagem para ela, de acordo com a expectativa dessa instituição, mas, se fosse com o seu traço autoral você faria diferente?

Mesmo que eu esteja fazendo um trabalho para uma instituição que espera um tipo de resultado e, geralmente, esperam, eu tenho o meu. Vou sempre fazer o meu porque é o que eu acredito. Claro que há concessões. Você negocia. Ou às vezes é até o contrário.

E quanto à edição, você tem critérios diferenciados para editar o seu material e o material para outras pessoas ou instituições? Que critérios você usaria para os outros que você não usaria para você?

Bom, eu uso os mesmos recursos para todos os casos. Não tem uma distinção entre o que é institucional e o que é para mim. É claro que dentro de um trabalho para uma instituição, a instituição pede, “nós queremos isso...”. Você foi pago, então, de certa forma, é preciso atender o que eles querem. Se você colocar somente o que você quer poder ser que não agrada a instituição. Com o tempo você vai aprendendo a colocar o que você quer, mas em diálogo com o que a instituição quer. Mas na hora de usar os recursos os critérios são os mesmos.

Fora a técnica, existe algum ‘filtro político’ que você utiliza na hora da edição, por exemplo, evitando certos personagens, ou valorizando outros?

No mercado existe muito isso. Às vezes você faz um trabalho sabendo que tem que entrar elemento tal, daí você joga com acréscimo de elementos. Uma vez fizemos

um trabalho para uma agência internacional destinada aos direitos humanos no Brasil, e tinha que se garantir a entrada de certos elementos. A bola que é símbolo da instituição, na verdade é uma bola da Nike. Esse símbolo tinha que entrar. Esse foi um momento de embate, por que o que é a Nike? Uma empresa que escraviza crianças, trabalho infantil e trabalho muito mal remunerado no território de certos países. Nesse trabalho tinha que entrar essa bola com o símbolo da Nike. Nos deparamos com esse dilema, e aí, entra esse símbolo que ideologicamente a gente condena. Eu não concordo com a postura da empresa. Daí você sabe que a organização tem um trabalho belíssimo, mas tem como patrocinador uma empresa como a Nike. Esse foi o dilema, fazer o que você quer e acredita tendo que abrir brechas para essa bola aparecer. [...] Essa é uma questão complicada. Porque, no sistema em que vivemos, estamos atrelados a tantas coisas que acabam por se misturar, como uma empresa capitalista super exploradora que patrocina um trabalho belíssimo. Infelizmente certas ações necessitam de patrocinadores e muitas vezes esses patrocinadores não estão de acordo com o próprio trabalho que estão patrocinando.

A CAMADA ÉTICA

A ética na produção imagética tende à não-explicitação quando o olhar analítico se dirige apenas ao resultado final: a imagem bidimensional. Permitir que as personagens se posicionem de determinada maneira, com um comportamento gestual catalisado em razão da presença da câmera, ou, igualmente, não permitir que determinadas imagens apareçam, são acontecimentos fotográficos agenciados eticamente. Koury (2006) nos chama atenção para essa dimensão da análise social revelada através dos silêncios da fotografia, o que o autor chama de *fora fotográfico*: “compreender o significado da escolha dessa e não daquela fotografia para revelação pública” (*idem*: 49). Assim, narro este silêncio.

Com o propósito de participar de atividades realizadas em reação aos acontecimentos que resultaram na morte de uma criança, passei a primeira semana de outubro na casa de amigos na Maré. Num desses dias, durante a noite, estávamos tranqüilos, conversando sentados na pracinha da Nova Holanda, enquanto um amigo fotógrafo e seu colega contavam-me histórias de seus tempos de criança. Histórias que se passaram no “tempo da malandragem”, conforme disseram. Narrativas que se cruzavam e por vezes recontavam a mesma história. Não lhes perguntei nada sobre qualquer tema, mas o próprio contexto parece ter-lhes cobrado isso. Falavam sobre brincadeiras, admiração, medo. Contavam-me que, nos tempos da malandragem, era proibido fumar maconha ou usar qualquer outro tipo de drogas nas vistas de todos. Podia-se fazer o uso apenas na

“areinha”, um terreno desocupado ao lado da Linha Vermelha, lugar onde hoje é a Vila Olímpica. Eram ordens da “bandidagem”. O mais respeitado entre eles era Jorge Negão, tão respeitado que, mesmo depois de morto, sua família continuou a receber algum percentual de uma das dezenas de ‘bocas de fumo’ existentes na Maré. Os amigos diziam que na época tinham verdadeira admiração por Negão, mas, ao mesmo tempo, medo. Negão era impiedoso, principalmente na hora dos ‘acertos’, hora em que os devedores quitavam suas dívidas, muitas vezes, com a própria vida. Era o momento em que as mães corriam ruas e becos recolhendo seus filhos. Outro personagem evocado foi D’moral, bandido ‘parceiro’ de Negão. Era ele o arauto dos ‘acertos’. Sempre com uma camisa do Flamengo, bermuda *jeans* dobrada acima dos joelhos, cordão e pulseira de prata, chinelo e uma faca na cintura, D’moral percorria vielas, becos e ruas anunciando a noite de acertos. Todos se recolhiam em casa. Quem seria o alvo da vez? Numa daquelas noites, D’moral foi ‘acertado’.

Resolvemos regressar à casa do fotógrafo, onde fiquei hospedado. Outras histórias percorriam conosco o trajeto de volta. Tantas que parte delas se perdeu no caminho. Bem próximo de sua casa estavam pouco mais de uma dezena de adolescentes e crianças aglomerados em frente à *lan house* de seu beco. Quando surgimos na esquina, eles correram em direção ao meu amigo fotógrafo pedindo-lhe que fizesse fotos para anexarem em seus *Orkuts*. O fotógrafo, apesar de não ter um equipamento digital,¹⁷ estava com uma Nikon D-70 da Imagens do Povo em casa. Ficou com a câmera para documentar os eventos que se sucederam ao assassinato do menino. Diante da insistência, fotografou-os, no entanto interveio decisivamente na composição das fotos, na maneira como os adolescentes queriam posar. Recusou-se a fotografá-los com um cigarro de maconha, como um dos adolescentes queria, e proibiu os meninos de fazerem os gestos que aludiam a uma das facções criminosas existentes no Rio de Janeiro. Mesmo assim, ficaram gratos e o fotógrafo satisfeito. Ali mesmo, em frente ao estabelecimento que vendia os serviços de Internet, onde ‘descarregou’ as imagens nos computadores, uma jovem mãe que recentemente dera à luz deixou-se fotografar com sua filha.

Ao entrarmos em sua casa, perguntei-lhe por que não havia fotografado os garotos e garotas da maneira como eles queriam ser fotografados.

¹⁷ Não era proprietário na ocasião. Hoje, possui uma Nikon D-200.

Respondeu-me que já havia atendido esses pedidos outras vezes e já explicara aos jovens vizinhos que a Internet é um veículo que expõem publicamente a imagens das pessoas, e que, portanto, uma brincadeira dessas poderia ter alguma implicação negativa para eles. Disse-me, também, que caso as fotos fossem realmente boas, como poderia aproveitá-las em um possível ensaio fotográfico, se o que se veria ali era apologia às drogas e ao crime, coisa que jamais gostaria de fazer? Entretanto, descobri naquele mesmo dia, ainda que pudessem ser consideradas boas fotos, seriam sempre fotos impúblicáveis. Com exceção das imagens de algumas das crianças aglomeradas na *lan house*, que inclusive já se tornaram personagens de outras fotos conhecidas dele,¹⁸ e da mãe com sua filha recém-nascida no colo, os personagens daquelas fotos jamais serão vistos novamente. A não ser no *display* da própria câmera que os fotografou logo após serem fotografados. Não serão fixados em nenhum suporte para que sejam vistos. Não porque sejam personagens desinteressantes ou que as situações ali vividas e fotografadas não tenham nenhuma importância enquanto possível tema de documentação, e nem mesmo porque a foto de uma mãe adolescente posando com sua filha seja tema melhor para ser fotografado. O fotógrafo e sua ética impediram-nos de ver algumas daquelas imagens. Mesmo com todo controle exercido na produção das imagens que imediatamente devolveu aos fotografados, quando descarregou a máquina num dos computadores da *lan house*, ele apagou da memória da máquina fotográfica grande parte do que registrou no pouco tempo da interação. Isso porque conhece aqueles adolescentes desde os seus nascimentos. Conhece as histórias de cada um, sabe de seus afetos e, também, de seus desafetos. Sabe que aqueles meninos e meninas, apesar da pouca idade, já experimentaram muitas coisas em suas vidas: casaram-se e separaram-se, tiveram filhos, envolveram-se em situações que concorreram contra suas vidas. Vidas intensas e, por isso, identidades impossíveis de se fixar numa imagem que fosse de sua autoria. A conversa que tivemos antes de dormir foi sobre a vida de cada um daqueles adolescentes, que desapareciam um a um com o toque no botão “apagar” da câmera.

¹⁸ Fotos expostas em centros culturais, galerias e publicadas em livros e revistas, uma delas na revista *Fotografe Melhor* (ano 11-nº123, dezembro de 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente se constituiu em torno da favela e dos favelados uma maquinaria imagético-discursiva que lhes definiu os contornos, seus recortes e suas formas; tornando-os visíveis e dizíveis. Passa-se a falar em seus nomes, a partir de uma visão *outsider* que lhes enfoca, aprisiona, ilumina e retrata. Várias são as engrenagens dessa máquina de produção imagético-discursiva: a Igreja, as instituições sociais do Estado, a imprensa, as ONGs, as Ciências Sociais. Máquina que produz intervenções, ações, dispositivos, técnicas e políticas de assistência aos favelados; permitindo criar métodos de classificação, de ação, de pensamento e de trabalho visando, por finalidade, o seu controle, disciplina, a sua correção, construindo, assim, uma engenhosa pedagogia da assistência, sobre seus corpos e almas, que se estende desde caridade à ação político-libertária. Máquina político-imagética de produção de eufemismos, de visões e de divisões do mundo social, de realidades homogêneas, abstratas, quantitativas, de separações (Lima e Carminati, 2008).

Diante de constructos cristalizados no imaginário social, as ‘imagens do povo’ podem ser lidas como imagens alternativas, porém nunca como imagens mais apuradas, mais ‘reais’. As fotografias produzidas na Agência são, todavia, resultantes de relações tensas, irresolutas e permanentes entre autoria, ética, política e estética na retórica da imagem. Nenhum desses domínios é isolável, nenhum desses domínios pode ser compreendido em separado. Como nos fala Barthes (1984), tensões dadas na mútua implicação do *spectrum*, do *operator* e do *spectador*: o que se vê, como se olha e a quem se mostra. As ‘imagens do povo’ são, portanto, “registros de olhares ‘endógenos’ de quem circula em seus lugares de origem”; são, igualmente, a crítica ‘endógena’ ao olhar ‘endógeno’; imagens que “renegam a noção de cidade partida”; imagens que são “instrumentos de arte e contra-informação”, forjados por um “olhar humanista sobre a sociedade”, “um olhar além das estatísticas frias com o que as favelas são habitualmente retratadas”; imagens capazes de “registrar a capacidade de resistência das populações faveladas”.¹⁹

Os usos e a circulação não impedem as apropriações ressignificadoras dessas imagens. Quem nos diz isso, dessa vez, não é a teoria, mas os próprios fotógrafos: “uma imagem sozinha pode dizer muita coisa, mas

¹⁹ Partes dessas caracterizações foram retiradas de textos produzidos pela Agência.

ela precisa estar embasada em alguma idéia. Mas uma imagem diz muita coisa. Ela abre caminho para se poder falar de muitas coisas. Então, é preciso alguma coisa estar por trás da imagem para ela poder dizer alguma coisa”, nos diz Valdean.

Por isso, o problema das auto-representações não é de acuidade mimética, mas, como demonstrou Fabiene Gama (2006), de disputa pela produção e circulação das representações sobre os favelados. Portanto, se o pensamento antropológico pode contribuir para o controle das representações dos favelados pelos próprios favelados, é indicando a possibilidade de se pensar numa *episteme* aberta, construída por múltiplos pontos de vistas, na tentativa de, assim, oferecer alternativas ao pensamento dual por meio do qual a favela é classificada e compreendida.

Se dentro da ordem urbana as favelas são expressões do mal, o espaço da desrazão, o engajamento dos fotógrafos da Imagens do Povo na produção de outras representações imagéticas sobre as favelas do Rio de Janeiro é o ponto crucial com o qual os meandros da construção do olhar fotográfico dos favelados podem ser vislumbrados. A representação fotográfica de si (este *si* como afirmação de pertencimento à favela), esta apresentação de um outro imaginado, é o resultado de um diálogo profundo: entre a expectativa das ONG's e parceiros patrocinadores de projetos, com as agências de fomento, com a linguagem e a estética documental, com a tradição das agências fotográficas autônomas, com a trajetória político-profissional do fotógrafo João Roberto Ripper e o projeto político da Agência, com as escolhas pessoais dos fotógrafos, com a Rede de Inclusão Visual, com as oportunidades e pautas disponíveis aos fotógrafos, com os acontecimentos fotografados, enfim, o 'olhar periférico' é um complexo de relações que a partir da linguagem fotográfica, agenciam formas e acontecimentos, construindo novos olhares e perspectivas sobre as favelas, proporcionando o surgimento de novas concepções sobre o que é ser favelado.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Clarisse; HIJIKI, Rose Satiko. 2006. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia”. In: FERRARI, F; HIJIKI, R. S. et al. (orgs.). *Sexta Feira 8 Periferia*. São Paulo: Editora 34.
- BAILEY, F. G. 1971. “Gifts and Poison”. In: *Gifts and Poison*. Oxford: Basil Blackwell.

- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1974. “A Retórica da imagem”. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1977. *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras.
- DUBOIS, Pierre. 2006. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papiрус.
- FARIAS, Juliana. 2006. “Estratégias de visibilidade, política e movimentos Sociais: reflexões sobre a luta de moradores das favelas cariocas contra a violência policial”. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- GAMA, Fabiene. 2006. “A auto-representação fotográfica em favelas: olhares do morro”. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- GURAN, Milton. 1987. “Fotografia e pesquisa antropológica”. *Caderno de textos: antropologia visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- _____. 2000. “Fotografar para descobrir, fotografar para contar”. *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro, 10 (1): 155-165.
- HEREDIA, Beatriz M. A. de. 1996. “Comunidade, Família e Política”. In: PALMEIRA, M.; GOLDMAN, M. (orgs.). *Antropologia, voto e representação política*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa.
- JACQUES, Paola Berenstein et al. 2002. *Maré, vida na favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. 2006. “Os Pesquisadores frente a um olhar e ao uso da fotografia nas ciências sociais no Brasil”. *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- KULCSÁR, João. 2007. *Magnum*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- LIMA, Mário Hélio Trindade de; CARMINATI, Thiago Z. 2008. *Imagens e contra imagens da favela*. (mimeo).
- MITCHELL, W.J.T. 2002. “O ensaio fotográfico: quarto estudos de caso”. *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 15(2): 101-131.
- PINNEY, Christopher. 2000. “The lexical space of eye-spy”. In: CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David (org.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- SHILS, Edward. 1996. *Centro e periferia*. Lisboa: Difel.

- SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz. 2005. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio.
- SONTAG, Susan. 2003. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TAJFEL, Henri. 1982. “Grupos humanos e categorias sociais”. In: *Estudos em psicologia social*. Lisboa: Livros Horizonte.
- VALLADARES, Lícia. 2005. *Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, M. (orgs.). 2003. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV.

Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações¹

Fabiene Gama

INTRODUÇÃO

O objetivo desse capítulo é refletir sobre a construção de uma representação (ou representações, no plural) sobre as favelas do Rio de Janeiro a partir do embate entre a ‘auto-representação’ (que compreendo como sendo a representação que um grupo constrói sobre ele mesmo em um campo de tensões onde múltiplas representações são formuladas) e a construção de uma interpretação antropológica (que é mais uma representação). Sendo a etnografia um texto (Marcus e Cushman, 1982), vale ressaltar que a proposta que trago diz respeito ao meu processo de escrita (ou de criação de uma representação) que se deu na minha interação com ‘meus nativos’ durante a elaboração do texto que produzi sobre ‘eles’ (Gama, 2006a). A partir deste momento, passei a ter uma interlocução efetiva com o grupo, construindo um diálogo através das críticas que ele elaborava sobre as minhas primeiras reflexões. É sobre esta qualidade de interlocução que pretendo aqui ponderar.

Esta reflexão parece estar na base mesma do modo que se produz o conhecimento em Antropologia desde a proposta metodológica malinowskiana de trabalho de campo (1976). Mas, após os estudos pós-colonialistas, esses embates de representações ganharam outras proporções (Clifford e Marcus, 1986; Geertz, 2002; Clifford, 2002) e, hoje, as falas dos sujeitos que pesquisamos interferem na própria elaboração do conhecimento antropológico. Como sugeriram Gonçalves e Head no primeiro artigo deste livro:

No bojo deste questionamento o conceito de etnografia se altera de forma considerável, passando de uma ingênua e inócua forma de ‘descrever e apresentar’ costumes

¹ As reflexões aqui desenvolvidas são baseadas em trabalho de campo realizado para elaboração da minha dissertação de mestrado intitulada “A auto-representação fotográfica em favelas: Olhares do Morro” defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ) sob orientação da Prof. Dra. Clarice Peixoto. Agradeço os comentários do Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves e Scott Head sobre a pesquisa, fundamentais para elaboração desta nova reflexão. Sobre a dissertação, ver Gama, 2006b.

alheios a um modo implicado de apresentação em que a perspectiva do etnógrafo é parte da observação e a perspectiva do etnografado exprime uma crítica da própria relação de pesquisa inserida em uma arena política-cultural determinada.

Através de entrevistas, da análise das imagens produzidas pelo grupo e das observações feitas a partir da leitura dos meus textos pelos sujeitos estudados, pretendo aqui discutir os limites e os alcances de uma *Antropologia compartilhada* nos termos defendidos por Jean Rouch. Antes, uma breve introdução ao grupo.

OLHARES DO MORRO

*O retrato é um signo cujo objetivo é tanto descrever o indivíduo,
como inscrevê-lo numa identidade social*
(Tagg, 1988: 37).



Fotografia de Ivanildo Carmo dos Santos

A *Olhares do Morro* é uma organização não-governamental criada em 2002 que funciona como uma agência de imagens das favelas e tem por objetivo principal capacitar jovens para formar uma rede de correspondentes capaz de nutrir um acervo de fotografias passíveis de serem comer-

cializadas.² As imagens produzidas são publicadas (e comercializadas) em diversos meios, como jornais, revistas, *sites* da Internet e exposições, tanto dentro quanto fora do país. No *site* da ONG é possível consultar um acervo de fotografias em constante crescimento, escolher imagens para comprar ou fazer encomendas. O valor das imagens comercializadas, segundo o coordenador, depende não apenas do tamanho da ampliação, mas também do comprador. Fotografias vendidas para colecionadores, por exemplo, têm valores diferenciados daquelas vendidas para a imprensa. De cada foto vendida, 60% do valor é dirigido ao fotógrafo-autor e 40% à instituição que, segundo os envolvidos, financia os cursos de capacitação profissional, os materiais fotográficos etc.

As fotografias também são expostas através de projeções em favelas da cidade com o objetivo de mostrar o trabalho realizado pelo grupo para os moradores e interferir de forma positiva na auto-estima destas pessoas que, supostamente, passariam a se identificar com essas novas imagens (que não têm uma relação direta com a violência do tráfico de drogas e/ou dos conflitos relacionados às incursões policiais aos morros³). Antes de serem expostas, as fotos passam por uma avaliação de Vincent Rosenblatt, coordenador do grupo, por vezes com a ajuda dos jovens fotógrafos.

Ao procurar o grupo, o jovem recebe um filme, uma câmera (caso não possua uma), um manual e algumas indicações sobre seu uso (sobre o que é e como funciona o diafragma, a velocidade, o tempo de exposição etc.) e é estimulado a procurar se expressar através das fotografias. Segundo os jovens, não há qualquer indicação sobre o que deve ou não ser fotografado.⁴ Após as primeiras imagens produzidas individualmente, o coordenador reúne o grupo e/ou o fotógrafo e discute as escolhas estéticas e de conteúdo, assim como as técnicas fotográficas (enquadramentos, efeitos, iluminação etc.). Os alunos 'mais interessados' são encaminhados para cursos técnicos em escolas parceiras, como o Atelier da Imagem, uma reconhecida escola de fotografia da cidade.

² Neste mesmo ano, surgiu, no complexo de favelas da Maré, a Escola de Fotógrafos Populares coordenada pelo fotógrafo João Roberto Ripper. Apesar de este grupo ter uma proposta parecida com a da *Olhares do Morro*, sua atuação é diferenciada. Seu projeto – político – oferece uma formação diferente aos participantes (vide o terceiro artigo deste livro).

³ No Rio de Janeiro, o termo 'morro' também é utilizado para se referir às favelas, que em sua maioria estão localizadas nas encostas das colinas da cidade. O termo 'asfalto', por sua vez, é amplamente utilizado em oposição a 'morro', significando a parte da cidade mais urbanizada e, portanto, mais rica.

⁴ Nota-se que, apesar da liberdade do tema, a violência policial e a do tráfico de drogas não são retratadas.

Não há um momento certo para entrar para o grupo nem para sair dele. Como a idéia é criar (e sustentar) uma agência de imagens, um jovem estará sempre ligado ao grupo, à medida que tem fotos disponíveis para comercialização.⁵ Há, também, vários níveis de participação:

Olha, eu tenho no acervo fotos de 50 pessoas. Um acervo de 40, 50 pessoas. Eu tenho que recontar, porque tem gente que tem poucas imagens, outros que têm imagens pra caramba. Muitas pessoas passaram, deram uma canja e foram embora. A gente guarda as imagens e, quando vende, a gente sabe onde mora, quem é quem (Vincent Rosenblatt).⁶

Alguns jovens possuem mais tempo disponível e investem mais na prática fotográfica do que outros que, porventura, precisem trabalhar para garantir a renda familiar; pois a comercialização do trabalho dos fotógrafos não acontece de forma homogênea ou regular.

ALGUMAS PECULIARIDADES DA REPRESENTAÇÃO ENDÓGENA

Segundo seu primeiro *site*,⁷ a *Olhares do Morro* pretendia dar um novo foco à representação das favelas do Rio de Janeiro documentando, através de fotografias, a vida social e cultural dos ‘morros’ da cidade, explorando, dessa maneira, um lado raramente mostrado pela mídia. Defendiam uma idéia de que, por serem oriundos de tais locais, esses jovens fotógrafos influenciariam ‘naturalmente’ de forma positiva a imagem das favelas (aqui, de forma genérica), ou seja, a forma de representar essa população:

Cada autor e cada autora são potenciais líderes comunitários, participando da modificação da imagem, em geral negativa, rotulada nas pessoas que moram nas favelas, que atrapalha a obtenção de empregos e as oportunidades de estudar (Rosenblatt 2004).

⁵ Todo o material (inclusive negativos) produzido pelos participantes permanece sempre em poder da ONG, mesmo após o distanciamento de algum jovem em relação ao grupo.

⁶ Em entrevista à autora em maio de 2005. As demais citações de Rosenblatt, salvo indicação contrária, foram extraídas da mesma fonte. O mesmo acontecerá com as entrevistas realizadas com os fotógrafos.

⁷ Disponível em www.olharesdomorro.org durante a pesquisa. Atualmente, este *site* encontra-se fora do ar e o grupo criou um novo site, agora exclusivamente para a comercialização das fotografias, e não mais com o perfil de uma organização não-governamental, como o anterior. O novo endereço é www.agenciaolhares.com (‘.com’ e não mais ‘.org’). Essa mudança de perfil parece acompanhar uma mudança do próprio grupo, que cada vez mais deixa de atuar como uma ONG buscando adequar-se às características das grandes agências internacionais de imagens.

Essa idéia também estava presente nas falas dos fotógrafos do grupo, como nos mostrou Jorge Alexandre Firmino:⁸

Eu tenho um pouco desse respeito, se eu tiver tirando uma foto, eu não chego e fotografo a pessoa toda desarrumada, sabe? Eu odiava quando ia alguém lá no morro e chegava e, vamos supor, eu tô indo comprar pão [...], mais respeito! Porque eu tenho a minha intimidade. A pessoa que passa numa exposição vê a minha cara toda amassada... Coisa que você não vê normalmente, você fica ali dentro da sua casa. Isso aí é sua intimidade. Eu entro na intimidade das pessoas, mas de outra forma. Não de forma arbitrária.

Embora Stam e Shohat (1995) acreditem que representações endógenas possam construir personagens mais complexos, ressaltam que, apesar de grupos politicamente envolvidos com tais representações estarem mais atentos para o modo como 'os seus' estão sendo mostrados, representações 'nativas' podem, também, acabar reproduzindo os padrões de dominação:

Tampouco a auto-representação cromaticamente literal garante a representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente 'usar' o artista para representar os códigos dominantes; até mesmo, às vezes, desconsiderando suas objeções (Stam e Shohat, 1995: 75).

De acordo com os autores, a abordagem do estereótipo (seja ela positiva ou negativa) acarreta uma série de armadilhas teóricas e políticas:

Em primeiro lugar, a preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode conduzir a um tipo de pensamento essencialista, quando críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a um conjunto limitado de fórmulas retificadas (Stam e Shohat, 1995: 76).

Este argumento de Stam e Shohat é particularmente interessante neste contexto, uma vez que, ao não retratar a violência armada nas favelas, os fotógrafos da *Olhares do Morro* acabam por criar e/ou reforçar estereótipos 'positivos' da(s) favela(s), o que por sua vez pode reduzir a favela a uma imagem não complexa. Atuando com estereótipos positivos, no entanto, o grupo nos indica outra coisa: o investimento na transformação da imagem das favelas é uma luta simbólica por poder – ainda que as ferramentas sejam estereótipos negativos ou positivos, pois se a favela não é o lugar único da violência, nem da união e da solidariedade, essas imagens estão em permanente tensão.

⁸ Em entrevista à autora, em outubro de 2005.

1. *Favela ou comunidade?*

Ainda que apresente as favelas como *parte* da cidade (seja através da paisagem urbana, seja ao reforçar que nas favelas existem práticas culturais, gente honesta, e que este não é o local exclusivo da violência e da criminalidade), a *Olhares do Morro* também se refere a elas como algo *diferente* da cidade (ao ressaltar sua arquitetura ‘peculiar’, ao explorar o fato dos jovens serem oriundos de favelas, e não simplesmente jovens fotógrafos etc.). Assim, observa-se nesta construção do discurso que esta localidade é, essencialmente, um espaço de luta representacional. Nesse sentido, quando usam o termo ‘comunidade’, os jovens estão utilizando símbolos para se opor ao estigma ‘favela’, pois a idéia de ‘comunidade’ é utilizada como contraponto à noção de ‘favela’ como lugar da desordem, do caos, da violência. Esta concepção reforça, por sua vez, o estigma, tornando-se um recurso de poder e, no limite, justificando novas demandas por remoção e/ou por invasão pela polícia.

Utilizar a categoria ‘comunidade’ para definir a ‘favela’ tem diversas implicações. A noção de comunidade supõe uma idéia de união, de solidariedade e de coesão que nem sempre tem sido característica dessas associações e de seus territórios. Assim, mascara a diversidade das situações sociais e a multiplicidade dos interesses presentes em uma estrutura freqüentemente mais atomizada do que comunitária. Usado para qualificar o conjunto de moradores, manifesta a vontade de substituir o termo ‘favela’, considerando pejorativo, por uma noção positiva. O uso deste termo também oculta todas as diferenças e conflitos existentes entre os diversos espaços ou entre os próprios habitantes (Valladares, 2005: 159). Esta idéia da favela como comunidade é questionada, desde longa data, por diversos autores (Valladares, 2000; Medina, 1969; Leeds e Leeds, 1978). Por outro lado, quando os moradores falam sobre os problemas, ou demandam soluções para a infra-estrutura local, muitas vezes recorrem ao termo ‘favela’.

2. *Favela no singular ou no plural?*

A homogeneização das favelas é um problema clássico no que se refere às discussões acerca dessas áreas e, como diz Valladares: “Ainda que reconheçam tratar-se de uma realidade diversa, todos se deixam levar pelo

hábito de reduzir um universo plural a uma categoria única” (2001: 8). A ‘favela’ no singular, nega, assim, as diferenças sociológicas. Os atores sociais que intervêm nas favelas, cada um com seu próprio interesse e especificidade, reforçam ainda mais esta percepção de que há uma homogeneidade. Ou seja, nesse contexto, as ONGs, apesar de serem heterogêneas, também oferecem ao imaginário coletivo a mesma representação da favela, “sempre privilegiando os excluídos, as vítimas de violência, como segmentos de uma pobreza que pode ser uniformizada por um discurso globalizante, que acaba opondo os ‘pobres’ a todo o resto” (*idem*: 12).

Este discurso dualista reafirma a idéia da ‘cidade partida’, uma visão reducionista da complexidade social existente na cidade do Rio de Janeiro, pois a cidade passa a ser pensada em termos de *apartheid* socioespacial produzindo oposições antitéticas do tipo ‘cidade formal’ versus ‘cidade ilegal’. Esta representação, apesar de produzir efeitos a partir de uma lógica que prega um ativismo em favor dos mais pobres, mascara, por sua vez, a própria complexidade daquela localidade, pois ali se encontram uma estrutura social diversificada e processos de mobilidade social consideráveis (Valladares, 2001). Embora as favelas possuam características em comum (sua população como um todo é estigmatizada, por exemplo) não são homogêneas. Evocar a favela como a outra metade da cidade – o ‘asfalto’ e o ‘morro’, os *estabelecidos* e os *outsiders* – parece ser uma visão reducionista que desconhece a interdependência e a complexidade dos diversos segmentos sociais que compõem a cidade.

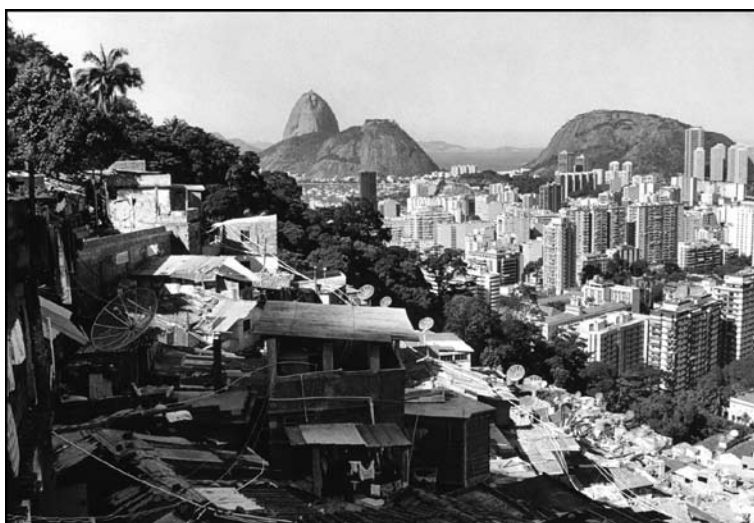
AS IMAGENS⁹ E A CONSTRUÇÃO DE MINHA AUTORIDADE ETNOGRÁFICA

Em minha análise sobre as fotografias do grupo, percebi dois momentos diferentes na sua produção: um primeiro momento voltado para a *documentação* e outro em que o lado *artístico* era mais valorizado.¹⁰ Sugeri que esta mudança parecia seguir uma alteração de foco na própria trajetória da ONG, pois, cada vez que buscava aproximar seu trabalho ao das

⁹ Para análise, escolhi algumas das fotografias publicadas no *site* do grupo (sem títulos ou legendas, trazendo apenas o nome do autor), em revistas, jornais e as apresentadas nas exposições realizadas no Rio de Janeiro entre julho de 2004 e janeiro de 2006. Assim, o critério de escolha das fotografias privilegiou sua publicação. Ressalto que outras fotos foram selecionadas por serem fotos consideradas ‘marcantes’ pelos fotógrafos ou por mim.

¹⁰ Não pretendo aqui opor as categorias ‘documental’ e ‘artístico’ que, de maneira geral, estão sempre presentes no trabalho do grupo com um todo. Ressalto apenas uma leve mudança no foco e não uma superação de estilos.

agências internacionais de fotografia, distanciava-se do perfil de ‘agentes sociais’. Considerei que em um primeiro momento, as fotografias tinham um perfil mais jornalístico e retratavam de uma forma geral o cotidiano e a estrutura da favela: pessoas descendo ou subindo escadas, trabalhadores, crianças brincando, a ‘matança do porco’, retratos, a arquitetura e distribuição espacial da favela, etc. A paisagem da favela aparecia ao lado de cartões-postais da cidade. O tema era livre, mas o universo era a favela e entende-se ‘favela’ neste contexto denotando ‘a outra parte da cidade’. Vejamos um exemplo deste momento.



Fotografia de Jorge Alexandre Firmino

Esta foto ‘marcou’ Jorge Alexandre Firmino, fotógrafo do grupo, pois, segundo ele, retrataria a ‘cidade partida’.¹¹ A foto tem uma divisão diagonal ‘natural’, causada pela inclinação do Morro Dona Marta, colocando os barracos da parte mais alta (e mais pobre) da favela de um lado e os prédios do ‘asfalto’ do outro. Além desta divisão, outros dois fatos chamam atenção: a natureza em meio ao centro urbano (e aqui não

¹¹ Leite (2000: nota 3) nos oferece uma reflexão sobre esta expressão: “A expressão ‘cidade partida’ foi cunhada por Zuenir Ventura, um dos principais cronistas da cidade, a partir da análise da dualidade entre o ‘mundo do asfalto e as favelas cariocas’ desenvolvida por Carvalho (1994). Popularizada em livro com este título, esta imagem foi, desde então, fartamente utilizada pela imprensa em oposição à representação do Rio de Janeiro como ‘cidade maravilhosa’”.

apenas árvores no topo do morro, mas também o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara ao fundo) e o grande número de antenas parabólicas. Se a natureza exuberante da cidade encanta os turistas, principalmente os estrangeiros, a presença das antenas desmistifica a idéia do isolamento e da profunda miséria em que essa população se encontraria.

É interessante percebermos como esse discurso sobre a ‘cidade partida’ acaba sendo absorvido pelo fotógrafo, mesmo quando este tem a intenção de construir uma representação diferenciada. Afinal de contas, pensar a cidade em duas partes traz implicações simbólicas e, conseqüentemente, políticas e sociais.

Uma outra análise gerou particular desconforto a Jorge Alexandre Firmino, autor da fotografia. Reproduzo abaixo meus comentários elaborados a partir da seguinte imagem:



Fotografia de Jorge Alexandre Firmino

Esta foto é um interessante retrato da estrutura local. Nela, percebemos além do emaranhado de fios, fruto dos ‘gatos’ realizados, a maneira (e o material) com que as moradias são construídas. A partir dessa imagem, podemos perceber, por exemplo, que na favela há iluminação elétrica e antenas de televisão. A presença do Corcovado (com o Cristo Redentor), ao fundo, localiza a favela não apenas no Rio de Janeiro, mas na zona sul da cidade.

A fotografia, escura e com fios e barracos por todos os lados, nos passa a sensação de claustrofobia que aqueles que não estão habituados a tais construções podem sentir

ao passar pelas vielas da Santa Marta. Esta favela tem uma estrutura peculiar. Becos e ruelas já começam na parte baixa do morro, o que torna impossível, por exemplo, o acesso de veículos. Segundo a Agência de Notícias das Favelas: 'As construções, formadas de maneira mais comprimida do que em outras favelas, e num terreno que chega até ao ângulo de 60°, surpreende arquitetos e engenheiros, desafiando a todas as leis da gravidade' (em artigo publicado na coletânea 'Imagens Marginais'. Gama, 2006a: 73-74).

Após enviar esta versão para o fotógrafo solicitando sua autorização para o uso das imagens, Jorge Alexandre me telefonou solicitando duas alterações: a correção da sua idade e a reformulação do trecho onde eu afirmava que a fotografia acima passaria uma sensação de claustrofobia. O fotógrafo entendeu que o termo teria um valor pejorativo. Passei alguns dias refletindo sobre sua restrição: deveria seguir a sugestão do fotógrafo ou minha reflexão? Ponderei sobre a possibilidade de utilizar outro termo, livre de valor qualitativo. Cheguei à conclusão de que, tratando-se de uma sensação, de uma impressão subjetiva minha, não seria fácil encontrar outro termo equivalente ao utilizado. Pensei em retirá-lo da análise, imaginando que poderia ser mal compreendida e acusada de estar sendo preconceituosa. Refleti sobre todas as outras favelas que conheci e lembrei que a Santa Marta foi a única em que senti tal sensação. Sua estrutura é particular e justificava esta sensação. Depois de pensar por mais alguns dias, decidi manter a minha qualificação. Compreendi que Jorge Alexandre possivelmente se sentiu incomodado porque 'claustrofobia' não era exatamente o que *ele* pretendia passar com sua foto. Mas se a fotografia permite interpretações que fogem ao desejo do próprio autor, entendi que, em meu exercício de interpretação antropológica, havia sentido fazer a 'tradução' desta sensação, qualificando-a como 'claustrofóbica'.

Hoje percebo que essa minha 'interferência' na representação que Jorge Alexandre estava tentando produzir com sua foto gerava mesmo um desconforto. Afinal, estávamos construindo representações distintas que implicavam disputas quanto à 'autoridade' da própria representação, a da antropóloga e a do nativo. Ainda que se considere que uma imagem represente exatamente o que está diante da lente da câmera (seu enquadramento, sua distância focal, seu ângulo) ela é sempre uma elaboração, portanto, uma seleção por aquele que a registra. É uma escolha subjetiva, uma leitura, uma interpretação, em suma, uma representação. Nesta acepção, as fotografias, portanto, podem ser usadas na construção de novas 'realidades' subjetivas (Kossoy, 1999). Porém, sua recepção nem sempre está sob o controle do autor. E em fotografias sem legendas, como

é o caso daquelas publicadas no site do grupo, a interpretação da imagem está ainda mais relacionada com a subjetividade do ‘leitor’.

Percebi que em um segundo momento – a partir de 2005 – foi proposto aos jovens que investissem em um tema específico para a elaboração de um portfólio individual. Compreendi que a escolha de um tema marcava uma espécie de ‘amadurecimento’ do trabalho fotográfico, deixava de ser um registro puramente documental (ou jornalístico) para ser um trabalho mais artístico-subjetivo.

Nesse segundo momento, as fotos – que passam a ser coloridas – registram a ‘noite’, a ‘sexualidade na adolescência’ e há, ainda, a criação de um novo portfólio sobre o *funk*, realizado pelo próprio coordenador que decidiu inserir seu trabalho fotográfico no *site* e nas exposições do grupo.¹² Deste modo, os fotógrafos deixam de fotografar ‘apenas’ o universo da favela, ampliando os temas para lugares como a praia (no portfólio coletivo “Coisas do Mar”). Os jovens fotografam, agora, principalmente pessoas que conhecem, o que se apresenta como vantagem para o grupo, pois esta intimidade – que só é conseguida através de certa familiaridade – fica transparente nas fotografias. Isto nos permite ter acesso à vida privada dessa parcela da população, algo que raramente acontecia.



Fotografia de Daniel Martins

¹² As fotos de Rosenblatt eram, até então, fotos de bastidores, ou seja, dos próprios fotógrafos em atividade, ou de eventos do grupo.

Essa fotografia de um garoto que olha uma revista masculina no canto de um quarto vazio e com pouca luz faz parte do portfólio “Sexualidade na adolescência” de Daniel Martins. Uma imagem que, segundo o fotógrafo¹³, traria informações da adolescência de qualquer jovem, morador de uma favela ou não.

Apesar da sexualidade na adolescência ter sido considerada pela mídia como um dos ‘problemas sociais’ que afetam os moradores de favelas, tema especialmente associado à gravidez precoce, este não parece ser o enfoque da fotografia produzida por Daniel Martins. Antes, parece operar exatamente no sentido de dissolver esta ‘peculiaridade’ atribuída à sexualidade juvenil daqueles que vivem nas favelas. Isso se torna importante neste contexto, pois estas imagens proporcionam uma imediata identificação, ultrapassando juízos de classe social ou culturais. Estas imagens querem demonstrar que adolescentes que vivem em favelas passam por experiências e dilemas ‘universais’, como afirmou o fotógrafo. A mesma intenção é revelada por Ricardo de Jesus ao afirmar que escolheu fotografar a noite na Rocinha para mostrar que o que se passa na favela não está relacionado única e exclusivamente ao tráfico, à prostituição e à violência, mas sim à boemia, ao trabalho e ao lazer.¹⁴



Fotografia de Ricardo de Jesus

¹³ Em entrevista à autora em outubro de 2005.

¹⁴ Em entrevista à autora em setembro de 2005.

Ao trazer estas quatro fotografias como fio condutor da minha análise, quero enfatizar os dois diferentes momentos na produção de imagens do grupo. Há, no começo, uma predominância do uso de filmes p&b em relação aos coloridos, uma ausência de portfólios temáticos e o universo fotografado restringia-se à favela enquanto localidade. Com o advento da perspectiva mais universalista, percebe-se uma mudança de estilos, de um mais ‘documental’ para outro mais ‘artístico’. Porém, esta minha interpretação produziu mais uma vez um incômodo, agora, não por parte do fotógrafo, mas do coordenador que reagiu do seguinte modo quando confrontado com meu texto:

Não valorizo mais o ‘subjetivo’ que o ‘documental’. Essas categorias são permeáveis e difíceis de isolar. O que eu faço? Diferencio a fotografia aleatória, a acumulação de ‘boas fotos’ daquela norteada, onde um território, um tema de investigação ou um campo de jogo está definido pelo fotógrafo. Isso faz parte de um treinamento profissional. No mundo inteiro, os editores de fotografia pedem aos fotógrafos que recebem que sejam capazes de ‘se definir’ a partir de um tema tratado em 15, 20 imagens ou mais. É ali que se descobre a identidade de um fotógrafo. Todos os profissionais passaram por isso. É como um mestrado que vem depois de estudos gerais na universidade... (Vincent Rosenblatt, em comentário sobre uma primeira versão do mesmo artigo. Ver Gama, 2006a)

Não era minha intenção, ao propor tal análise, dividir a produção do grupo em dois blocos independentes e rigidamente delimitados. Assim, para esclarecer minha proposta, utilizei o comentário do coordenador como mais um dado e inseri no texto uma nota informando que não pretendia opor documental *versus* artístico, mas apenas ressaltar uma mudança de foco.

Continuemos com as análises (e os incômodos), agora não mais sobre as fotografias, mas sobre a própria pesquisa.

ALGUMAS INFORMAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CAMPO

Depois de seis meses de tentativas de contato frustradas, tentando dar início ao meu trabalho de campo, decidi enviar cópias dos *e-mails* que escrevia ao coordenador do grupo aos jovens fotógrafos. Um deles, Jorge Alexandre Firmino, me respondeu e trocamos algumas mensagens e telefonemas até que consegui marcar uma visita à sede do grupo na Santa Marta. Tudo acertado para este primeiro encontro, eu recebi uma nova mensagem do coordenador, agradecendo meu interesse pelo grupo e se desculpando pelo não-retorno de alguns contatos anteriores. Ele dizia:

De modo geral, somos freqüentemente e permanentemente ‘procurados’, em particular por universitários fazendo as mais diversas teses e pesquisas.

Mas essas visitas, por mais simpáticas que sejam e bem intencionadas, acabam consumindo uma atenção e um tempo precioso nas reuniões que temos em nosso núcleo na Santa Marta, além de precisar de um cuidado especial para um primeiro acesso à comunidade. Muitas vezes também, as pesquisas externas nos afastam do alvo principal, que é a produção de imagens e a profissionalização dos jovens: eles voltam a ser objetos de pesquisa, e não seres protagonistas desta nossa jornada.

O olhar externo atrapalha muitas vezes a naturalidade obrigando a uma certa ‘representação’. Por todas essas razões decidimos dedicar nosso convite para quem realmente acrescenta a nosso trabalho, como os profissionais que vêm ensinar, os colecionadores e clientes querendo comprar imagens ou os potenciais patrocinadores desejando avaliar nosso trabalho para promover exposições, eventos nacionais e internacionais, etc...

Por todas essas razões não podemos nos comprometer a lhe dar o suporte necessário para seus trabalhos ou pesquisas, por terem uma estrutura muito enxuta, onde todos trabalham na base do voluntariado.

Ao final da mensagem, Rosenblatt, contraditoriamente, lista uma série de eventos em que estaria participando onde poderia encontrá-lo e deixa seu número de telefone. Diante da recusa do coordenador em me conceder uma entrevista, inclusive visitar a ONG e conversar com os jovens fotógrafos, decidi procurá-los em um destes eventos, o Seminário “Estética da Periferia”, onde conversamos rapidamente sobre meu projeto. Consegui agendar a primeira entrevista – com o coordenador do grupo. Nos meses seguintes, agendei entrevistas com os outros fotógrafos, dando seguimento ao meu trabalho de campo e realizando a pesquisa com tranquilidade e empatia.

Um novo problema surgiu quando recebi o convite para publicar o aludido artigo na coletânea “Imagens Marginais” e, para isto, precisaria da autorização do uso das imagens. Rosenblatt informou que só autorizaria a publicação das imagens após a leitura do texto, pois gostaria de ter conhecimento do seu conteúdo e da minha avaliação do projeto. Afinal de contas, não me daria “um cheque em branco” para dizer o que quisesse sobre seu trabalho. Ao enviar a primeira versão do texto, então, seguiram-se oito *e-mails* e alguns telefonemas para chegarmos a um acordo sobre a importância de explicitar certas coisas e não outras. Estas negociações se tornaram dados importantes na minha pesquisa e me ajudaram a analisar a política do coordenador da *Olhares do Morro* e o trabalho desenvolvido por eles. Na mensagem em que tenta me convencer de não levar adiante a

pesquisa, Rosenblatt já indica o que pensa sobre a relação entre os agentes externos e as favelas (sobre a idéia de representação e não-naturalidade nesta relação), sobre a posição dos jovens enquanto ‘objetos’ e não ‘protagonistas’ em uma pesquisa, sobre que tipos de agentes “realmente acrescentam” ao trabalho da organização, e ainda sobre os objetivos principais do grupo – a produção de imagens e a profissionalização dos jovens.

Cito como exemplo sua primeira avaliação do meu artigo, em 12 de abril de 2006: “Já sobrevoando, li muitas coisas (nas paginas sobre a Olhares) onde a falta de informação e/ou de pesquisa faz você escrever coisas inexatas”.

Percebe-se que o coordenador da *Olhares do Morro* sentiu-se desconfortável com as informações por mim levantadas e, principalmente, porque nem todas passaram por seu crivo. Rosenblatt frisou ainda, em outra conversa, que eu deveria relativizar toda a minha pesquisa, pois, como “mexia com o imaginário dos meninos”, eles podem ter fornecido alguma informação “só para me impressionar”. Outro argumento dele seria que estes jovens (assim como boa parte dos artistas) não teriam ainda uma reflexão crítica sobre seu próprio trabalho e que, apesar do seu incentivo, eles só a conseguiriam com a experiência do ofício.

Diante destas questões, cabe uma reflexão. Sempre pesquisamos a partir do que somos e a figura do pesquisador interfere nas respostas e na atuação do grupo. Quero deixar claro, então, que eu, uma jovem pesquisadora de classe média, tenho consciência de que minha relação com os fotógrafos moradores da Santa Marta teve implicações que facilitaram e atrapalharam o recolhimento de informações no campo. Ademais, a visão dos meus pesquisados não coincidia com a minha visão sobre o que significa uma pesquisa. Para mim, era claro que a pesquisa não pretendia apresentar uma verdade sobre o tema ou sobre o grupo, mas tão-somente trazer informações que eu considerarei relevantes para desenhar uma questão que não era necessariamente uma questão central para o grupo.

SOBRE REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES

Até que ponto “uma imagem vale mais que mil palavras”? É possível estabelecer esta correspondência? A imagem seria um conjunto de informações de transmissão direta, ao contrário da comunicação verbal, com uma mediação a ser decodificada? Existiria uma leitura da imagem fotográfica capaz de substituir ou equivaler à de documentos escritos ou depoimentos verbais? Para uma tendência historiográfica, o documento fala; para alguns entusias-

tas da eloquência da imagem fotográfica, esta transmite clara e diretamente informações. Para outra, contudo, tanto o documento escrito quanto as imagens iconográficas ou fotográficas são representações que aguardam um leitor que as decifre (Leite, 1993: 23).

Hoje, seria impossível pensarmos em uma leitura imagética como se fosse equivalente a uma leitura de documentos escritos. Entretanto, devemos entender as imagens como uma espécie de representação que ‘fala’, ou seja, que contém informações objetivas e subjetivas que, por sua vez, são interpretadas por um leitor. Nesse sentido, a fotografia – assim como documentos verbais – não são verdades dadas, mas representações construídas. Este foi o princípio que norteou toda a minha pesquisa: interpretar o que os jovens fotógrafos da *Olhares do Morro* e suas imagens indicavam sobre a representação que constroem sobre o lugar onde moram. Assim como Machado (*apud* Leite, 1993: 27), pretendi examinar como este grupo fotografa e se deixa fotografar, tentando obter um inventário de situações e valores relativos a ele.

Diversos autores discutem os usos sociais da fotografia percebendo-as como representações – não a ‘realidade’ em si – do mesmo modo que podemos entender as etnografias como textos, construções. Ambas seriam ficções, não no sentido de ser algo falseado, mas no de serem interpretações. Fyfe e Law, por exemplo, descrevem a construção social das representações visuais (e suas desigualdades) do seguinte modo:

Uma representação fotográfica nunca é apenas uma ilustração. É a representação material, o produto aparentemente estabilizado de um processo de trabalho. E é o lugar para a construção e representação da diferença social. Compreender uma visualização é, assim, indagar-se sobre sua autenticidade [seu caráter de prova] e sobre o trabalho social que produz. É notar seus princípios de exclusão e inclusão, para detectar os papéis que disponibiliza para compreender a maneira como são distribuídos, e para decodificar as hierarquias e as diferenças que naturaliza. E é também analisar as maneiras como as autorias são construídas ou camufladas... (Fyfe e Law, 1988: 1, tradução livre da autora).

Lins de Barros e Strozenberg seguem a mesma direção:

Não fotografamos qualquer coisa, mas apenas aquilo que desejamos destacar da fluidez da existência cotidiana e tornar, não apenas eterno, mas exemplar. Como uma luz de palco, o foco da câmera destaca cenários e personagens que, sob sua mira, adquirem uma qualidade distinta e uma dramaticidade não perceptível ao olhar comum. Tampouco fotografamos de qualquer maneira. O melhor ângulo,

o melhor enquadramento, a melhor luz, a melhor pose, são escolhidos porque os consideramos capazes de condensar, no fragmento do real aprisionado na imagem, toda a gama de múltiplos significados que emprestamos (ou desejamos emprestar) ao que ali ficará representado (Lins de Barros e Strozenberg 1992: 21).

Para estes autores, e também para Tagg (1988) e Kossoy (1999), os usos sociais das fotografias e suas especificações históricas são importantes referenciais de análise, e uma imagem deve ser pensada de acordo com seu contexto político, social e econômico. Nas palavras de Tagg:

A fotografia não tem nenhum sentido fora do seu contexto histórico. O que conecta a diversidade dos locais em que a fotografia opera é a própria formação social: os locais históricos específicos para a representação e para a prática que a constitui. A fotografia em si não tem nenhuma identidade. Seu *status* como uma tecnologia varia com as relações do poder que investe (Tagg, 1988: 68, tradução livre da autora).

Neste sentido, a fotografia tem tantas identidades quantas as que, historicamente, lhe forem investidas, sendo necessário perceber, em cada momento, o modo como foi entendida, os fins a que serviu, as visões do mundo que proporcionou etc. Ou seja, as fotografias, assim como a memória, funcionam como fragmentos da realidade que podem ser encaixados e/ou interpretados de acordo com interesses e subjetividades.

Para Hall (1999) e Canclini (1997), a cultura é um dos elementos mais dinâmicos do novo milênio. Assim, como afirma Barbero (1997), o campo cultural passa a ser visto como um campo estratégico de luta. Não nos deve surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar simplesmente uma forma física e compulsiva.

Fazer circular retratos dessa população que até então tinha sua vida cotidiana pouco retratada (principalmente por seus próprios moradores) é também uma maneira de fazer circular imagens com as quais os moradores dessas áreas possam se identificar. Pois se até então boa parte da população não se reconhecia na representação sobre seu grupo (visto que esta, na maioria das vezes, se limitava a retratos de criminosos), agora eles podem encontrar em projeções, exposições e publicações (inclusive em jornais) suas imagens, imagens dos seus filhos, seus vizinhos, amigos e parentes. Colocar esses rostos em foco, em primeiro plano, e em imagens esteticamente consideradas bonitas, representa dar outro valor ao grupo, atribuir novos significados às representações e, conseqüentemente, à memória das favelas cariocas. Seguimos aqui a reflexão de Lins de Bar-

ros e Strozenberg, quando afirmam que “nas mãos de quem manipula, a câmera é um recurso de linguagem através do qual alguém elabora uma interpretação do real, atribuindo-lhes significados que irá materializar na imagem” (1992: 21). Ou seja, a câmera é um instrumento político à medida que elabora uma representação que ficará cristalizada para o futuro. Há, ainda, algo mais: enquanto interpretação do real, uma imagem nos oferece informações das mais diversas naturezas, pois, além de fornecer indícios do real, orienta sobre o ideal desejado. Reiterando Lins de Barros e Strozenberg: “na fotografia tudo é paradoxo. Prova do real, ela nos fala do ideal. Ao refletir o concreto, ela espelha o imaginário. Se acreditamos na sua imagem é porque, nela, a técnica produz a magia, ocultando, ao olhar que vê a foto, o olhar que a fabricou” (*ibidem*).

Os jovens procuram a *Olhares do Morro*, em geral, para aprender a fotografar, e não com o objetivo de intervir diretamente em uma representação sobre as favelas. Acreditam, no entanto, estar colaborando para uma maior interlocução entre o que já foi chamado de “as duas partes da cidade partida”. Transmitindo essas imagens para outras camadas sociais (através de projeções, exposições, publicações em jornais e revistas etc.), esses jovens ampliam o diálogo, ainda hoje deficiente e hierárquico, na sociedade. O próprio ato de fotografar e essa inversão de posição, onde os jovens economicamente desfavorecidos deixam de ser ‘objeto’ para serem autores de sua própria representação, suscita reflexões. A fotografia funciona, dessa forma, como um interessante instrumento social: possibilita mostrar o olhar e o trabalho desses jovens, além de criar novas redes sociais, gerando uma maior circulação entre os diferentes grupos sociais da cidade. Através de uma ação coletiva, esses moradores também conseguem uma visibilidade por vezes maior que muitos fotógrafos em início de carreira, driblando as imposições geradas pelo mercado de trabalho. É justamente ao se contrastar com o ‘asfalto’ que a ‘favela’ ganha força e identidade.¹⁵

Com efeito, os rapazes ganharam reconhecimento dentro e fora das favelas onde vivem e certa circulação no meio da fotografia do Rio de Janeiro. Este foi um ganho que todos ressaltaram e valorizaram nas entrevistas realizadas. Afirmaram que seu olhar sobre o lugar de moradia mudou depois que começaram a trabalhar sistematicamente com a fotografia. Agora teriam um olhar mais ‘apurado’. Por outro lado, seus vizinhos tam-

¹⁵ Exemplo similar encontramos em Said (2007) quando analisa a oposição entre ocidente e oriente e o modo particular que se contrói a categoria ‘orientalismo’.

bém moradores da favela perdem cada vez mais o receio de serem fotografados. E o fato de os fotógrafos e fotografados serem oriundos da mesma localidade produz uma diferença na construção de suas representações, pois os próprios fotógrafos dizem que ‘compreendem melhor’ o cotidiano local. Além disso, ressaltam a importância de existir a possibilidade de contestação por parte dos moradores fotografados caso não concordem com a interpretação dada. Assim, a relação dos próprios moradores com a imagem – e com a sua imagem, especialmente – também é modificada:

Eu acho que muda. É aquela questão da identificação mesmo. Normalmente quem sai no jornal é o traficante, e a comunidade não se identifica com essa imagem. Ser visto sempre pelo ângulo negativo. Isso prejudica a imagem. Você vai dar um currículo no trabalho, pode ser o melhor profissional que for, o cara vai falar: ‘amigo...’. Eu já tive um patrão que já me falou isso (Jorge Alexandre Firmino).

Muda. É uma perspectiva diferente. Vê o que funciona ali por trás daquilo tudo. A história do cara do churrasco conta a história de um monte de gente que faz a história da noite acontecer. Que não é só o vapor da boca de fumo que vende pó. Tem um cara que sustenta a família dele com a birosca, o outro que vende doce, o outro que vende amendoim. Por trás disso tudo tem uma história. Não tem só o tráfico, sabe? Porque é o que é mais visado (Ricardo de Jesus).

E aí depois elas meio que ‘se acostumam’ de estar vendo aquilo, de estar vendo como é o trabalho de uma pessoa que trabalha com isso. A minha mãe, por exemplo, minha mãe se amarrava em fazer foto, comprava filme no fim de semana para gente tirar foto em casa e tudo. Sem motivo. Agora é tão normal para ela em ver eu sentado lá com um bolo de contato, cutucando para lá e para cá, que ela já senta e olha comigo. Me dá opinião, se intera na coisa. E não só ela, meus primos também, meus tios, amigos, vêem as fotos, gostam das fotos. Eu tenho uma das fotos que eu vendi para um colecionador, por exemplo, uma das paisagens, que um amigo gostou, aí eu deixei ele ampliar e botar na casa dele (Daniel Martins).

Não mostrar a guerra do tráfico revela mais que uma escolha temática, parece tratar-se de uma forma de proteção. Apesar de não mostrarem a violência armada, a vida nesses locais não é apresentada de forma idealizada. Problemas estruturais e de saneamento básico, como valas negras, fios de energia embolados e o crescimento constante das construções aleatórias, por exemplo, aparecem como pano de fundo de retratos da vida íntima dos moradores. Compreender exatamente o alcance dessas imagens e a transformação que elas produzem é tarefa difícil. Porém, é incontestável que essas imagens outras da favela começam a circular na sociedade,

abrindo a possibilidade de ampliação (e disputa) das representações sobre as favelas e de seus moradores no espaço público.

A existência de grupos internos às favelas que registram a sua paisagem e o seu cotidiano traz novas informações sobre esses locais. Hoje, mesmo de forma ainda incipiente, os moradores das favelas ganham cada vez mais espaço para falar sobre seus lugares de moradia, construir sua memória, divulgar suas histórias e elaborar suas imagens. Trazem, assim, uma novidade para esse debate sobre as representações sociais das favelas e a manipulação dos meios de comunicação (fotografia, vídeo, Internet etc.). É mais *uma* representação que circula na nossa sociedade, representação calcada na especificidade de ter sido elaborada por aqueles que vivem nesses locais. Esta seria, portanto, uma nova forma de mostrar esses espaços da cidade que, além de influenciar a reação externa, pode mudar a relação que os próprios indivíduos mantêm com seu local de moradia – a favela. Os fotógrafos do grupo sabem que é difícil reverter esses estigmas, mas acreditam que a exibição dessas imagens em exposições para as classes mais abastadas pode ser o começo para uma transformação. Pois, se por um lado, há décadas as favelas vêm despertando interesse da mídia, da academia e do poder público, por outro, o desconhecimento sobre elas por parte da sociedade como um todo ainda é grande.

SOMANDO REPRESENTAÇÕES: EU + ELES = NÓS?

Em todos os momentos da minha escrita etnográfica considerei os comentários do grupo sobre minhas reflexões como fontes de dados e, por este motivo, tentei adicioná-los ao meu texto de diferentes maneiras: corrigindo conclusões precipitadas da minha parte, inserindo sugestões importantes para eles ou ‘simplesmente’ avaliando melhor minhas afirmações e o que pretendia dizer com o que dizia. Em muitos momentos, as críticas tornaram meu texto mais claro. Em outros, me ajudaram a compreender os incômodos do grupo com a construção de uma interpretação exógena, os desconfortos próprios daqueles sujeitos que se tornam ‘objetos’ de uma investigação até mesmo a discordância em relação a algumas interpretações minhas.

Nesse diálogo, dois importantes pontos devem ser destacados: a) o quanto esta interlocução beneficiou meu trabalho etnográfico; b) o quanto ambos tentávamos adequar nossas linguagens a um ‘meio termo’ compreensível aos dois.

Ao fazer um paralelo entre a construção de portfólios e a formação acadêmica para me explicar que não haveria uma superação de estilos na trajetória da ONG, mas uma especialização na formação dos jovens, por exemplo, o coordenador do grupo nada mais faz do que tentar me explicar, em categorias que me são familiares, a proposta dele para o grupo. Ao afirmar que a escolha de um tema de investigação seria ‘como um mestrado’, ele me diz que o que eles estão fazendo, ao seu jeito, seria o mesmo que eu – aprofundar o estudo de um tema – e isso não significa negar o que fizemos antes, ou dar a isto um valor inferior. Este seria apenas um fluxo ‘natural’ do investimento profissional. No entanto, sabemos que para investir em uma formação profissional, escolher realizar um ‘mestrado’ não é a única possibilidade, e essa escolha traz uma série de implicações.

Ao questionar minhas categorias, classificações e/ou afirmações, contudo, o coordenador e os fotógrafos do grupo me faziam refletir a todo o tempo sobre a construção que eu elaborava sobre o grupo.

Diversos foram os pedidos. Desde mudanças de palavras até ‘propagandas’ de exposições e do *site* de comercialização das imagens. Eles sabiam que a elaboração de um texto antropológico poderia implicar em uma legitimidade do trabalho do grupo. Todas as mudanças foram negociadas. Algumas inseridas, outras negadas, e outras ‘adequadas’ ao discurso antropológico. Mas o mais importante a ser ressaltado aqui é o quanto as sugestões do coordenador do grupo e dos fotógrafos foram importantes para a reflexão que fiz sobre eles.

Posso afirmar que, de uma maneira geral, somamos nossas representações. Digo ‘de uma maneira geral’, pois, refletindo cuidadosamente, percebo que, no *meu* texto, foram *minhas* as escolhas de que pontos abordar, que falas realçar, que diálogos construir etc. Foram *minhas* as ‘últimas palavras’. E será que, na Antropologia, há como ser (ou *por que* ser) diferente?

BIBLIOGRAFIA

- BARBERO, Jesús Martín. 1997. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- BECKER, Howard. 2007. *Telling about society*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- CANCLINI, Néstor García. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- CLIFFORD, James. 2002. *A Experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século xx*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.
- CLIFFORD, James e Marcus, George. 1986. *Writing culture*. Berkeley: University of California Press.
- ELIAS, Nobert; SCOTSON, John. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- FYFE, Gordon; LAW, John (org.). 1988. *Picturing power: visual depiction and social Relations*. Londres: Routledge.
- GAMA, Fabiene. 2006a. “Olhares do morro: uma reflexão sobre os limites e os alcances da auto-representação fotográfica”. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; BRAGA, Maria Helena; COSTA, Vaz da (orgs.). *Imagens marginais*. Rio Grande do Norte: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- _____. 2006b. *A auto-representação fotográfica em favelas: Olhares do Morro*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- GEERTZ, Clifford. 2002. *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- HALL, Stuart. 1999. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- KOSSOY, Boris. 1999. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- LEEDS, Anthony; LEEDS, Elizabeth. 1978. *A sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zaluar.
- LEITE, Márcia. 2000. “Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 15 (44): 43-90.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. 1993. “A imagem através das palavras”. In: *Retratos de família*: 23-51. São Paulo: Edusp.
- LINS DE BARROS, Myriam; STROZENBERG, Ilana. 1992. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea Ltda.

- MALINOWSKI, Bronislaw, 1976. "Objeto, método e alcance desta pesquisa". In: *Os argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.
- MARCUS, George; CUSHMAN, Dick. 1982. "Ethnographies as texts". In: *Annual Review of Anthropology* 11: 25-69.
- MEDINA, Carlos Alberto de. 1969. "A favela como uma estrutura atomística: elementos descritivos e constitutivos". In: *América Latina* 12(3): 112-136.
- SAID, Edward. 2007. *O orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STAM, Robert; Shohat, Ella. 1995. "Estereótipo, realismo e representação racial". In: *Imagens* 5: 70-84.
- TAGG, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on photography and Histories*. Los Angeles: Com. Culture.
- VALLADARES, Lícia. 2005. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro, Ed. FGV.
- _____. 2001. "favela.com". In: *Fórum América Latina HABITAR 2000*.
- _____. 2000. "A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 15 (44): 5-34.
- VENTURA, Zuenir. 1994. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras.

Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga¹

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Peu: o filme é isso, né...

David: o nosso encontro...

Peu: é... é por meio disso, né. A gente se conheceu por conta do Panorama...

Este capítulo discute o encontro etnográfico a partir da proposta de realização de um vídeo com jovens cineastas e exibidores da periferia paulistana. O audiovisual é pensado como objeto sensível que afeta a pesquisadora e os sujeitos de formas diversas. O filme etnográfico é o meio deste encontro. É a possibilidade de compartilhar a Antropologia, vislumbrada por Jean Rouch. É uma forma de extensão do eu em direção aos outros, como notou David MacDougall. Mas não é o único *objeto* que afeta. Os sujeitos que encontro são, eles próprios, realizadores de imagens. Protagonizam um crescente movimento de produção audiovisual na periferia de São Paulo. Seriam suas produções, o “cinema da quebrada”, “filmes em primeira pessoa”, que Bill Nichols contrapõe aos próprios filmes etnográficos? Ou meio de extensão de cada realizador (em geral, coletivos), para as quebradas e centros? São, certamente, filmes que afetam, provocam, desviam o lugar olhado das coisas.

Iniciemos pela epígrafe. Peu e David, dois grandes interlocutores, artistas do audiovisual da zona sul de São Paulo, moradores “do outro lado da ponte”, respondiam à minha pergunta sobre o alcance de seus filmes quando lembraram, de passagem, de *nosso encontro*, de que nos conhecemos “por conta” do *Panorama*, *Arte na Periferia*, longa-metragem da dupla que tem por temática a produção artística da região em que moram.

Destaco da fala eloqüente de Peu e David – que será retomada em outros momentos – este trecho fugaz, por seu potencial reflexivo. A cons-

¹ Artigo desenvolvido a partir de trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, em junho de 2008, no GT “O fazer, o ler e o escrever imagens e sons e suas apresentações e representações na narrativa etnográfica”, coordenado por Sylvania Caiuby Novaes (USP) e Marco Antonio Gonçalves (UFRJ). Agradeço aos coordenadores do GT pela oportunidade de discutir o trabalho e a Marco Antonio pelos comentários generosos e pelo convite para a publicação nesta coletânea. Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio da Fapesp.

trução é metalingüística: os jovens falam do filme como meio para o encontro, no momento de gravação em vídeo de uma entrevista – outra forma de encontro etnográfico a partir do filme. O diálogo é provocador, embora pudesse passar despercebido, meio jogado no fim da primeira hora do bate-papo. A lembrança dos jovens provoca a minha memória – de fato, nos conhecemos através do filme deles, mas também por causa do filme etnográfico que eu iniciara em 2005 e da própria pesquisa que começava a ser conhecida entre os jovens da quebrada.² Provoca minha emoção e razão: é possível o sonho de Jean Rouch do encontro etnográfico e da troca por meio do cinema – naquele momento, compartilhávamos conhecimento: “cinema promove encontros”, concluíamos.

FILMES DA QUEBRADA

De fato, o primeiro encontro com o *objeto* que anima a pesquisa que desenvolvo deu-se em uma sala de cinema. Em 2004, durante o 15º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, assisti no Centro Cultural do Banco do Brasil,³ uma série de curtas-metragens produzidos nas periferias das metrópoles brasileiras por seus moradores.⁴ Os filmes apresentam variadas imagens e experiências destas periferias, por vezes, estratégias de sobrevivência, em contextos marcados pela falta – de opções de lazer, de educação, de saúde, de segurança. Em outros momentos, destacam-se as densas redes de sociabilidade que constituem a vida em um bairro periférico. A experiência da violência surge em relatos ora realistas, ora surrealistas. São vários os filmes que destacam a experiência estética,

² Fui procurada via *e-mail* por David em janeiro de 2007, quando ele comentava o lançamento do filme *Panorama – Arte na Periferia* como uma apresentação “da arte que acontece na periferia sul de São Paulo”. Na mensagem, ele conta ter descoberto minhas pesquisas na área e me convida para uma troca de idéias, “inclusive para vermos juntos um lado não violento da periferia, jovens fazendo cinema e um movimento cultural forte se formando”. Este foi o início virtual de um diálogo fundamental para a compreensão do movimento em torno das artes que ocorre hoje na periferia paulistana.

³ Um dos importantes espaços culturais da cidade de São Paulo.

⁴ O Festival promove, desde 2002, a sessão Formação do Olhar, com trabalhos realizados principalmente em oficinas junto a comunidades de baixa renda. O perfil desta sessão tem mudado. Nos primeiros anos, todos os vídeos projetados eram produções de oficinas realizadas em comunidades. Desde 2005, tem crescido a presença de produções de grupos independentes formados nas comunidades, já sem o apoio/incentivo de oficinas oferecidas por ONGs ou pelo poder público. Na sessão Formação do Olhar de 2004, foram apresentados 61 vídeos produzidos em 22 oficinas ministradas em oito estados do país (SP, RJ, ES, MG, GO, PE, PR, RS).

experimentada na prática de música, dança, grafite e vídeo, em meio ao ocre e cinza da paisagem da periferia.

Um filme me afetou de modo particular. O curta-metragem *Improvise!* é ambientado em Cidade Tiradentes, bairro paulistano que abriga cerca de 270 mil habitantes e é apresentado por seus moradores como “o pior IDH da cidade”.⁵ O filme é uma co-produção entre uma produtora independente de Cidade Tiradentes, a Filmagens Periféricas, e um jovem documentarista ‘de fora’. *Improvise!* tematiza em diversos momentos a produção de imagens *na e sobre* a periferia, em geral, de maneira bastante crítica. Em uma das cenas, um jovem diz: “a gente está cansado de ver curta-metragem falando de tiro, morte, tráfico de drogas. A periferia não é só isso, vamos fazer um documentário mostrando a moçada que criou uma cooperativa de bandas”. A fala introduz cenas do filme “Cidade Tiradentes: Assim que é”,⁶ que ao som de um *rap* apresenta justamente uma série de atividades de cultura e lazer de Cidade Tiradentes.

A ‘extração’ de conhecimento é tematizada em alguns momentos do filme. “A maioria da galera que veio aqui veio, sugou, saiu fora e a gente não viu mais... não somou”, revolta-se um dos jovens de Cidade Tiradentes. A reclamação, semelhante a outras que ouvi em diversos momentos da pesquisa, reverbera em duas outras cenas, de forma irônica e reflexiva. Na primeira, ouvimos uma conversa entre os jovens de Cidade Tiradentes envolvidos na produção do vídeo e o ‘diretor’. Os jovens colocam este na parede: o vídeo precisa ter um diretor ‘deles’. O diretor não abre mão da direção (ouvimos sua voz em *off*, os jovens não aceitam o termo ‘co-direção’. Querem que um deles seja igualmente ‘diretor’. Argumentam que assim poderão ter ‘mais controle’ sobre o que filmar, sobre o material filmado. Em outra cena, uma das jovens, que se identifica também como autora de vídeos, está pronta para contar para a câmera o argumento de seu próximo vídeo. No mesmo plano, ela desiste do depoimento, ao lembrar

⁵ O Índice de Desenvolvimento Humano é uma ferramenta de avaliação e medida do bem-estar de uma população, que leva em conta aspectos culturais, sociais e políticos que afetam a qualidade de vida humana. A referência que os moradores de Cidade Tiradentes fazem ao IDH mostra como um marcador que é utilizado na definição de políticas públicas é popularizado e apropriado pelos sujeitos que são afetados por estas mesmas políticas.

⁶ Curta-metragem produzido por alunos das Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual oferecidas em Cidade Tiradentes em 2002. As Oficinas Kinoforum, promovidas pelo Festival Internacional do Curta-Metragem de São Paulo, são uma das principais iniciativas de formação em audiovisual de jovens, principalmente moradores de bairros periféricos. Discutimos a experiência do aprendizado em oficinas em Alvarenga e Hikiji (2006).

que alguém poderia roubar sua idéia. A câmera volta-se para um homem, branco, que podemos supor ser o 'diretor' do filme, que ri, junto com a jovem, da situação. Apesar dos risos, não ouvimos o argumento, que é mantido em sigilo. Nos créditos finais, a jovem, Kelly Regina Alves, moradora de Cidade Tiradentes, membro da produtora Filmagens Periféricas e ex-aluna das Oficinas Kinoforum, assina o vídeo juntamente com Reinaldo Cardenuto Filho, que na época trabalhava no Centro Cultural São Paulo, cursava a graduação em Ciências Sociais na USP e investira seiscentos reais de seu bolso na produção deste que foi seu primeiro trabalho.

Questões como autoria, representações e auto-representações da periferia, abordadas de forma exemplar neste filme 'híbrido', foram também tematizadas nos debates realizados no Festival de 2004. Fora dos filmes, 'ao vivo', pude ouvir acadêmicos, oficinairos, coordenadores e ex-alunos de projetos⁷ discutindo o controle dos mecanismos de produção da representação; o aprendizado do audiovisual como linguagem; o oficinairo afetado pelo aluno; o vídeo como meio de profissionalização ou de sensibilização; a periferia como produtora de outra visão sobre si.

Os filmes, seus realizadores, o próprio Festival, os proponentes de projetos apresentavam-se todos, de uma única vez, como atores. Desde então, venho acompanhando o que percebo hoje como um movimento do qual pude assistir quase os primeiros passos e que vive um crescimento importante nos últimos anos. O que em 2004 poderia ser caracterizado como um fomento da produção audiovisual nas periferias por meio principalmente de ONGs e do poder público, hoje precisa ser descrito como algo maior, que revela uma movimentação importante protagonizada pelos próprios membros das comunidades que passam a atuar como realizadores, exibidores e militantes de um movimento pela democratização do audiovisual.

O FILME DA ANTROPÓLOGA

Minha ação como pesquisadora não se separa da atuação como realizadora de um filme etnográfico. A etnografia se constrói com palavras,

⁷ Vários dos presentes neste debate, responsáveis pela formulação das questões que apresento, são atores que reencontro em diversos momentos da pesquisa: Moira Toledo, professora da Kinoforum e organizadora da sessão Formação do Olhar; Esther Hamburger, antropóloga e professora da ECA-USP, que vem discutindo a questão do cinema em relação à periferia em seus cursos e pesquisas; Cláudio Nunes, o Tio Pac, membro do grupo Filmagens Periféricas, grupo que atua em Cidade Tiradentes; Christian Saghaard, coordenador das Oficinas Kinoforum.

imagens e sons. As palavras mediam, neste momento, a reflexão sobre o processo de pesquisa – mas este não se faz sem o recurso a este objeto superdotado de agência: a câmera de vídeo.

Cabe notar que a opção pela realização de um filme etnográfico é simultânea à decisão de iniciar a própria pesquisa. Ao me deparar com a situação a ser pesquisada, percebi que era fundamental o recurso ao vídeo como meio de pesquisa e de expressão. A partir de experiências etnográficas anteriores,⁸ sabia que, para lidar com manifestações expressivas, como a música, as artes e o próprio audiovisual, o filme etnográfico seria um instrumento privilegiado,⁹ por permitir a exposição em imagens e sons de um objeto que é, marcadamente, sensorial. Queria, sobretudo, experimentar as possibilidades do vídeo como “meio de explorar fenômenos sociais e expressar o conhecimento antropológico”, como propõe David MacDougall (1998: 63) ao perceber no filme etnográfico um meio de repensar a própria representação antropológica. A hipótese de MacDougall – fundamentada em sua longa experiência como realizador de filmes e pesquisas – é que meios alternativos de expressão resultam em novas formas de compreensão (*idem*: 68).

Uma experiência anterior com audiovisual também iluminava este projeto. Durante cerca de um ano,¹⁰ ofereci o vídeo como meio expressivo para minha interlocutora, em um processo de aprendizado e realização audiovisual que culminou com a realização de dois filmes, um dirigido pela jovem, outro por mim.¹¹ Inicialmente pensei fazer algo semelhante com meus novos interlocutores, mas percebi que, diferentemente das experiências anteriores, nas quais oferecer o vídeo como meio expressivo

⁸ Sintetizadas no livro *A música e o Risco* (Hikiji, 2006) e nos filmes etnográficos que realizei: *Microfone, Senhora* (2003), *Prelúdio* (2003), *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006), principalmente, disponíveis no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA-USP) e no site www.lisa.usp.br.

⁹ David MacDougall, no capítulo “Visual anthropology and the ways of knowing” (1998: 62), considera que o crescimento do interesse pela Antropologia visual recentemente dá-se devido à maior atenção dos antropólogos às formas variadas de cultura visual (filme, vídeo e televisão), à produção de imagem popular, e ao que em outros momentos foi estudado sob a rubrica “Antropologia da arte”. As traduções das citações são minhas.

¹⁰ Na pesquisa de pós-doutorado realizada entre 2004 e 2005, com apoio da Fapesp, intitulada “Olhar, escutar, criar – uma análise da criação de sensibilidades e identidades a partir da performance artística entre jovens das periferias metropolitanas”.

¹¹ A jovem em questão é Alessandra Cristina Raimundo, ex-aluna e primeira violinista da orquestra do Projeto Guri, que estudei em meu doutorado (Hikiji, 2006). Ela protagoniza o filme *Pulso, um vídeo com Alessandra* e dirige o filme *Vírus da Música* (2004).

era uma possibilidade inédita da pesquisa, na atual situação o vídeo já se constituía como tal para os grupos. Percebi que compartilhar imagens, agora, seria muito mais do que fazer um vídeo em parceria com os jovens que pesquiso. Realizadores de seus próprios vídeos, eles querem ter essa produção reconhecida como um produto de sua reflexão e criação.

Espero que você não me entenda mal. Mas acredito que a quebrada só está pensando e trabalhando para um dia não precisar mais de intermediários. Na tela, no texto, na rádio, no palco e na história.

Este trecho de um de *e-mail* que recebi de um jovem realizador da zona sul de São Paulo evidencia uma situação que precisou ser o tempo todo trabalhada nesta pesquisa.¹² Em diversos momentos, ouvi questionamentos acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar *sobre* eles, *sobre* o movimento que protagonizam. Nestes momentos, eles defendem a posição de que podem falar e, de fato, falam sobre si próprios. Esta postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – remete ao que Bill Nichols (1994) identificou como os ‘filmes em primeira pessoa’, auto-representações produzidas por aqueles que foram tradicionalmente objetos de estudos antropológicos. Produção que coloca em questão o próprio filme etnográfico, principalmente aquele que se sustenta como ‘discurso de sobriedade’. Filmes que surgem como alternativa às grandes narrativas, por explorarem o pessoal como político no nível da representação textual e da experiência vivida.

Como antropóloga e realizadora, compartilho com estes jovens questionadores a desconfiança perante discursos excessivamente sóbrios. Quando pude dialogar, expressei meu projeto titubeante, cheio de incertezas, que ia sendo preenchido pelas experiências de interlocutores que aceitavam conversar com a “antropóloga da USP”, que aparecia de tempos em tempos com a câmera e sua idéia de fazer um filme *junto com* eles. Felizmente, o lugar de ‘[inter]mediadora’ foi por vezes aceito, sempre a partir de alguma negociação. Como na reunião do Fórum Cinema de

¹² E-mail enviado via um grupo da Internet que subscrevo, que reúne produtores e interessados na produção audiovisual periférica. De forma geral, o *e-mail* questionava a organização do debate “Vídeos da Quebrada: Produção Audiovisual da Periferia”, que mediei em 25 de novembro de 2006, e foi promovido como parte das atividades em torno do lançamento da revista Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades, cujo oitavo número tem como tema ‘Periferia’. Neste momento, meu papel como ‘antropóloga’, alguém ‘do centro’, que vem para ‘intermediar’ os próprios realizadores da quebrada, era evidenciado na crítica do jovem realizador.

Quebrada, realizada no Cine Becos e Vieiras, no Jardim Ângela, em 10 de fevereiro de 2007. Reproduzo um trecho da ata da reunião, em que sou citada nas primeiras linhas:

A reunião inicia-se com a Rose Satiko, professora de Antropologia da Universidade de São Paulo, pedindo aos grupos participantes que autorizassem a gravação. Todos presentes não se opuseram à gravação. Mas, Diego Soares, do núcleo NCA, fez a seguinte pergunta para a professora Rose Satiko: Qual é o objetivo da gravação? Rose Satiko respondeu que a gravação é uma pesquisa que ela está retomando sobre produção independente e que todos os grupos terão acesso ao material bruto e pós-editado, se assim os núcleos desejarem. Wilq Vicente deu por iniciada a reunião, citou a pauta da reunião anterior no dia 27 de janeiro e entregou a ata e as propostas para todos presentes e que naquele momento foi lida em voz baixa.

Minha ida a esta reunião, com equipamento de gravação audiovisual e um aluno de iniciação científica,¹³ marcava a retomada da pesquisa e a efetiva aproximação dos núcleos em seus locais de atuação. O texto da ata evidencia a situação vivida, mas não a tensão e sua resolução. Após o questionamento do Diego no início da reunião, vez ou outra ouvi falas que pareciam diretamente direcionadas para mim. Como a de Fernando, outro membro do Núcleo de Comunicação Alternativa, o NCA:

[...] surgem alguns intelectuais da USP, da PUC, da Unicamp, tá ligado, que começam a fazer um estudo sobre o que é esse movimento de cinema de quebrada, e passam a dizer por nós o que é cinema de quebrada, entendeu? Então acho que criar esse espaço [...] para centralizar os grupos, poder se encontrar e articular essas coisas que eu acho necessárias pra caramba [...]

Apesar do teor semelhante ao *e-mail* já comentado, hoje entendo estas falas como provocações. No fim da reunião, Fernando veio conversar comigo, contou que fazia filosofia, que estava interessado nas discussões sobre comunicação e sociedade do espetáculo. Ficou de me enviar um trabalho, para eu fazer sugestões. Subitamente, percebi que, após marcar sua

¹³ Desde 2006, venho orientando iniciações científicas relacionadas a este projeto. Além de duas orientações concluídas, de Hugo Santos Gomes e Juliana Biazetti, trabalho atualmente com oito alunos de graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, contemplados com bolsas do projeto Ensinar com Pesquisa (Flávia Fernandes Belletati, André Novo Viccini, Leticia Santos, Leticia Yumi Shimoda, Marina Chen e Priscilla Sbarra), da Pró-Reitoria de Graduação da USP, e bolsas PIBIC/CNPq e Santander (Moara Zahra e Nathalie Maykot Ferreira). A presença destes alunos em campo, em diversos momentos, e nossas discussões da pesquisa e de textos em reuniões tem sido fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, e aproveito o espaço para agradecer-los.

posição no momento público da reunião, o espaço para a comunicação e troca abria-se, e não necessariamente pelo vídeo – como esperava – mas justamente por meio da discussão teórica.¹⁴ Momentos depois, iniciei uma conversa com dois jovens que acabara de conhecer naquela reunião: David e Daniela. Ao se apresentarem, no final da reunião, se identificaram como os realizadores do filme *Panorama, Arte na Periferia*, que tinham me procurado por *e-mail*. Minha surpresa, naquele momento, foi ouvir deles que souberam de minha pesquisa por meio do artigo que eu havia publicado na revista Sexta-Feira,¹⁵ que lhes fora indicado por uma professora da PUC. Aos poucos, percebi que estava entre vários jovens, moradores da periferia sul de São Paulo, realizadores de vídeo e universitários.

Neste contexto, compartilhar imagens – e conhecimento – ganhava outra dimensão. O desafio seria o da aproximação – o falar *de perto* (o ‘speaking nearby’, de Trinh T. Minh-ha¹⁶). Compartilhar seria, de alguma forma, produzir imagens que apresentem a eles – e a outros – meu olhar *afetado* pelas imagens que eles me oferecem.

De fato, a discussão sobre o afeto, sobre o *ser afetado*, é central nesta pesquisa. Em seu pequeno artigo sobre o ‘ser afetado’, Jeanne Favret-Saada faz sua defesa de uma Antropologia menos “acantonada no estudo dos aspectos intelectuais da experiência humana”, uma Antropologia que reabilite a “velha ‘sensibilidade’” (Favret-Saada, 2005: 155).

O afeto é matéria-prima das relações, dos encontros que experimentamos em campo. Ser afetado é deixar-se marcar por esses encontros, modificar-se, inclusive. “Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer” (*idem*: 160). Em campo, fui diversas vezes questionada sobre meu projeto de conheci-

¹⁴ Fernando me enviou seu trabalho. Cheguei a encaminhar sugestões de leituras, principalmente a de Walter Benjamin, no que concerne à comunicação visual na era de sua reprodutibilidade técnica. Fernando também sugere leituras, como Debord ou Deleuze, e releituras destes autores, no teatro, por exemplo. A articulação da fala destes jovens, assim como sua inquietação intelectual, chamam a atenção desde nossos primeiros contatos. Vale notar que estas características também foram destacadas por alguns de meus orientandos de iniciação científica, jovens que compartilham com os sujeitos desta pesquisa o mesmo tipo de formação intelectual, apesar de alguma diferença sócio-econômica.

¹⁵ Alvarenga & Hikiji (2006).

¹⁶ A cineasta vietnamita Trinh T. Minh-Ha apresenta esta proposta do ‘falar perto’ em alguns textos (Minh-Ha, 1994; Chen & Minh-ha, 1994) e no seu filme *Reassemblage* (1982). Ela tece em seus trabalhos uma crítica à representação etnográfica tradicional (fílmica ou textual) baseada nos critérios de autenticidade, verdade e objetividade e propõe experimentos com linguagem fílmica e uma aproximação poética dos temas que filma.

mento. “Pois se o projeto de conhecimento for onipresente não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível” (*ibidem*). Questionamentos são acontecimentos: o desafio é não se perder, fazer da dúvida etnografia.

Aqui, acho importante ressaltar que o fato de estar com uma câmera coloca de forma mais evidente a obrigação da apresentação de um projeto de conhecimento. E estar com uma câmera entre produtores de imagens potencializa o questionamento a este projeto.

Em um debate que ajudei a promover na Unifesp após a exibição de um conjunto de filmes produzidos na periferia,¹⁷ Peu e David, realizadores do *Panorama, Arte na periferia*, conversaram longamente com os alunos do curso de Ciências Sociais. Cabe notar que foram apresentados como realizadores e estudantes de filosofia e ciências sociais, respectivamente, ou seja, ‘colegas’ dos alunos que os ouviam na platéia. Em determinado momento, um aluno questiona os jovens sobre o problema “do olhar de fora para lá”, ou seja, do olhar do centro para a periferia. Peu responde, exemplificando com várias situações nas quais os moradores da periferia se sentem *explorados* por pessoas do centro, como diretores de cinema que se aproveitam do conhecimento local e não retribuem da forma adequada. Após narrar um longo exemplo de uma produção cinematográfica recente, Peu conclui:

Então é por isso que não tem mais essa facilidade de “Ah, vamo lá fazer, coisa e tal”, não é bem assim, precisa ter um retorno. E é por isso que tem essa coisa do “As pessoas depois da ponte”, porque tem sempre mesmo um olhar de exploração, tem sempre mesmo um jeito meio sacana. Eu costume dizer que quem faz vídeo, principalmente documentário, [*Peu olha para a câmera*] viu, Rose, tem um quê de filha da puta, assim... Porque às vezes você tá com a câmera ligada quando não te permitiram, porque às vezes você pega um diálogo que foi expressamente combinado que você não pegaria. Então a condição de cinegrafista, de cineasta... acho que é inerente a ela um quê de sacanagem, assim, saca? Uma coisa que nem sempre as partes estão de acordo com o que você está fazendo. Mesmo assim, em prol do seu trabalho você vai fazer. Mas isso não é bem visto e, aliás, isso é intolerável. Então, se pediram pra você não gravar, não grave. É melhor você construir uma relação de

¹⁷ Realizei a seleção de filmes para a mostra “Cinema da Quebrada”, que integrou o Seminário Internacional “Cinemacidade – A cidade do cinema ou o cinema da cidade”, realizado entre 28 e 31 de agosto de 2007 na Unifesp, em Guarulhos. Participaram do debate com Peu e David, realizadores do filme *Panorama – Arte na periferia*, alunos e professores do curso de Ciências Sociais desta universidade. Agradeço à professora Andréa Barbosa pelo convite para participação no evento.

confiança do que você fazer um puta trampo e perder esse contato na verdade, que é um contato humano como qualquer um outro.

A piscadela de Peu para a câmera retoma as questões já apontadas, mas vai além. Em seu comentário, Peu explicita uma reflexão sobre a ética do documentarista, que tem em primeiro plano o respeito à *relação de confiança*, ao *contato humano*. Quando Peu olha para mim, que gravo sua fala naquele momento, e junta na mesma frase o potencial “filha da puta” do documentarista e a confiança, o contato, percebo que estamos mesmo compartilhando a produção deste vídeo, desta pesquisa, e deixo escapar uma risada – bem menos tensa do que minha resposta naquela reunião no Cine Becos em que, pela primeira vez, era defrontada com esses pensamentos “do outro lado da ponte”. Afinal, seu olhar para mim é mais próximo da piscadela do garoto que o faz “para divertir maliciosamente seus companheiros”.¹⁸

Interessante pensar momentos como este como os “espaços *entre* o cineasta e o sujeito”, que tanto interessam a David MacDougall (1998: 25). Espaços – de imagens e linguagem, de memória e sentimentos – carregados de ambigüidade. Espaços nos quais se cria consciência. Coincidentemente, MacDougall aborda neste texto o fazer do filme como uma forma de extensão do *eu* para outros,¹⁹ em vez de meio de recepção ou apropriação, a *exploração* nos termos de Peu.

PESSOAS, PERSONAGENS, AFETO

“O sujeito (*subject*) é parte do cineasta, o cineasta, parte do sujeito”. A premissa de David MacDougall (1998: 27-30) coloca o problema da alteridade no centro do fazer fílmico. A câmera, máquina mimética descrita por Taussig,²⁰ estimula esta dissolução de fronteiras entre os corpos que filmam e os filmados. O sujeito do filme – que, recorrendo ao vocabulário cinematográfico, chamamos também *personagem* – tem múltipla identidade: é a pessoa que existe fora do filme, pessoa construída na in-

¹⁸ Para lembrar Clifford Geertz (1989: 16) e a diferença que o etnógrafo deve perceber entre piscadelas e um tique nervoso.

¹⁹ “Para o cineasta, então, o fazer do filme [‘image-making’] é principalmente uma forma de extensão do *eu* para outros, em vez de uma forma de recepção ou apropriação” (MacDougall, 1998: 29; tradução minha). Esta afirmação é parte da segunda premissa apontada pelo autor para pensar as relações entre cineasta e sujeito.

²⁰ Em sua releitura de Walter Benjamin, *Mimesis and Alterity* (Taussig, 1993).

teração com o cineasta, pessoa construída novamente na interação entre os espectadores e o filme. Portanto, para MacDougall, falar do sujeito do filme é falar de um ‘espaço compartilhado’ (*idem*: 30). Dedico a segunda parte deste texto à apresentação dos sujeitos com quem, nos últimos anos tenho compartilhado reflexões e sentimentos acerca do fazer filmico nas quebradas e na pesquisa.

Vanice

Conheci Vanice Deise como membro do grupo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, de Taipas, entre as zonas oeste e norte de São Paulo. Em 2005, combinei com alguns realizadores uma entrevista/conversa que gravaríamos no Centro Cultural São Paulo. Neste dia, um de nossos primeiros encontros, Vanice chegou atrasada porque acabara de voltar do Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, para onde tinha levado alguns de seus vídeos e de jovens produtores de outras regiões do país, para sessões na Cidade Hip Hop. A mobilidade de Vanice era surpreendente. Dois outros realizadores convidados não puderam nos encontrar no CCSP porque não tinham como conseguir o dinheiro da condução do Jardim São Luis, zona sul, para a estação Vergueiro do metrô.

Vanice, como vários outros realizadores ‘de quebrada’, começou a aprender a fazer vídeo em uma Oficina Kinoforum, em 2003, oferecida em Brasilândia, bairro próximo à sua casa. Da experiência da oficina, Vanice destaca o fato de sair da periferia e vir conhecer um CCSP, um Cinesesc, um Sesi. “Muitos dos meus amigos nunca vieram aqui.” Mas Vanice entende a Kinoforum como um começo. Desde o curso, Vanice e diferentes parceiros organizaram uma série de atividades envolvendo audiovisual: projetos de exibição na periferia, oficinas de vídeo para crianças e jovens no bairro, documentários e ficções em que Vanice atua como editora, câmera, produtora. Alguns destes projetos foram contemplados com editais da prefeitura para pessoa física.²¹ Outros são feitos “na raça”.

No início de 2007, fui conhecer – e filmar – a casa de Vanice, seu bairro, a Cohab de Taipas. Vanice propôs que saíssemos do conjunto residencial e andássemos até o local onde ministrou as oficinas, em 2006. No caminho de alguns metros entre a Cohab e a escola, Vanice foi parada

²¹ Principalmente o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, edital da Prefeitura de São Paulo que contempla grupos periféricos com verba para compra de equipamentos, realização de oficinas ou produtos artísticos.

várias vezes por crianças que ela identificava como algumas de suas ex-alunas. Todas as crianças observavam que eu gravava o passeio. Vanice chama uma delas para perto, me apresenta (“Essa é a Keila”), a abraça e conta que foi graças a ela que houve a turma infantil da oficina. “A gente fazia as projeções aqui, exatamente naquele prédio, e aí a gente só tinha turma para jovens e adultos, aí essa mocinha veio e falou: – Tia, mas não vai ter turma para criança?” Pergunto para a menina o que aprendeu com a Vanice, e ela responde que foi divertido aprender a mexer na câmera, no microfone. Sobre seu pedido para a oficina de crianças, Keila justificou: “aqui a gente não tem como fazer quase tudo”. Terminada a conversa, Vanice destacou esta frase de Keila, enquanto explicava o projeto que desenvolveu no ano anterior, o “Rolê na Quebrada”:

A proposta era trazer as pessoas, da região, para passear na região. Porque, como ela disse, *aqui não dá para fazer quase tudo* (risos). Não, não dá pra fazer nada, não tem lugar para você sentar, sabe, e ouvir uma música legal, não tem muita opção. Não tem cinema. Como ela falou: construíram um telecentro mas com um espaço cultural muito mal projetado, onde você não tem uma boa acústica, não tem equipamentos de projeção, na região não tem grupos de teatro [...]. Então a proposta do projeto é de trazer, principalmente, as pessoas da Cohab para passear na Cohab. Que a gente pudesse trazer para eles alguma opção de lazer, que eles tivessem contato com a cultura, a princípio com o cinema, porque eles fizeram os filmes, e eles eram projetados no CCBB, Centro Cultural de São Paulo, e minha aluna nunca foi no CCBB. Nem ela que tem 9 anos, nem o menino que tinha 28 anos e veio participar. Então, não adiantava fazer filme e passar para a elite, sabe? Nada contra a elite, mesmo porque hoje eles estão começando a entender qual que é a realidade de quem mora em Taipas, quem mora na Cidade Tiradentes... mas... a proposta era trazer para eles, já que eles não se deslocam até lá.

De volta para a casa, vamos ao quarto de Vanice: “aqui é a nossa estrutura, é tudo interligado, um computador fala com o outro, que fala com a tv, que fala com a câmera e fala com a impressora, e a gente consegue fazer tudo meio aqui”. Tudo num pequeno quarto no conjunto habitacional, cama, armário e escrivaninha dividindo espaço com os equipamentos de uma produtora doméstica de vídeos. “Quando tem pouca gente [na oficina], a gente acaba usando esse espaço aqui também. Aí os alunos vêm aqui me acordar (risos).”

Gostaria de fazer uma pausa para pensar como Vanice se dá a conhecer a partir de um roteiro que constrói para sua *personagem*. Primeiro, sugere uma volta pelo entorno da Cohab, com vista para todo o bairro, com o

encontro inevitável com seus alunos, a apresentação do centro de cultura local e – o mais importante – do grafite no muro que identifica o projeto que ela protagonizou no local. Depois, me apresenta o interior de sua casa, que é também sua estação de trabalho, e os risos evidenciam o imprevisto como única forma possível de realizar a atividade que escolheu no espaço onde mora. Em seguida, falará por mais de uma hora sobre sua história, suas idéias, seus sonhos, sobre o cinema como uma forma de resistência.

Quase um ano após este encontro, Vanice volta a construir sua história, a constituir para meu/nosso filme sua personagem. Em março de 2008, Vanice me convida para acompanhá-la em uma gravação para um filme com um novo parceiro. Sugiro que nos encontremos em sua casa, assim, além de acompanhá-los, posso ajudar como ‘motorista’ na produção. Saímos de Taipas em direção ao Grajaú (zona sul). Vanice me explicou que iríamos conversar com o Tim, um grafiteiro da região. “Vamos conhecer o ateliê e a quebrada dele também”. Vanice então me apresenta Zito, seu companheiro, que é o diretor do curta em realização, *Da arte ao vandalismo*. “A idéia é dele, ele era grafiteiro também, é artista plástico, então é uma necessidade dele falar sobre o grafite, sobre a pichação, sobre o que está acontecendo hoje em dia: que quem é da favela não é artista, é vândalo, e quem fez a Panamericana de Arte, que se apropriou do grafite, é artista.” Na explicação de Vanice surge novamente a problemática relação de apropriação/extração do centro em relação à periferia. Muda a forma (cinema, grafite), mas não o teor do conflito.

Acompanhei durante algumas horas as gravações de Vanice e Zito. Nas entrevistas com Tim e com outros grafiteiros da região, pude observar, em tempo real, a realização de um filme em primeira pessoa. O fato de os dois realizadores (Zito, diretor, e Vanice, fotógrafa) serem também jovens moradores da periferia os aproximava de forma única dos entrevistados. Suas casas eram abertas para a equipe – e para mim, por tabela – com generosidade. Tim fez questão de oferecer cerveja para todos antes de sairmos de sua casa, com ele, para visitarmos outros grafiteiros do bairro.

Mas além da reciprocidade na recepção aos realizadores, a troca se dava a cada momento durante as gravações. Zito levantava questões sobre o fazer e o pensar do grafite que somente um grafiteiro poderia fazer. Ao observar que Vanice filmava as latas de tinta dispostas de forma desordenada no ateliê de Tim, Zito comentou que o entendia, que só conseguia produzir no meio de alguma bagunça. Por aí, discutiram criatividade, ti-

pos de grafite, a relação mais ou menos problemática com o centro, a arte e o vandalismo. Nem sempre Tim e Zito estavam de acordo, e a entrevista várias vezes tornou-se uma conversa. Antes de sair da casa de Tim, Zito pediu um papel e ficou, durante alguns minutos, fazendo um desenho para presentear o anfitrião.

Com esta última filmagem, Vanice terminava de construir sua *personagem*. Neste dia, percorremos de carro cerca de 150 quilômetros, entre os extremos da cidade de São Paulo. Vanice se apresenta como esta pessoa que transita, *guerreira*, que supera inúmeras barreiras em torno de um projeto que hoje envolve o audiovisual como forma de expressão e de estar na cidade, no mundo.

Daniel

Cinco meses após meu primeiro encontro com os questionadores jovens do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) na reunião do Fórum Cinema da Quebrada no Cine Becos e Velas, zona sul, reencontrei alguns membros do grupo durante uma projeção de filmes no CEDECA – Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente de Interlagos, co-promovida pela Kinoforum.

Cheguei ao grupo quando procurava por um filme. Ouvira falar de *Imagens de uma vida simples* (2006, cor, 30'), um documentário sobre o poeta Solano Trindade e suas contribuições para o movimento artístico no Embu das Artes. Seria mais uma produção bem-sucedida de realizadores periféricos.²² O filme, uma realização do NCA e da Cia. Sansacroma, era dirigido por Daniel Fagundes, com assistência de direção de Fernando Solidade Soares, o estudante de filosofia com quem iniciara um diálogo em fevereiro.

Daniel, ao saber de meu interesse pelo filme, convidou-me para uma sessão de um novo filme do NCA, o *Paralelos*, que aconteceria no CEDECA. Na sessão, Daniel se apresenta ao público dizendo que fez parte de oficina da Kinoforum realizada no CEDECA e que hoje integra um coletivo, o NCA, que produz, exhibe e distribui audiovisual independentemente.

²² O filme me foi indicado por Alexandre Kishimoto, mestrando que oriento no PPGAS, e que atuou por alguns anos no Projeto Cinema e Vídeo Brasileiro nas Escolas, da Ação Educativa. O projeto tinha como público alvo educadores da rede pública na zona leste, com o objetivo de discutir formas de incorporar o audiovisual na educação. Alexandre tem sido um importante interlocutor nesta pesquisa.

te. Apresentou também o filme *Paralelos*, uma produção independente, realizada com “as próprias pernas” que contou apenas com o empréstimo do equipamento da ONG Ação Educativa. Diz que é uma produção que expressa o jeito de pensar do grupo, “produzir na comunidade, mas com um pensamento mais político, social”.

O longa-metragem exibido no CEDECA após o curta de Daniel foi *Jardim Ângela*, de Evaldo Mocarzel. O filme, realizado a partir da experiência do diretor como professor em uma Oficina Kinoforum no bairro que dá nome ao filme, inicialmente propõe uma abordagem da oficina, daquilo que os jovens deste bairro – conhecido pelas altas taxas de violência – gostariam de mostrar. Aos poucos, o filme passa a focar a vida de um dos jovens que estão fazendo a oficina, marcada, principalmente, pela violência e pelo envolvimento com o tráfico de drogas.

Bastante polêmico, *Jardim Ângela* tende a gerar a discussão acerca da representação da periferia no cinema produzido pelo centro. Foi este o tema abordado por Daniel quando lhe foi dada a palavra após as exibições:

Eu acho que não se tem uma forma específica e nunca vai existir *uma* forma de como se representar a periferia. Eu acho que cada um vive a sua realidade e sabe como é que ela é. Eu tenho a minha visão, de ver como é o mundo, como é a minha comunidade, como é que são as pessoas com quem eu convivo. E eu acho que quando eu fizer um filme, e nas vezes em que eu faço, eu tento mostrar da minha forma. E assim espero que qualquer outra pessoa que tenha oportunidade de pegar numa câmera tenha essa oportunidade e represente com o seu olhar... Quando se proporciona para uma pessoa que nunca teve acesso a uma câmera produzir um filme, ela produz e mostra sua realidade, sua forma de olhar o mundo, sua forma de olhar a relação que sua comunidade propõe. [...] A gente tem muito acesso à Globo, SBT, esses canais de grande acesso. E o que eles passam é uma visão que está aí há muitos anos. Uma visão hegemônica de uma elite que na verdade quer que a gente continue cada vez mais pobre e no mesmo lugar.

O tom sempre crítico dos jovens do NCA²³ evidenciava-se na fala de Daniel. E o convite para a exibição marcava o início da construção de outra relação, sempre tendo como ponto de partida – e de chegada – o filme da antropóloga, que agora começava a ser compartilhado pelos sujeitos que se faziam – conscientemente – personagens de uma história que começavam a gostar de contar comigo.

Dias após essa exibição, marquei com Daniel uma visita à Videoteca Popular, um projeto do NCA de criação de um acervo para que a comu-

²³ Que pode ser acompanhado no blog do grupo: <http://www.ncanarede.blogspot.com>

nidade tenha acesso a produtos audiovisuais que não estão na mídia, na televisão. A idéia da criação de uma videoteca surgiu quando Daniel, Fernando e Diego começaram a produzir vídeos. “A gente começou a pensar que a gente produzia e não tinha um espaço onde outras pessoas pudessem vir e ter acesso a essas produções que a gente fez, que outros grupos fizeram”, conta Daniel.

Na videoteca, além de vídeos dos grupos ‘da quebrada’, há alguns filmes de arte, produções independentes norte-americanas, alguns infantis.²⁴ A videoteca recebeu também o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que entre 1984 e 1995 centralizou uma série de experiências que compunham o chamado movimento do vídeo popular. Este movimento, que propôs a participação direta dos integrantes dos movimentos sociais na produção dos vídeos, pode ser pensado como um precursor do atual movimento de produção de cinema nas periferias, e conversei com Daniel sobre o assunto.

Daniel também me falou sobre seu interesse por cinema, arte que possibilita explorar “uma multiplicidade de linguagens”, “é um pouco do que eu sou”. Filho de artistas, Daniel percebe uma continuidade, no trabalho com audiovisual, de seus outros campos de atuação, como a música, por exemplo.

Sobre o *Imagem de uma vida simples*, o vídeo que me levou ao encontro do grupo, Daniel diz:

No *Imagens de uma vida simples*, a gente – o grupo, não só eu – quis pensar uma forma de dar vazão para o que aquela família tinha a dizer do Solano, sobre ser um negro que produz cultura no Brasil, sobre ser uma família que está resistindo a duras penas para manter uma cultura popular que pouquíssima gente dá valor no Brasil. É uma família fantástica, *mudou minha vida ter passado aquele tempo com eles*, vendo o que eles tinham de saber sobre a vida, sobre questões deles e sobre a vida do Solano. [...] Muitas vezes eu ficava emocionado de ver a força com que eles falavam. A gente foi mero instrumento, porque a gente deu vazão pra que pudesse ser contada essa história.

Discuti com Daniel o fato deste filme ter uma linguagem mais clássica, documental, diferente da experimentação poética e sonora que o NCA faz em outros filmes, como *Paralelos*, *Entrelinhas*, ou *Onomatomania*, para ficar em poucos exemplos. A explicação para a opção estética é ética,

²⁴A videoteca conta também com algumas produções do LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, uma pequena contrapartida e um meio de espalhar nossas imagens pelas quebradas.

está no respeito ao que o outro tem a dizer, a humildade diante do outro, também tematizada por David MacDougall, no que concerne ao cinema observacional:²⁵

Na edição a gente procurou fazer isso para que pudesse ter esse caráter, para que dentro da linearidade pudesse ter as falas essenciais que pontuassem quem era o Solano pra eles, pra família, pros amigos que viveram aquela ebulição cultural que foi o movimento do Embu e as diversas coisas que o Solano fez antes do Embu. Você vê que até hoje eles vivem como o Zinho Trindade falou: “a gente é quilombola, se queimaram nossa história há muito tempo atrás, se não deram direito de a gente escrever, a gente faz ela acontecer”.

Por fim, Daniel reflete sobre proximidades entre sua própria história e esta outra que tanto o emocionou:

Uma coisa muito bacana de os grupos de periferia estarem produzindo é isso, são pessoas que vivem essas realidades. Eu mesmo, eu vivi isso, eu cresci no meio da música, da arte, meu pai tocava, minha mãe produzia artesanato. Eu cresci no meio disso, me senti muito familiarizado, por ver também que a gente vive uma realidade social comum, não tinha nenhum mega-milionário ali, que tinha uma realidade social totalmente diferente da minha. Tinha um monte de coisas comuns a mim, comuns à minha vida, pessoas que pra mim não eram nada estranhas. Eu via mesmo neles o que eles queriam passar, então eu acho que o vídeo passa um pouco disso.

Percebo aqui ainda vestígios da idéia dos filmes em primeira pessoa, tal como pensados por Nichols, mas também um movimento: para além da auto-representação, há um movimento de ir ao encontro do outro – mesmo o outro próximo – para pensar a própria experiência. Acho importante destacar esta saída de si – de seu bairro, de sua comunidade – em direção a outros lugares (mesmo que outras quebradas): é parte do movimento de extensão do eu-realizador em direção ao mundo, por meio do filme.

Peu e David

Os dois jovens com os quais iniciei este texto apresentam-se para a pesquisa e para o filme como protagonistas e dramaturgos. Em seu segundo *e-mail*, David me envia a seguinte mensagem:

²⁵ Em “Whose Story is It?” (1998), David MacDougall defende o filme de observação com base no pressuposto de que há coisas no mundo dignas de serem assistidas. Neste sentido, defende a necessidade de uma postura de humildade por parte do cineasta diante do mundo, quando este reconhece que a história do personagem é muitas vezes mais importante que a do realizador.

Oi Rose, vamos fazer o lançamento oficial do Filme na última sexta-feira de Fevereiro, junto com um grande evento da cultura afro, o PANELAFRO, na casa de cultura do M'Boi Mirim. Já vai anotando na agenda porque o filme é um marco! Principalmente para quem vive ou se interessa pela cultura periférica.

A expectativa que tinha quanto ao filme era grande, mas não pude assisti-lo no lançamento. Após vários 'furos' (meus), consegui com os realizadores – que já conhecia de reuniões do Fórum Cinema de Quebrada – uma cópia em DVD do filme. O longa-metragem documenta uma efervescência de atividades culturais na 'periferia sul' de São Paulo: teatro, dança, música, grafite, vídeo, literatura. Assistimos às performances e ouvimos os artistas a respeito de seus trabalhos. É um filme de fôlego, feito por pessoas que gostam muito do que estão filmando.

David conta que no fim de 2005 tiveram a idéia de fazer o filme, para retratar essa produção artística:

Nosso envolvimento sempre foi muito com a arte, até por conta dessa formação [em uma ONG da comunidade Monte Azul] que a gente teve”.

Peu completa:

a gente queria, na verdade, mostrar pros artistas daqui que existe uma grande atividade artística em vários lugares, em vários dias da semana. Então na verdade, a idéia do Panorama era mais trazer o conteúdo para a comunidade do que propriamente fazer um filme ou só a idéia de fazer um filme.

O filme surge, portanto, como “instrumento de transmissão de conhecimento”, nas palavras de David, “instrumento de uma transformação política e cultural”. É “como uma ferramenta, a gente percebe que é uma arma, fundamental porque a gente consegue envolver as pessoas, levar informação, cultura e conhecimento às pessoas de uma forma muito direta, muito envolvente”. O filme é, portanto, pensado como meio de “transformar a realidade, de verdade assim”, porque, como diz Peu, “a gente quer fazer alguma coisa que mude, a gente quer gerar reflexão”.

Perguntei para os dois em que momento perceberam esse potencial do audiovisual. A percepção de David se dá quando da proximidade com armas reais: “a gente foi num acampamento do MST [para fazer um filme] e a gente tinha uma área de conflito bem marcada, que era o fim do acampamento e o começo da propriedade. E nessa área tinha uma trincheira. A cratera tava cavada do lado de lá e tinha um morrinho pra que os capangas do proprietário da terra pudessem se esconder atrás do mor-

rinho e atirar do outro lado, caso fosse necessário. E na hora que a gente chegou nesse lugar com as câmeras, o impacto pra eles foi muito forte... A gente viu que também estava com uma arma muito poderosa nas mãos, que causa sérias impressões ou altera o comportamento de várias pessoas. Para mim isso tornou-se muito consciente naquele momento, quando eu percebi que a câmera também funciona como um objeto que pode mudar muitas coisas no modo de agir, de ser e de estar das pessoas. Isso pra mim foi bem pontual, foi bem marcado, a gente tinha uma arma na mão também, e que não era uma arma que machucava ninguém, pelo contrário era uma arma... boa”.

Para Peu, o momento da percepção se deu com o próprio *Panorama*:

pra mim ficou bem claro quando eu comecei a sentir e dimensionar a importância que teve o trabalho do *Panorama* na comunidade em geral. Depois, teve uma Semana de Arte Moderna, que talvez tenha relação com o filme, é... Depois, teve a revista Cultura Periférica, que foi inspirada no filme [...]. Pra mim ficou muito forte essa coisa da importância histórica que tem o conteúdo quando compilado.

Para mim, meninos, diria que o potencial se explicita quando lembro que “a gente se encontrou por causa do filme”.

Durante a gravação do filme, seus sujeitos estão em transição, movendo-se rumo a um futuro que o filme não pode conter. (David MacDougall, Transcultural Cinema)

Cinema é movimento. Mas fixa momentos. Acabo de apresentar, a partir da forma como se apresentam para um filme, os personagens que o compõem. São, no entanto, mais do que personagens. Neste exato momento, seguem o rumo de suas vidas, mais ou menos próximos dos projetos que escolheram apresentar no momento de construção do filme.

Finalizo este artigo um dia antes da primeira exibição pública do filme *Cinema de Quebrada*. Fixo, no texto, impressões e afetos construídos em um longo processo, que não termina com o fim do filme.

Antes de finalizar o filme, exibi versões incompletas para alguns dos meus interlocutores, também personagens do documentário. Peu e David acharam que o filme iria gerar uma reação nos grupos, que sentiriam uma necessidade de discutir seus trabalhos e discursos. De alguma forma,

aproximam *Cinema de Quebrada* do seu próprio filme, *Panorama: Arte na Periferia*, que teria como ‘papal’ a ‘compilação’ de algo cuja importância histórica começa a se delinear.

Fernando e Daniel, do NCA, mostram-se mais críticos com relação ao argumento do filme. Fernando, com quem assisti o filme em uma sala de aula da PUC-SP, pareceu bastante incomodado, após a exibição, com os discursos que, percebeu, estavam sendo construídos por alguns dos personagens. Crítico, Fernando pareceu também um pouco cético quanto aos projetos de criação e transformação social apresentados no filme. Daniel, que não assistiu o filme conosco, me enviou o seguinte comentário por *e-mail*:

Só acho que ‘cinema de quebrada’ ainda não é um movimento, os pensamentos são muito diferentes e as propostas de ação também, mas quem disse que temos que ter unidade comum, né?! Talvez nós que tenhamos que deixar de ser chatos, mas é só ansia de realizar ações que tenham mais poderio político.

O comentário curto, entre uma crítica ao uso da música no filme – muito presente na versão que ele assistira – e um convite para exibi-lo no CEDECA, coloca em questão a hipótese que movimenta toda a pesquisa: da existência de um movimento na periferia paulistana em torno da produção audiovisual, que tem como base o acesso aos meios de comunicação e o controle dos mecanismos de construção de representações.

Mas Daniel quer exibir o filme em Interlagos, no mesmo espaço onde vi um dos filmes do NCA, seu grupo, e no qual hoje funciona a Videoteca Popular, em que um dos filmes mais retirados é o *Panorama*, do Arte na Periferia.

Se, felizmente, o filme não pode conter o futuro dos sujeitos, como diz MacDougall, tampouco pode conter seu próprio futuro. Durante suas exibições, rituais de atualização do mito, o filme – e as histórias que narra – é reconstruído por meio dos olhares do público. Move-se, portanto. Cria novos espaços de partilha.

BIBLIOGRAFIA

- CHEN, Nancy & MINH-HA, Trinh T. 1994. "Speaking nearby". In: TAYLOR, Lucien (org.). *Visualizing theory*: 433-451. New York: Routledge.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. "Ser afetado". *Cadernos de Campo*, 13: 155-162.
- GEERTZ, Clifford. 1989. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- GOLDMAN, Márcio. 2005. "Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia". *Cadernos de Campo*, 13: 149-154.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitarana; ALVARENGA, C.C. 2006. "De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia". In: FERRARI, Hikiji et al. (orgs.). *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades – Periferia (8)*. São Paulo: Editora 34.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. 2006. *A música e o risco*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- MACDOUGALL, David. 2006. *The corporeal image*. Princeton e Oxford: Princeton University Press.
- _____. 1998. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MINH-HA, Trinh T. 1991. *When the moon waxes red*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- NICHOLS, Bill. 1994. "The ethnographer's tale". In: TAYLOR, Lucien (org.). *Visualizing theory*: 60-83. Nova Iorque: Routledge.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and alterity*. Nova Iorque: Routledge.

Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias¹

Tatiana Bacal

*Agora, todo mundo tem uma cultura;
somente os antropólogos poderiam duvidar disso.*

(Sahlins, 2004)

Sempre tive a convicção de que esse 'outro' no documentário e em geral nas filosofias da alteridade não passava de uma falsa solução de um problema mal equacionado. O 'outro' é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do 'outro', do reconhecimento de sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão. Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra 'outro' aceita ser ele mesmo um 'outro' para o 'outro'.

(Bernardet, 2004)

No primeiro capítulo deste livro, Gonçalves e Head afirmam que estaríamos vivenciando um momento de reconfiguração do conceito de representação tanto na escrita antropológica quanto na criação áudio-visual. A proposta, que ganha força no final dos anos 80, é de deslocar a dualidade *eu-eles* para o *eu-tu* e, assim, afrouxar uma concepção de alteridade congelada nas relações de poder entre um (*eu*) que representa em nome do outro (*eles*) representado e abrir formulações que promovam “um verdadeiro diálogo e pontos de vista diferenciais, explicitando uma percepção da alteridade” (*ibidem*). Neste novo cenário, os autores sugerem a noção de auto-representação como sendo um “modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da Antropologia, que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio”.

¹ Este artigo resulta do curso “Etnografia e Imagem” que fiz com os professores Marco Antonio Gonçalves e Scott Head e espelha o entusiasmo com que ministraram o curso e idealizaram esta publicação. Gostaria de agradecer pelas suas sugestões que muito acrescentaram para esta versão final do artigo e também pelas de Octavio Bonet e de Júlio Naves Ribeiro.

Esta noção salienta “aspectos das transformações contextuais tanto locais quanto globais, tanto ‘em casa’ quanto ‘no campo’, que impulsionam a reconfiguração intradisciplinar da representação etnográfica” (*ibidem*).

Os documentários do projeto Vídeo nas Aldeias, como *A Arca dos Zo'é*, *Shomôtsi*, *Daritize*, *Aprendiz de curador* e *O Dia em que a Lua Menstruou* articulam uma discussão antropológica interessante acerca das possibilidades de invenção da cultura de grupos ‘marginalizados’ na sociedade brasileira, assim como uma tentativa de articular a noção de auto-representação. Alocados dentro ou fora do espaço urbano, estes personagens vivenciam um contexto de sensibilidade ‘pós-moderna’ e ‘polifônica’. Um contexto em que não é mais possível falar de ‘tipos’ culturais ou sociais mas em que, num sentido dialógico (Clifford, 1998), negociam-se entre observadores e observados possibilidades de ‘encenar’ várias formas de ser ‘índio’. Esse contexto pode ser verificado em meio ao crescimento político de diversos atores sociais ‘sem voz’ frente ao Estado na sociedade brasileira. Os primeiros filmes do Vídeo nas Aldeias foram realizados na segunda metade da década de 80, um momento que coincide com a abertura política do país.

Em termos de contextualização fílmica, esses documentários são realizados a partir do ‘cinema-direto’, podendo ser considerados releituras das inovações de Jean Rouch. Entre algumas características da experiência recente do documentário, a câmera passa a ser um personagem ativo da filmagem, deixando-se por vezes aparecer fisicamente no filme, ou através da evidência de reações à câmera pelas pessoas filmadas. Outro procedimento que qualifica o ‘cinema-direto’ é o privilégio do som direto, sem a voz em *off* que caracterizou a maioria dos documentários clássicos sobre índios, modelo ainda empregado pelos filmes da *National Geographic*. Esse procedimento significa, nos termos do autor indígena Isaac Pinhanta “ver a pessoa falando com a sua própria palavra” (Pinhanta, 2004: 15). A passagem da locução em *off* para a palavra direta é muito importante em termos de um deslocamento ‘autoral’. Se antes o ‘autor branco ocidental’ tinha, por intermédio de sua narração, o poder de inventar a cultura do ‘outro’ para a sua sociedade, esse ‘outro’ passa a compartilhar essa ‘autoridade’ ao ‘ganhar’ o direito à sua própria voz. Um outro empreendimento inspirado diretamente em Rouch e empregado pelo documentário recente é a participação dos personagens na negociação de como e o quê mos-

trar nas filmagens, também abrindo a possibilidade para novas formas de se tratar a autoria (Lins, 2004; Bentes, 2004).²

Levando em consideração esses aspectos de contextualização de destabilização das “verdades da representação antropológica” (vide capítulo 1 deste livro), gostaria de propor neste artigo uma leitura do projeto Vídeo nas Aldeias como um exercício de auto-representação, verificando os modos pelos quais os realizadores dos documentários (sejam eles brancos ou índios) articulam com os seus personagens diversas modalidades de invenção cultural e fabulação. Nesse procedimento de invenção cultural, chamo atenção para dois processos em interjogo: um primeiro de ‘objetificação’ ou ‘molarização’ e um segundo de ‘diferenciação’ ou ‘molecularização’ (Wagner, 1981 e Goldman, s/d). Para esta ‘leitura’, pretendo utilizar como material etnográfico o catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias, de 2004, e alguns dos documentários do projeto.³

O VÍDEO NAS ALDEIAS OU RECRIAÇÕES OBSESSIVAS

O grupo de filmes pertencentes ao projeto Vídeo nas Aldeias tem o mérito de funcionar como uma janela de instantâneos de encenação das possibilidades de significação de ser indígena no mundo contemporâneo. Vistas como um bloco, são imagens preocupadas com a invenção (que aceita a sua dose de artificialismo) de cultura. A invenção a que me refiro não se opõe à nostalgia de uma ingenuidade original, não opera pela lógica da ‘falta’ da cultura. Muito pelo contrário, a cultura, em muitos aspectos, aparece mais como um excesso, notado pelo uso obsessivo do termo tanto pelos documentaristas brancos quanto pelos documentaristas indígenas. Cenas de diferentes filmes podem ser mencionadas com o intuito de elucidar essa imagem de invenção com encenações ‘fortes’ a partir do ensaio. O ensaio aparece quando em diversas cenas os mais velhos ensinam aos mais novos como se deve organizar um ritual e depois comentam se funcionou ‘bem’ ou ‘mal’; os ensaios aparecem quando os índios encenam pegar objetos de adorno corporal utilizados durante rituais que se encontram ‘en-

² Os documentários de Eduardo Coutinho, a partir da safra que abre com *Santa Marta, duas semanas no Morro* é de 1986, muito próximo e dentro do mesmo marco contextual em que surge o projeto Vídeo nas Aldeias. Coutinho estaria também envolvido em inventar uma cultura para os “marginais” que vivem dentro da cidade, apontando várias maneiras de ser “favelado”, várias maneiras de ser “pobre” ou “pequeno burguês”.

³ A idéia de trabalhar com os textos do catálogo é inspirada diretamente do trabalho de Gell (1999) e de Clifford (1999).

quadrados' em museus etnológicos; o ensaio se manifesta na reconstrução de um centro de cultura indígena, na maneira 'certa' que deve ser realizada a cerimônia. O ensaio constante em diversas imagens fala, nos termos de Sahlins (2004), de um verdadeiro 'renascimento' cultural.

Muito já se falou sobre a obsessão pelo termo 'cultura' desde o século XIX para a Antropologia e os vários sentidos que ganhou ao longo do tempo até os mais contemporâneos. Como afirma José Reginaldo Gonçalves (1996),

as culturas são constituídas pelas metáforas por meio das quais as 'inventamos': ora como evolução, como função, como gramática, como código, como estrutura; ora como drama, teia de significados, textos, modos de produção textual, estratégias discursivas, dialogia, narrativas. Nesse mesmo processo de inventarmos "outras" culturas por meio dessas metáforas, inventamos e reinventamos, simultaneamente, a nossa própria cultura, seja a cultura dos antropólogos, sejam as culturas vividas por indivíduos e grupos no cotidiano (*idem*: 172-173).

Mas apesar dos vários deslocamentos sofridos por essa categoria, não se imaginava as conseqüências quando aqueles para os quais ela havia sido originariamente criada passassem a se tornar obcecados por ela. Para Goldman (s/d), esse movimento que aqui qualifico como obsessão teria se intensificado ao longo dos anos noventa quando os termos cultura e identidade passam a "ocupar o centro de discursos e práticas de um sem número de grupos" (Goldman, s/d). Em sua concepção, teria se chamado de 'novos movimentos sociais' as manifestações identitárias de minorias durante os anos da ditadura.⁴ Mas nas últimas décadas ele percebe uma 'modulação' para o termo cultura, passando a designação para 'novos movimentos culturais'. Por isso é importante apontar que o projeto de filmagem nas aldeias indígenas é criado por um indigenista envolvido com ação política na Amazônia. Vincent Carelli enfatiza ter concebido o projeto "dentro de uma perspectiva de intervenção e militância que orientava a sua vida" (2004: 23). Apesar de ter trabalhado de perto com antropólogos, ele aproxima suas afinidades de interesse com os dos ín-

⁴ Goldman afirma que "por 'novos movimentos sociais' costuma-se designar um conjunto algo heteróclito de lutas que, nas décadas de 1960 e 1970, pareciam estar substituindo o 'velho' movimento operário (com seus sindicatos e associações) como processo característico da 'sociedade civil' – ou seja, de tudo aquilo que não era o Estado. E, de fato, como já foi diversas vezes observado, no lugar da luta operária e dos interesses de classe pensados como pontos nodais por onde qualquer luta política deveria passar, assistiu-se a uma proliferação de diferentes reivindicações, assentadas na identificação de formas de opressão que operam fora da esfera estritamente econômica ou literalmente política" (Goldman, s/d).

dios. É nesse sentido de negociação de interesses – através da formação de um projeto que tem início com a mão do ‘branco’, que logo se torna ONG e que mais tarde se torna oficina para criadores indígenas – que a série de documentários será mediada para o grande público, e pelo qual ela pode ser considerada uma expressão dos novos movimentos culturais.

CULTURA – PROBLEMA DE ÍNDIO

O artigo de Isaac Pinhanta “Você vê o mundo do outro e olha para o seu” integra o catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias, realizada de 20 a 25 de abril de 2004. O autor se apresenta como o único “professor e realizador Ashaninka” do catálogo e seu texto evidencia uma verdadeira obsessão com o termo cultura. Goldman (s/d) alerta sobre o que fazer com noções como as de identidade ou cultura quando brandidas pelos grupos estudados pelos antropólogos: “devemos levá-las ao pé da letra com uma ingenuidade quase insustentável e na contramão de boa parte da teoria antropológica? Ou devemos demonstrar que estamos sempre às voltas com ‘invenções de tradições’, correndo assim o risco de tratar as pessoas com quem trabalhamos como frios calculistas ou crédulos inocentes?” (Goldman, s/d) Uma alternativa a essa problemática seria a de considerar estes conceitos como metafóricos no sentido usado por Roy Wagner. Este autor utiliza a idéia de metáfora num sentido bastante específico; em sua concepção, “uma metáfora incorpora uma nova ou inovadora seqüência, mas também modifica as associações dos elementos que agrupa ao fazer deles parte de uma expressão distintiva e, na maioria das vezes, original” (Wagner, 1981: 42). Gonçalves e Head trabalham muito próximos desta noção a partir de sua concepção de um devir-imagético ao “abrir espaço para a individualidade ou a imaginação pessoal criativa que passa a formular uma fabulação de si como forma de auto-representação. O indivíduo, a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa e através de sua interpretação pessoal, pode se auto-representar como pertencente a um mundo cultural que se constitui no momento mesmo de sua apresentação” (vide primeiro artigo deste livro). Delinear alguns dos significados possíveis que ganha o termo ‘cultura’ para o autor indígena em seu artigo nos permite, a um só tempo, pensar a potencialidade inventiva deste conceito e a construção de uma fabulação em termos identitários.

Num primeiro momento, Isaac Pinhanta afirma que havia inicialmente rejeitado o envolvimento com tecnologias de vídeo porque atuava como ‘professor’ e se dedicava a um “*fortalecimento da cultura e da identidade*” (Pinhanta, 2004: 13 – meus grifos).⁵ Mais adiante, ele afirma ter visto mais de “quinze povos nos vídeos e cada um tinha uma maneira dentro da sua cultura. Os Ipeng tinham uma *cultura muito forte*. Outros não tinham mais nada da cultura deles mesmos. Então, o pessoal começou a analisar também isso: aquele que já não tem mais nada, aquele que tem um pouco, aquele que já está perdendo” (*idem*: 14 – meus grifos). Isaac relata que acaba percebendo que o vídeo “podia servir para *discutir a nossa cultura*, organizar a escola, pensar em todo nosso sistema de vida. Por mais que o povo fale sua própria língua, tenha a cultura forte, tem algo de fora que também está entrando ali” (*idem*: 15 – meus grifos). E quando vai mostrar um filme para o Secretário de Educação ele percebe que o secretário, ao ver o material gravado, os vê em movimento de ‘organização’ e ‘planejamento’. É nesse momento que ele se dá conta de que o vídeo pode ser um ‘instrumento’ para *defender* a ‘cultura’. Ele afirma que “os instrumentos que a gente tem de fora, para poder nos defender e para *segurar a nossa cultura* são a escrita e a câmera [...]. Estamos usando o instrumento [...] da nossa maneira [e como] a gente pensa, nós aqui e vocês aí [...]. Tem gente que diz: ‘Ah! Vocês querem ser branco, né?’ Todo o povo hoje domina a tecnologia do japonês, mas o japonês não é brasileiro, nem o brasileiro é japonês. É a mesma coisa, eu não sou Xavante, eu sou Ashaninka, ele é Xavante. Mas a *gente pode se organizar com o mesmo instrumento que o branco usa mas com visual diferente*, você vai usar ele de acordo com a sua necessidade, com a sua maneira de pensar” (*idem*: 16-17 – meus grifos). E ele termina o seu argumento constatando que “a *cultura você vai inventando de acordo com a necessidade*, de acordo com a convivência, com a mudança do planeta [...]. Se o vídeo vem ajudar a gente a se organizar, se ele traz alguma mudança, somos nós que estamos mudando, não é ninguém que vem de lá de fora. Alguém pode vir só nos orientar como usar, mas quem vai usar esses instrumentos somos nós. E se houver alguma mudança, somos nós mesmos que estamos fazendo ela acontecer” (*idem*: 20 – grifos meus).

⁵ Os mesmos termos que Goldman aponta como centrais para os “novos movimentos culturais” como mostrado acima.

A primeira apresentação de Isaac como um professor preocupado com o ‘fortalecimento da cultura’, o fato de ter também se tornado realizador de imagens e o único indígena do projeto Vídeo nas Aldeias a ter uma publicação autoral no catálogo da mostra de 2004 nos indica que ele está num lugar ativo de negociação política. Ele seria um ‘porta-voz’ autorizado dos índios que inventa e cria a sua cultura para a cultura do branco.⁶ Nesse sentido, ele passa a ser considerado “outra coisa que um nativo” ao “exprimir sua cultura culturalmente” – reflexiva, condicional e conscientemente (Viveiros de Castro, 2002).⁷ É importante percebê-lo como um ‘porta-voz’ não somente do seu grupo, mas dos ‘índios’ em geral. E ao mesmo tempo como um ‘não nativo’ no sentido estrito para os brancos, como se pode apreender ao longo dos fragmentos de seu texto expostos acima.

Poderíamos considerar que uma primeira idéia de cultura surge num sentido que qualitativamente pode ser ‘forte’ ou ‘fraca’ e que quantitativamente pode ter ‘muito’ ou ‘pouco’, que deve ser ‘segurada’ para que não se ‘perca’, o que daria um sentido quase palpável e essencialista ao termo. Ter ou não ter cultura se refere a um valor substantivo de autenticidade que, em muitos aspectos, se aproxima de algumas concepções modernistas de cultura como busca de autenticidade. Quando o autor se refere a uma cultura ‘forte’, ele se refere ao uso de trajes ‘tradicionais’, à existência de rituais ‘tradicionais’ e a um modo de vida ‘tradicional’. Friso a idéia de tradição para opô-la ao que ele percebe como ‘pouca’ cultura ou como cultura ‘fraca’: a assimilação do modo de vida ocidental caracterizado pela falta de referência aos costumes ‘autóctones’. É interessante notar um certo conflito em relação ao significado de cultura entre índios e agentes brancos do projeto, a partir de um exemplo explícito de transmissão da obsessão identificado pela documentarista e diretora do Vídeo nas Aldeias, Mari Corrêa. Ela afirma que durante as oficinas:

⁶ Sobre a idéia do porta-voz, Bourdieu afirma que “o poder das palavras reside no fato de não serem pronunciadas a título pessoal por alguém que é tão somente ‘portador’ delas. O porta-voz autorizado consegue agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador” (Bourdieu, 1996: 89).

⁷ Para Viveiros de Castro, “o que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea, e, se possível, não reflexiva; melhor ainda se for inconsciente” (2002: 114).

o tema recorrente era o de ‘filmar a cultura’: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. [...] cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto. Começamos a questioná-los sobre esta idéia: então um povo que não faz mais a sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos de manifestação da cultura” (Corrêa, 2004: 34-35).

James Clifford (1988) apresenta o ato de colecionar, no Ocidente, como ligado, desde o século XVII, a um *self* ideal possessivo. O ato de selecionar uma ‘propriedade’ coletiva autêntica é, na verdade, um ato de possuir arbitrariamente sistemas de valor e significado. Dessa maneira possessiva, a identidade surge no Ocidente como um modo de riqueza “de objetos, conhecimento, memórias, experiência” (Clifford, 1999: 218). Num ato de “ampliação do sentido de cultura”, os realizadores indígenas aprendem que “falar a língua”, “cuidar dos filhos”, “fazer a roça”, “crenças”, entre outros, são elementos que podem ser possuídos pela cultura nativa. O trecho acima de Corrêa ilustra essa ‘transmissão’ de um conceito de cultura que não se limita à festa tradicional, mas que integra elementos do cotidiano de modo que estes também possam ser ‘possuídos’. O interessante nessa passagem de transmissão obsessiva é exatamente aquilo que ocorre no interstício dessa passagem, pois é nesse meio que surge o elemento inventivo.

Um segundo sentido de cultura seria aparentemente contraditório com o primeiro e aparece quando o autor se refere ao *planejamento* e à *organização* como criação cultural. Cultura se desloca de seu sentido *substantivo* e passa a atribuir uma *ação* integrada com outras manifestações de micropolitização, como o reflorestamento, a organização dos trabalhos e o repovoamento de pequenos animais. Todas elas ações relacionadas à modernidade. A cultura como ação atualiza dois sentidos de manifestações de minorias nos últimos anos. Uma primeira, chamada por Goldman de movimentos identitários binários (molares), de rápida reterritorialização. Assim, se a identidade dominante seria a do ‘homem’, ‘branco’, ‘ocidental’, então se cria ‘o índio’, a ‘mulher negra’ como garantia de contestação. Mais recentemente, o autor identifica movimentos subjetivos que considera como múltiplos (moleculares), em que a identidade não garante uma definição completa ao sujeito. Esse movimento subjetivo apresenta

maior possibilidade para o ‘devir’ (linhas de fuga), mas nem por isso cancela a possibilidade da reterritorialização. Nas palavras do autor, “assim, continuamos a falar de ‘identidades’ quando se trata de ‘subjektividades’; seguimos falando de ‘política’ em seu sentido tradicional quando se trata de ‘micropolíticas’ muito particulares” (Goldman, s/d).

A partir do texto de Isaac Pinhanta, podemos perceber uma maior proximidade com os movimentos subjetivos aos quais Goldman se refere. Ser índio não identifica unicamente esse personagem. Ele é professor. Ele é documentarista. Ele *exprime a sua cultura culturalmente* para os seus e para os outros. A partir de uma atitude reflexiva e consciente, ele pode articular “segurar a sua cultura” com ações micropolíticas da modernidade. E ele também percebe uma grande variabilidade cultural entre os índios (característica que também aparece em vários documentários do projeto, como veremos mais adiante).

Um terceiro sentido de cultura pode articular as outras duas concepções – a de substância e a de ação – apresentadas acima ao atualizar um processo contemporâneo que Sahlins (2004) chamou de um “culturalismo das últimas décadas”, qualificado como a “Indigenização da Modernidade”. O seu argumento se baseia na idéia de que, enquanto o Ocidente percebe as transformações de sua própria sociedade como progresso, o mesmo não se verifica quando os ‘nativos’ adotam algumas de nossas ‘coisas progressistas’, pois essa experiência de mudança é considerada, por um determinado olhar ocidental aplicado a estas sociedades, como adulteração ou sinal de perda cultural:

Quando os europeus inventam suas tradições – com os turcos nos portões –, trata-se de um autêntico renascimento cultural, dos primórdios de um futuro progressista. Quando outros povos o fazem, trata-se de um sinal de decadência cultural, de uma recuperação artificial que só pode produzir simulacros de um passado morto (Sahlins, 2004: 512).

Nesse contexto, “é como se os outros povos houvessem construído suas vidas para nossos fins, em resposta ao racismo, ao sexismo, ao imperialismo e aos outros males da sociedade ocidental”. Mas ele percebe um movimento contrário que se baseia na “consciência da própria cultura como um valor a ser vivido e defendido, que irrompeu por toda parte no terceiro e quarto mundos” (*idem*: 547). Uma consciência de demanda desses povos por seu espaço próprio na “ordem cultural mundial”, ou uma luta de povos não-ocidentais para criar as suas próprias versões cul-

turais da modernidade. Ele não verifica a indigenização da cultura como uma ‘cultura da resistência’, mas como uma ‘resistência da cultura’ (2004: 554) que envolve a assimilação do estrangeiro na lógica do familiar. Para Sahlins, essa politização em nível local seria a expressão de um processo maior de transformação estrutural que ele percebe como “a formação de um sistema mundial de culturas, de uma *Cultura das culturas*” (*idem*: 526 – meu grifo).

Velho (1995) também identifica que a reivindicação de autenticidade das tradições locais a partir da ‘globalização’ é produto da modernidade, chegando ao ponto de representar um ‘orientalismo invertido’. Ele expressa que “assim como o Ocidente criou uma imagem do Oriente, ou imagens do Oriente que identificamos como sendo o orientalismo, estamos, hoje, diante de situações em que o Oriente – isto é, o não-Ocidente – também produz imagens de si mesmo: ‘orientalismos’ que são ‘invertidos’, inclusive, em função das expectativas que possam existir a respeito deles mesmos” (Velho, 1995: 224). É nesse sentido que Isaac percebe uma assimilação do vídeo, objeto tecnológico da modernidade ocidental, como condição de possibilidade para inventar a sua própria versão cultural,⁸ como uma ferramenta externa que potencializa uma transformação interna.

A sua conclusão de que “a *cultura você vai inventando de acordo com a necessidade*, de acordo com a convivência, com a mudança do planeta” também nos remete à noção de simbolização diferenciadora, de Roy Wagner (1981). Este autor diferencia uma simbolização convencional – que objetifica o seu contexto ao conferir-lhe ordem e integração racional – de uma simbolização não-convencional ou diferenciadora – que cria uma metáfora ou tropo de outra ordem, introduzindo um novo referente simultaneamente a uma nova simbolização (cf. Wagner, 1981). Se Sahlins identifica a sua *Cultura das culturas* em termos de um contexto de transformação ‘global’, Wagner qualifica a relação destas duas simbolizações em um nível que poderíamos qualificar como ‘microscópico’ ou ‘molecular’, já que a potencialidade transformadora ou inventiva se rea-

⁸ Sahlins cita a fala de um chefe esquimó da aldeia do Yukon que se aproxima muito do trecho em que Isaac se refere ao fato de que muitos consideram o recurso ao vídeo como uma imitação do “branco”, mas que ele a percebe como uma releitura local: “Pegamos qualquer tecnologia que funciona e a adaptamos a nossos objetivos e usos. [...] Isso parece incomodar as pessoas que querem que continuemos prístinos, ou que admitamos nossas contradições por quisermos a tecnologia e controlarmos e preservarmos os recursos que nos são úteis. [...] Por que não? Sempre aceitamos e readaptamos a tecnologia que serve para nossos fins” (Jorgensen, in Sahlins, 2004: 552-553).

liza no jogo entre essas duas simbolizações independente do contexto. Se no catálogo do projeto ‘Vídeo nas Aldeias’ encontramos por vezes argumentos que tendem a uma simbolização convencional ou molar, também encontramos sentidos de cultura que se aproximam de uma simbolização diferenciadora. Recuperando a discussão a respeito de alguns dos filmes do projeto, é possível afirmar que estes funcionam como poderosos materiais etnográficos de inventividade e fabulação dos realizadores indígenas a partir da forma como articulam essas duas simbolizações em relação aos sentidos de cultura.

Shomōtsi, de 2004, por exemplo, como diz o diretor Valdete Pinhanta em seu filme, é o nome do seu personagem, título do filme. Shomōtsi é seu vizinho e também o seu tio, morador das matas da região onde vivem os Ashaninka, entre o Brasil e o Peru. O seu objetivo no filme é mostrar o *cotidiano* desse personagem. Em termos de estrutura temática, poderíamos considerar este filme como uma elaboração dos “elementos de manifestação da cultura” a que se refere Corrêa anteriormente neste texto: na maneira como o mito da coca aparece na voz do personagem e nos *closets* intimistas da câmera; no lugar da macaxeira na cozinha e na plantação; na realização de pulseiras e colares, que agora também são feitos para vender; na pintura do rosto com urucum para trabalhar e para a festa; na feitura da bebida Caissuma e seu espaço na festa; e, finalmente, na ida de Shomōtsi à cidade ‘dos brasileiros’ para receber a sua aposentadoria.

Por outro lado, esse cotidiano enquanto elementos de manifestação da cultura – aquilo que anteriormente qualifiquei como uma transmissão de uma obsessão – não se realiza de um único modo ‘objetificado’. Neste filme, é possível verificar que, na hora em que Pinhanta inventa o cotidiano de seu tio, esse mesmo cotidiano passa por novas fabulações culturais. Ou seja, mesmo no exercício de criar uma simbolização convencional, surge uma simbolização diferenciadora. A elaboração da subjetividade do seu personagem seria um ponto a destacar nesse sentido, assim como a própria metodologia de visualização imagética desse cotidiano.

Shomōtsi mora sozinho com os filhos, nos diz o diretor na apresentação do filme, e foi abandonado pela mulher há vários anos. Pinhanta pode ter se sensibilizado com o seu tio, um personagem liminar em sua cultura por ser um marido sem mulher, mas termina por criar uma metáfora da liminaridade da própria cultura indígena. Esse personagem liminar começa a ser elaborado no próprio espaço da casa, a partir das

escolhas de imagens e frases: como na reclamação de seu filho por ali ser uma “casa sem mulher”, na pergunta que paira como a “quem faz a comida numa casa sem mulher?” e em outras imagens em que Shomōtsi diz comer coca para “não sentir fome”. Ao mostrar a casa do seu personagem, o diretor fecha dois *closets* num cachorro sozinho, o que faz pensar acerca do significado de ser sozinho para um homem nessa cultura. A liminaridade de Shomōtsi passa da casa à comunidade quando o diretor nos mostra uma certa falta de jeito de Shomōtsi (um velho, como ele próprio se denomina) ao lidar com as moças de sua comunidade, e também quando Shomōtsi se coloca como um representante antigo de sua cultura que gostaria de incluir as flautas tradicionais ao lado da “música de gravador” nas festa, apesar dele próprio esquecer a sua flauta em casa.

Mas talvez as imagens mais fortes de liminaridade, agora em relação à cultura indígena, se transmitam na viagem de Shomōtsi em sua jornada rumo à cidade. A total sensação de deslocamento do personagem nesse ambiente é transmitida em suas interações com os brasileiros captadas pela câmera. Exemplos: o oficial que entrega a aposentadoria a Shomōtsi se mostra meio embaraçado; e o vendedor que o velho indígena escolhe para gastar quase a totalidade de sua aposentadoria demonstra um nítido mal-humor. Esse deslocamento também é sentido nas conversas entre Shomōtsi e seus companheiros quando alojados nas margens do rio, sem suprimentos suficientes, à espera do avião que traria o dinheiro da aposentadoria do ‘anti-herói’: como a que aborda a temática do dinheiro – qualificado por eles como um papel diferente dos outros –, ou a que especula sobre os ‘días’ ocidentais. O olhar indígena, sutil em sua capacidade de simbolização diferenciadora, se realiza na câmera que acompanha o seu personagem enquanto ele atravessa a cidade e nos deparamos com a alteridade irremediável, esse ‘outro’ para quem somos outros e, assim, terminamos de ver o filme como estrangeiros que somos para um olhar Ashaninka.

Gostaria de chamar a atenção para um outro exemplo fílmico em que a simbolização diferenciadora se realiza pela incapacidade de objetificação dos personagens e eventos filmados. *NGUNÉ ELÛ, O dia em que a lua menstruou*, de 2004, filme de Takumã e Maricá Kuikuro, da aldeia kuikuro do Alto Xingu, trata dos eventos que resultam de uma noite de eclipse. Para os kuikuro, o eclipse é sinal de que a lua menstruou e várias atividades rituais e festivas seguem esse evento que “faz tudo mudar”. Como diz uma

senhora no início do filme: “na roça as mandiocas dançam, a cobra vira peixe e quem vai à cidade pode ser atropelado por um carro”. Nesta fala aparece um global reinventado localmente, em que convivem lado a lado os perigos do mato como os perigos da cidade, em que a mandioca e o peixe se somam ao carro em suas potencialidades disruptivas. Seguindo este sentido, um outro exemplo a ser explorado se dá em uma cena em que o pajé explica o processo de cura de feitiços durante o eclipse enquanto veste uma camiseta como a frase “*digital revolutions*”. Seria possível visualizar esta cena pensando numa espécie de sinergia de mitos ‘ocidentais’ e ‘nativos’: o mito tecnológico do Ocidente, a revolução digital, sendo literalmente vestido por um pajé kuikiro. Uma última ilustração interessante para compor esta série ocorre quando um personagem ritualisticamente ‘acorda’ os vários itens de sua casa com pequenos e repetidos tapas. Quando chega a vez da televisão, ela literalmente ‘acorda’, pois o tapa ritualístico faz com que ela se ligue por acaso. Estas são algumas das fascinantes cenas em que o contingente é elaborado a partir de um imaginário local que engloba um global, de elementos externos que ganham pleno sentido na ordem local. Estas cenas confrontam o espectador por apontarem devires que denotam a impossibilidade de definição ou objetificação do ‘índio’. Em meio a uma série de festividades rituais locais, somos confrontados com uma espécie de digitalização indígena, em que a própria câmera digital e ocidental se reinventa para um uso nativo.

A recusa a uma objetificação também surge nas falas respectivas sobre o mito do eclipse. Nas noites do eclipse, a lua menstrua e o sangue pinga do céu. Mas há fortes controvérsias entre os personagens entrevistados, como a respeito do sexo da lua e da possibilidade dela menstruar. Para os kuikiro, a lua é homem e menstrua da mesma maneira que os homens devem expelir sangue pelo corpo nesse momento. Mas, para as mulheres, a lua vira mulher para poder menstruar. Desse confronto surgem algumas manifestações rituais que denotam uma ‘guerra dos sexos’, como xingamentos, discussões a respeito do sexo da lua, manifestações rituais específicas de cada sexo, entre outras. O elemento mais perturbador está alocado no final do filme, quando os diretores perguntam a diversos personagens, “por que a lua faz eclipse?”, e vários deles não sabem responder ou são confrontados com a dúvida. Fechar o filme com uma dúvida, com uma falta de resposta, abre um caminho para os espaços abertos, indefinidos ou devires, em que o não-saber viabiliza a entrada de um elemento diferenciador.

Os vários autores do catálogo (Côrrea, 2004; Carelli, 2004; Bentes, 2004) verificam dois momentos do projeto Vídeo nas Aldeias. O primeiro, desde o final dos anos 80 e ao longo dos anos 90, se caracteriza por ter diretores e editores ‘brancos’ e assinala a troca de imagens dentro de um grupo e entre grupos indígenas. O próprio Carelli afirma que não havia imaginado que em algum momento haveria diretores indígenas, processo que abre o segundo momento do projeto, no ano 2000, quando formam uma ONG e passam a realizar oficinas de filmagem e edição para os índios. Esse momento se caracteriza por diretores indígenas e editores brancos. Vincent Carelli é o diretor da maioria dos filmes do primeiro momento, por vezes partilhando da autoria com Dominique Gallois. *A arca dos Zo'ê*, de 1993, é o mais representativo desse momento. Os filmes do segundo momento começam com a autoria compartilhada entre vários diretores indígenas e um editor branco, como é o caso de *No tempo das Chuvas*, de 2000. Na direção e fotografia, constam Isaac e Valdete Pinhanta, Tsirotsi Ashaninka, Lullu Manchineri, Maru Kaxinawá e na edição, Mari Corrêa. Com o passar do tempo (2001 e 2003), os filmes começam a ganhar um diretor indígena e a edição passa a ser compartilhada entre índios e brancos. Corrêa, em seu texto, fala da importância de se posicionar claramente como instrutora e alerta contra um ‘discurso pseudo-liberal’ que se diz falsamente ‘neutro’. Em sua opinião, a melhor maneira de se desenvolver ‘autonomia’ e ‘senso crítico’ é através da clareza em sua postura como instrutora. Em seu papel como ‘instrutora’, ela mostra uma sensibilidade quanto ao papel da autoria no projeto, a partir das oficinas de cinema para os grupos indígenas.

Talvez porque seus filmes causem um forte impacto pelo que trazem de novo, e talvez ainda porque muita gente não imagina que os índios possam produzir trabalhos com tanta qualidade, paira às vezes no ar uma certa dúvida quanto à verdadeira autoria dessas obras [...]. Muitas vezes nos perguntaram se são os índios que editam seus filmes. Se considerarmos que editar não se restringe a apertar botões de uma máquina, então podemos afirmar que são eles que editam, com a nossa ajuda e conselhos, seus filmes [...]. Por ser ainda uma experiência recente e economicamente frágil, *é cedo para falar em autonomia dos realizadores indígenas* (Corrêa 2004: 39 – meus grifos).

Sobre a problemática do tratamento de “arte primitiva” em contextos ocidentais, Price (1993) afirma que as definições têm tradicionalmente pertencido aos que definem e não aos que são definidos. E, assim, a qua-

lidade estética dos objetos e de suas exposições deriva do olhar discernente do *connoisseur* em vez de se levar em conta a visão e a sensibilidade dos assim chamados artistas ‘primitivos’. A autora critica o fato de ter-se ignorado o papel da criatividade e da imaginação individual nos contextos onde se cria ‘arte primitiva’. Um salto conceitual seria realizado ao substituir-se a criatividade individual pela falta de identidade do artista, tornando-se ele ‘anônimo’. A autora contra-argumenta que, por mais que o público ocidental não conheça e nem saiba da autoria dos objetos, as próprias populações sabem identificar a identidade dos autores. E quando não se especifica que se trata de uma recepção ocidental de arte não-ocidental, os curadores das mostras acabam por contribuir para a visão popular de artistas ‘primitivos’ como produtores indiferenciados de artefatos culturais. O anonimato contribui de maneira importante para a imagem apreendida no Ocidente sobre a arte primitiva. E assim a posse física de objetos artísticos é complementada pela posse conceitual de sua criatividade artística. Dessa maneira, a apropriação da arte não-ocidental se torna completa (cf. Price, 1993: 50, 51, 61). De modo parecido, Clifford também conclui: “A existência concreta e inventiva de culturas e artistas tribais é suprimida no processo ora de construir mundos autênticos ‘tradicionais’ ora de apreciar os seus produtos dentro da categoria atemporal de arte” (Clifford, 1999: 200).

Na contramão dessa tendência percebida por Price e Clifford há vários antropólogos que estão empregando os seus esforços em busca da ‘autoria’ de povos não-ocidentais. Um bom exemplo desse procedimento é realizado por Steven Feld em seu artigo sobre o ‘pygmy pop’ (1996). Nesse trabalho, ele traça um caminho didático de busca da autoria de um fragmento de música dos pigmeus. Esse fragmento se encontra em “Sanctuary”, música do CD da Madonna, *Bedtime Stories*, de 1994, e ela faz o crédito de direito autoral do *sample* a Herbie Hancock – que consta na música “Watermelon Man”, do disco *Headhunters*, de 1973. No disco de Herbie Hancock, esse fragmento é agradecido de forma genérica “aos irmãos africanos”.⁹ Feld diz que, quando falou do assunto com Hancock, o músico utilizou uma estratégia de uma mesma ascendência compartilhada negra e africana dele com os pigmeus. Mas enquanto o músico recebe crédito e direitos autorais, os pigmeus não recebem nada. Essa mesma crítica foi empregada por diversos autores, inclusive pelo próprio Feld, em relação a um ritmo da Nova Guiné gravado pelo grupo Deep Forest, que costuma mixar ritmos de culturas

⁹ Levar em consideração o termo americano de “irmão” quando empregado por um afro-americano.

não-ocidentais. Outros artistas teriam creditado esse ritmo erroneamente aos pigmeus, gerando uma verdadeira confusão autoral.

A busca pela autoria das criações de povos não-ocidentais por antropólogos e ONGs se inscreve no momento atual de constituição de “novos movimentos culturais” e coincide com a crise da autoria no mundo ocidental. Gravadoras, editoras e outras instituições artísticas ocidentais perigam desaparecer (ou, o mais provável, atualizar-se) com a desestabilização criada sobre os ‘direitos autorais’, ao mesmo tempo em que vão surgindo manifestações artísticas que aceitam a ‘proliferação dos significados’ (Foucault, 1979) ao ampliarem a noção de autoria. É como um contra-movimento dessa mesma tendência, começa-se a creditar a ‘função-autor’ a povos que até o momento haviam sido ignorados por essas instituições.

Na busca por uma maior autonomia dos realizadores indígenas através da formação da linguagem cinematográfica, percebemos, tanto nos créditos dos filmes quanto na fala de Corrêa, um cuidado com a autoria através da forma como se negociam as imagens. Haveria quase que um caminho evolucionista da autoria no projeto ao longo dos anos, começando por diretores brancos, continuando por várias autorias dos índios, até se chegar à autoria individual indígena. Assim mesmo, Corrêa aponta para a constante negociação com os autores indígenas do que mostrar ou não, e como mostrar. Ela afirma que esse cuidado existe como uma premissa do projeto desde o seu início. Um outro exemplo de cuidado autoral também aparece quando vemos um ritual Ashaninka, povo que veio a ser considerado guerreiro e lutador na perspectiva dos antropólogos, mas que, ao olhar dos índios, estão privilegiadas as características de fragilidade e sensibilidade. Mas, por outro lado, Marco Antonio Gonçalves (comunicação pessoal) aponta para o fato de não se levar em conta a própria perspectiva de imagem dos realizadores indígenas. Há um conflito de olhares quando os índios preferem planos de filmagem mais longos e os editores brancos preferem os mais curtos.

Gostaria de finalizar com uma idéia um tanto impressionista a partir da constatação de Bernardet na epígrafe deste trabalho. Para ele, “a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ para o ‘outro’” (Bernardet, 2004: 10). Mas percebemos que a experiência da alteridade é delicada e passível de

mal-entendidos sobre a construção dos ‘nativos’ na perspectiva de índios e brancos. No processo de invenção cultural dos índios que participam do projeto, vemos surgir a criação de um ‘nativo ideal’ em termos identitários e subjetivos. Ao se tornarem autores através da linguagem cinematográfica, os diretores indígenas detêm mais armas para inventar a sua cultura para um grupo cada vez maior de interlocutores (indígenas ou brancos). Por outro lado, quanto mais reflexiva (portanto, menos ‘vívida’) se torna a sua concepção de cultura frente aos antropólogos e outros ‘brancos’, quanto mais autoria ganha o ‘nativo’, mais ele perde as qualidades que o identificam enquanto ‘nativo’. Se os indígenas representados através das imagens e do catálogo do projeto viveriam um entrelugar entre “nativos ideais e não mais nativos”, algum novo tipo de subjetividade poderia estar sendo inventada a partir das diversas possibilidades que deslizam entre um pólo e outro. Ou, talvez, o que os filmes do projeto denotam é a incapacidade de acessarmos um pólo *per se* potencializando, assim, a capacidade criativa de invenção cultural. Ou seja, o espaço intersticial em que se encontram como ‘autores’ e como ‘nativos’ os localiza num espaço de poder inventivo no qual se reinventam, ao mesmo tempo em que se fazem visíveis para si mesmos e para nós, afetando, inclusive os próprios sentidos de ‘cultura’ e ‘autor’ (Wagner, 1981).

BIBLIOGRAFIA

- BENTES, Ivana. 2004. “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Centro Cultural do Banco do Brasil.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2004. “Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade”. In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*: 8-11. Centro Cultural do Banco do Brasil.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. “A linguagem autorizada. As condições sociais da eficácia do discurso ritual”. In: *A economia das trocas lingüísticas. O que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp.
- CARELLI, Vincent. 2004. “Moi, un Indien”. In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. 21-32. Centro Cultural do Banco do Brasil.
- CLIFFORD, James. 1998. “Sobre Autoridade Etnográfica”. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.). *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. 1999. “Histories of the Tribal and the Modern”. *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA e Londres: Harvard University Press.

- _____. 1999. "On Collecting art and Culture". *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art.*. Cambridge, MA e Londres: Harvard University Press.
- CORRÊA, Mari. 2004. "VÍdeo das Aldeias". In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: 33-39*. Centro Cultural do Banco do Brasil.
- FELD, Steven. 1996. "pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis". *Yearbook for Traditional Music*, 28.
- FOUCAULT, Michel. 1979. "What is an Author?". In: HARARI, Josué V. (org.), *Textual Strategies. Perspectives in Post-structuralist Criticism*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- GELL, Alfred. 1999. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". *Revista do Programa em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- GOLDMAN, Marcio. "Políticas e Subjetividades nos 'Novos Movimentos Culturais'". In: <http://abaete.wikia.com/s/d>
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 1996. "A obsessão pela cultura". In: ____ (org.), *Cultura: Substantivo Plural*. Rio de Janeiro/São Paulo: CCBB/Editora 34.
- LINS, Consuelo. 2004. *O Documentário De Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta. 2004. "Política, estética e ética no projeto vídeo nas aldeias". Disponível em: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: 40-49*. Centro Cultural Banco do Brasil.
- PINHANTA, Isaac. 2004. "Você vê o mundo do outro e olha para o seu". In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: 12-20*. Centro Cultural do Banco do Brasil.
- PRICE, Sally. 1993. "Provenances and Pedigrees. The western appropriation of non-western art". In: WHITTEN, Dorothea S.; WHITTEN JR, Norma E. (org.). *Imagery & Creativity. Ethnoaesthetics and art worlds in the Americas*. Tucson e Londres: The University of Arizona Press.
- SAHLINS, Marshall. 2004. "Adeus aos Tristes Tropes". *Cultura Na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- _____. 2004. "Que é iluminismo antropológico?" In: ____ (org.), *Cultura Na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- VELHO, Otávio. 1995. "Novas Perspectivas: globalização". In: ____ (org.) *Besta-Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. "O Nativo Relativo". *Mana* 8 (1): 113-148.
- WAGNER, Roy. 1981. *The Invention of Culture*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Voyeurismo digital: representação e (re)produção imagética do outro no ciberespaço

Bruno de Vasconcelos Cardoso

AS NOVAS TECNOLOGIAS E A APROPRIAÇÃO ESTÉTICA DO 'REAL'

A revolução informacional, proporcionada pela Internet e pela tecnologia digital, tem sem dúvida um impacto profundo nas relações que estabelecemos com as imagens.¹ Cresce o número de aparelhos de telefone capazes de tirar fotos e filmar sem chamar atenção e que permitem, em poucos minutos, compartilhá-las com milhares de pessoas pelo mundo através da *World Wide Web*. A combinação de meios de captação de imagem semelhantes aos usados por agentes secretos no cinema e a capacidade quase ilimitada de compartilhamento de arquivos e informações proporcionada pela contemporaneidade acaba por criar novas situações até então nunca imaginadas.

Em paralelo, observamos a consolidação de uma tendência nas emissões da televisão em registrar a 'realidade'. Não que esta abordagem estivesse ausente da grade televisiva brasileira, mas seu novo formato estabelece uma clara diferença tanto em relação à estrutura narrativa dos programas declaradamente ficcionais, por um lado, como filmes, novelas, seriados etc., e por outro em relação aos que costumavam se apropriar da 'realidade', como, por exemplo, noticiários, reportagens e minisséries históricas.² O que poderia ser chamado de 'crise da ficção' ou 'estética da realidade' consistiria não no abandono da primeira em detrimento da segunda, mas em um processo muito mais intrincado de hibridização, de desaparecimento/deslocamento das fronteiras entre 'realidade' e 'ficção', ao menos da maneira como eram postas. É provável que esteja ocorrendo uma evidencialização da incongruência e da artificialidade dessa divisão, deriva-

¹ É importante ter em mente também algumas das mais importantes características das câmeras fotográficas e filmadoras digitais, como a grande quantidade de fotos que podem ser batidas sem que haja qualquer custo ou constrangimento causado pela revelação das películas, além da facilidade com que as imagens podem ser postas no computador e inseridas na Internet.

² Ressalto que esta divisão não é de todo rigorosa pois, como demonstram os textos de Alzira Alves de Abreu sobre o jornalismo econômico durante a ditadura militar (Abreu, 2003) e de Mônica Almeida Kornis sobre a minissérie *Anos Dourados* (Kornis, 2003), realidade e ficção se interconectam, muitas vezes, dentro de um mesmo discurso *político*.

da do fato de que ela nunca ocorreu ‘realmente’. Torna-se impossível ignorar a produção incessante de híbridos na modernidade (Latour, 2005).

Na esteira dessa ‘estética da realidade’, ou muito provavelmente ajudando a criá-la e consolidá-la, o gênero documentário passa a alcançar um público muito mais extenso do que nas décadas anteriores. Os exemplos mais óbvios são *Super Size Me*, de Morgan Spurlock, e os *blockbusters* de Michael Moore, *Tiros em Columbine* e *Fahrenheit 11 de Setembro*. Podemos igualmente citar documentários brasileiros, como *Ônibus 174*, de José Padilha, *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. O fato é que, talvez desde *Nanook do Norte*, lançado por Robert Flaherty em 1922, o cine-documentário nunca tenha feito tanto sucesso. Esse fenômeno pode ter sido, e certamente o foi, impulsionado pela difusão das tvs a cabo e por satélite com seus múltiplos canais especializados nesse tipo de filme. Cria-se, a partir daí, um novo consumidor já habituado à linguagem documental. Assim, os documentários invadem as casas dos telespectadores.

Outro fenômeno contemporâneo é o da proliferação dos ‘*reality shows*’, em suas diversas formas. Mesmo que alguns desses programas de ‘realidade’ se ocupem de famosos (celebridades), a maior parte deles tem como foco indivíduos comuns, que, ao menos teoricamente, não difeririam dos telespectadores médios. O exemplo mais conhecido é o *Big Brother*, programa no qual pessoas não-famosas³ são confinadas por longos períodos em uma casa e têm seu cotidiano inteiramente filmado por dezenas de câmeras, que podem ser acessadas 24 horas por assinantes, além de seleções de imagens (editadas, naturalmente) veiculadas diariamente na tv aberta. A força do programa é tão grande que possivelmente o *Big Brother* – figura do ditador onipresente e onisciente do livro *1984* de Orwell,⁴ que deu nome ao programa – tenha sido já ressignificado e, agora, faça mais referência ao formato desse tipo de *reality show* do que a uma crítica, ou denúncia, ao totalitarismo.

ESTÉTICAS DA VIGILÂNCIA E DO FLAGRANTE

A Internet chega para potencializar esse fenômeno, criando possibilidades praticamente ilimitadas de produção de imagens que podem ser

³ Mas logo alçadas também à categoria de *celebridade*, por conta de sua própria participação no programa.

⁴ Alter-ego de Josef Stálin.

enquadradas na categorização de vigilância e flagrante: tratando de pessoas comuns em situações não necessariamente especiais ou extraordinárias. Tendo acesso à Internet e a uma câmera digital – ou utilizado um telefone celular que registre imagens – qualquer um pode produzir e veicular *ad infinitum* filmes na e através da rede mundial de computadores. A combinação contemporânea dessa rede e da tecnologia digital possibilita, dentre outras coisas, uma inédita democratização no campo da produção e do compartilhamento de imagens. Em função dessas novas possibilidades tecnológicas e do crescente interesse por imagens da realidade comum, a Internet atualmente comporta um intenso fluxo de cenas amadoras que registram a ‘realidade’.

Mais do que seguir a tendência dos *reality shows*, essas cenas radicalizam sua proposta, apresentando uma ‘realidade’ muito mais *crua*, muito mais *verdadeira*, muito mais *real*. Para assegurar a não interferência do próprio processo de filmagem, nada mais adequado do que ocultá-lo, impedir a interação entre o ‘real’ que está sendo captado e o quase-sujeito *homem-câmera* que o capta. A assimetria entre o par *ver/ser visto* não estabelece um mecanismo de controle formal, normatizador, como aquele preconizado por Bentham (2000) ainda no século XVIII, e posteriormente retomado nas análises de Foucault sobre a sociedade disciplinar (2003). É o *ver* pelo *ver* como forma de se apropriar esteticamente da ‘realidade’ e não o *ver* para reprimir ou disciplinar. A invisibilidade do observador (o quase-sujeito *homem-câmera*) seria um dispositivo de acesso a esse real, numa forma mais eficaz de penetrar nos *bastidores* (Goffman, 2002), de impedir que sua presença venha inibir, eclipsar ou mascarar a ‘realidade’.

Um exemplo claro é o célebre *Una tarde de amor*, o curta-metragem de 4 minutos do paparazzo espanhol Miguel Temprano, mostrando a modelo Daniela Ciccarelli com seu namorado, protagonizando tímidas cenas de sexo no mar de uma praia da Espanha. Ao relacionar essas imagens com o vídeo *Uma* (de 18 minutos), do baiano Caetano Dias,⁵ Fernanda Bruno e Consuelo Lins (2007) falam de uma *estética da vigilância* na produção audiovisual, cujas origens remontariam ao final dos anos 60 (chamado de “estágio clássico da estética da vigilância”), tendo

⁵ “Trata-se da filmagem quase sem cortes de um casal em uma praia brasileira que entra no mar para transar. A moça é negra, o homem é branco; não são atores, aparentemente, mas pessoas anônimas capturadas à revelia pela câmera do artista. A imagem colorida, instável, típica de uma câmera amadora, é realizada de um mesmo ponto de vista e parece registrada à distância por um zoom” (Bruno & Lins, 2007: 38).

bem demarcadas uma proposta política, a reorganização e modificação dos parâmetros dos dispositivos de vigilância e marcantes traços estéticos, como a baixa qualidade da imagem, a fixidez da câmera e o automatismo da gravação. A “nova estética da vigilância” em muito difere nesses pontos. Sem um centro criativo identificável, discursos conceituais ou a atenção da maior parte da crítica, sua emergência tem intrínseca ligação com o gigantesco fluxo de imagens gerado na contemporaneidade e com os estímulos a essa criação infinita. Múltiplas apropriações são possíveis, sob diversas formas e contextos, inclusive estética ou politicamente.

Em um texto mais recente, Bruno fala de uma estética do flagrante, idéia provavelmente mais apropriada para falarmos dos vídeos encontrados em *sites* como YouTube, normalmente flagras mais decorrentes do acaso do que de uma vigília qualquer (enquanto a vigilância pressupõe uma observação constante e ininterrupta, algo que talvez tenha mais ligação com as CCTVs, circuitos de câmeras de segurança), representativos do reposicionamento contemporâneo do observador, que deixa assistir “o espetáculo da dinâmica urbana e suas representações visuais como um ponto na massa”.

O olho munido do clique instantaneamente disparado e conectado é, ao mesmo tempo, um ponto de observação e de difusão. Eis porque, dentre outros fatores já apontados, as imagens que daí derivam podem não ser apenas o registro de um olhar que casualmente testemunha algo, como podem se tornar ou ter o efeito de uma imagem de vigilância, não muito diferente das imagens policiais ou midiáticas (Bruno, 2008).

YOUTUBE

De fato, diante da frequência impressionante com que essas imagens são geradas, elas podem estar em qualquer lugar, mas é, indubitavelmente, na Internet que todas podem ser, e são, reagrupadas. Para tanto, além dos mecanismos habituais de busca na rede (como Google ou Yahoo), foram criados vários *sites* cujo objetivo é compartilhar vídeos. Mediante o uso de palavras-chave, qualquer pessoa pode, de maneira simples e rápida, buscar vídeos (por nome, assunto, descrição, autor, etc.) entre os milhões lá *postados*.⁶ Dentre estes, podemos sem dúvida destacar o *You Tube*,⁷ maior

⁶ A categoria nativa *postado* e o verbo *postar* são amplamente utilizadas no vocabulário *internauta* brasileiro, derivando do verbo inglês *to post*, tendo como significado enviar, remeter.

⁷ Informações extraídas da Wikipedia: “Do inglês *you*: você e *tube* – tubo, ou, no caso, gíria utilizada para designar a televisão. As estações de TV nos Estados Unidos, assim como em outros

e mais acessado deles. Mesmo tendo sido criado por norte-americanos, o *YouTube* ganhou rapidamente notoriedade no Brasil, sendo de longe o *site* mais utilizado por brasileiros para ver e compartilhar vídeos. As informações disponibilizadas pelo próprio *site* esclarecem alguns importantes pontos, tanto de seu funcionamento, quanto da proposta que sustenta. Vejamos:⁸

SOBRE O YOUTUBE

Fundado em 1º de fevereiro de 2005, o YouTube é o líder de vídeos *on-line* e a primeira opção para assistir e compartilhar vídeos originais globalmente por meio da *web*. O YouTube permite que as pessoas enviem e compartilhem facilmente video-clipes no www.YouTube.com e na Internet usando *sites*, celulares, *blogs* e *e-mail*.

Qualquer pessoa pode assistir a um vídeo no YouTube. As pessoas podem ver relatos de eventos atuais em primeira mão, localizar vídeos sobre seus passatempos prediletos e assuntos de interesse, e até descobrir algumas pérolas. Cada vez mais pessoas estão capturando momentos especiais em vídeo e o YouTube está cuidando de transformá-las nos criadores da televisão do futuro.

O YouTube recebeu financiamento da Sequoia Capital em novembro de 2005 e foi oficialmente lançado um mês depois, em dezembro. Chad Hurley e Steve Chen se tornaram os primeiros membros da equipe administrativa do YouTube e atualmente desempenham as funções de CEO (diretor executivo) e CTO (diretor de tecnologia), respectivamente.

Em novembro de 2006, no espaço de um ano do seu lançamento, o YouTube foi comprado pelo Google Inc. em uma das mais faladas aquisições até o momento.

lugares, possuem um nome para identificar o que caracteriza a emissora. Por exemplo, MTV é Music television. No caso é You television, que ficaria algo como “TV Você” ou ainda “Você TV” em português“. <http://pt.wikipedia.org/wiki/YouTube>

⁸ As informações da Wikipédia sobre o *site* também são interessantes nesse sentido: “O YouTube é um *site* na Internet que permite que seus usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em fevereiro de 2005 por três pioneiros do PayPal, um famoso *site* da Internet ligado a gerenciamento de doações. O YouTube utiliza o formato Macromedia Flash para disponibilizar o conteúdo. É o mais popular *site* do tipo (com mais de 50% do mercado em 2006) devido à possibilidade de hospedar quaisquer vídeos (exceto materiais protegidos por *copyright*, apesar deste material ser encontrado em abundância no sistema). Hospeda uma grande variedade de filmes, video-clipes e materiais caseiros. O material encontrado no YouTube pode ser disponibilizado em *blogs* e *sites* pessoais através de mecanismos (APIs) desenvolvidos pelo site.

Possivelmente interessado em expandir o mercado de publicidade de vídeos através de seu AdSense e também em se consolidar como um dos maiores serviços de Internet do mundo, foi anunciada em 9 de Outubro de 2006 a compra do YouTube pelo Google, pela quantia de US\$1,65 bilhão em ações. O resultado desta aquisição pode unificar o serviço com o Google Video.

A revista americana Time (edição de 13 de novembro de 2006) elegeu o YouTube a melhor invenção do ano por, entre outros motivos, “criar uma nova forma para milhões de pessoas se entreterem, se educarem e se chocarem de uma maneira como nunca foi vista”. <http://pt.wikipedia.org/wiki/YouTube>

O YouTube fez diversos negócios em parceria com provedores de conteúdo, como CBS, BBC, Universal Music Group, Sony Music Group, Warner Music Group, NBA, The Sundance Channel e muitos outros.⁹

Uma imensa gama de vídeos pode ser encontrada no YouTube. Desde imagens televisivas antigas, de arquivos pessoais, até *shows* gravados em celulares, passando por “melhores momentos” de partidas de futebol (ou qualquer outro esporte), resumos diários das telenovelas ou, conforme explicitado no próprio *site*, “*relatos de eventos atuais em primeira mão*”, (como, por exemplo, do acidente aéreo ocorrido no aeroporto de Congonhas em 2007). Algumas coisas são proibidas, dentre elas a exploração comercial do espaço, a difamação de terceiros, o desrespeito às leis de *copyright* e a pornografia.¹⁰ No entanto, é só em relação a esta última que a proibição funciona efetivamente,¹¹ com o controle sendo exercido pelos próprios usuários, através de um mecanismo disponibilizado pelo *site* que permite que qualquer um reporte à administração essas violações de conduta. Esse problema, contudo, foi rapidamente contornado de maneira um tanto espirituosa que resultou na pronta invenção – independente do YouTube – de versões mais ‘quentes’ do *site*, ou inspirados nele, como o *PornoTube*,¹² o *YouPorn* ou o *RedTube*.

O *YouTube*, assim como parte considerável dos *sites* e *comunidades virtuais* da Internet é um *hipertexto*, um texto estruturado em rede, constituído por nós e organizado por *links* que indicam as possíveis passagens entre um nó e outro (Lévy, 2007). O *site* constituiria um desses nós den-

⁹ <http://br.youtube.com/t/about>

¹⁰ São vetados vídeos de sexo explícito, mas permitidas cenas sensuais, de sexo não-explícito ou nudez, mediante a confirmação da data de nascimento do usuário (este precisa ter mais de 18 anos para ter acesso à área restrita do *site*, mas o controle é inexistente, dependendo apenas da autodeclaração individual de cada um). Nos “termos de uso”, é dito que o YouTube só pode ser “freqüentado” por maiores de 13 anos, sem que haja no entanto qualquer tipo de controle em relação a isto.

¹¹ Apesar do controle rígido exercido por algumas redes de TV sobre direitos de propriedade de imagens, como no caso dos Jogos Olímpicos de Pequim, onde a exibição de imagens das competições pela Internet foi reprimida com afincos.

¹² Informações extraídas da Wikipedia: “PornoTube é um *site* norte-americano de conteúdo pornográfico, com áudio, vídeos e fotos de sexo explícito. Seu mecanismo de compartilhamento de vídeo é similar ao YouPorn, e também utiliza o formato Macromedia Flash para disponibilizar os vídeos. O site foi criado no ano de 2006 e pertence à empresa americana AEBN. O *site* está dividido em conteúdo heterossexual, conteúdo homossexual ou ambos os conteúdos. O pornotube está sendo bloqueado a pessoas que mentem a idade. Eles descobrem pelo IP e pelos últimos registros. Pouco mais de dois meses após sua criação, o PornoTube já era um dos *sites* adultos mais visitados do mundo”. <http://pt.wikipedia.org/wiki/PornoTube>

tro do incomensurável *hipertexto* no qual consiste a própria *World Wide Web*, tendo por sua vez seus próprios nós que nos permitem criar infinitos percursos em seu interior. Cada vez que selecionamos um vídeo, somos defrontados com inúmeros *links* (que nos levam a usuários e suas *videotecas*, a outros vídeos que contenham uma mesma *palavra-chave*, para caminhos que outros *usuários* que viram aquele vídeo percorreram em seguida, etc).

Se a proposta declarada do *site* é a de transformar as pessoas que “cada vez mais capturam momentos especiais em vídeo” nos “criadores da televisão do futuro”, nada mais justo do que os *usuários* que postam os vídeos serem classificados como *director* (provavelmente numa versão lusitana de diretor). Mas mesmo se esse *usuário* se caracteriza como diretor principal do vídeo, ele não está, de modo algum, sozinho nesse *processo* criativo.

Algumas das características fundamentais do *YouTube* nos levam a vê-lo como uma *comunidade virtual* estruturada em torno do compartilhamento de imagens e da conformação destas à idéia de *ciberarte*, novo modelo de criação surgido na esteira da tecnologia digital, como parte constitutiva da *cibercultura* de que fala o filósofo Pierre Lévy:

Uma das características mais constantes da ciberarte é a participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou lêem. Nesse caso, não se trata apenas de uma participação na construção do sentido, mas sim uma co-produção da obra, já que o ‘espectador’ é chamado a intervir diretamente na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma seqüência de signos ou de acontecimentos (Lévy, 2007: 135-136).

Um fato que colabora para despertar o interesse ainda maior no *site* em relação à produção e ao compartilhamento de imagens é que ambos se dão simultaneamente. O mecanismo disponibilizado aos usuários,¹³ que os permite dar notas (de 1 a 5 estrelas) aos vídeos,¹⁴ e também comentá-los e *postar* respostas igualmente imagéticas, acaba se tornando parte do próprio processo de produção dos filmes, conferindo sentidos, estabelecendo fóruns de debate, enfim, ajudando a criar o texto final, num misto de imagens, ícones (as estrelas, por exemplo) e palavras. Em

¹³ Para se tornar um usuário são necessários apenas alguns minutos, gastos no preenchimento de um cadastro com alguns de seus dados, como *e-mail*, sexo e pseudônimo (ou, “nome do usuário”). As informações pessoais são, em teoria, mantidas na confidencialidade.

¹⁴ As cotações, de acordo com o número de estrelas são: *péssimo, nada especial, vale a pena, muito legal e incrível*.

suma, o usuário é potencialmente, ao mesmo tempo, ‘produtor’, ‘autor’, ‘crítico’, ‘espectador’, ‘colaborador’ etc. Os vídeos aparecem como textos abertos, sujeitos a múltiplas interpretações e recriações interativas, adquirindo um caráter polifônico e também polissêmico. Ao entrar no *site*, as imagens perdem a autoria e passam a fazer parte de um domínio coletivo de autores, formado potencialmente por todos os usuários e efetivamente por todos os que interagiram diretamente com ele, através das notas ou dos comentários. Outros indicadores, como o número de pessoas que viram aquele vídeo e que o “*adicionaram aos favoritos*”, também colaboram para a constante (re)criação daquelas imagens, embora de maneira mais indireta. As categorias *autor* e *receptor* perdem muito do sentido que habitualmente carregavam, assim como a *imagem*, que, ao incorporar os fóruns de discussão como parte constitutiva sua, ganha vida para além do momento em que foi captada, tornando-se um vídeo. Sua produção passa a ser, através da relação que se estabelece no *site*, aberta e interativa *ad infinitum*.

Tanto a criação coletiva como a participação dos intérpretes caminham lado a lado com uma terceira característica especial da *ciberarte*: a criação contínua. A obra virtual é “aberta” por construção. Cada atualização nos revela um novo aspecto. Ainda mais, alguns dispositivos não se contentam em declinar uma combinação, mas suscitam, ao longo das interações, a emergência de formas absolutamente imprevisíveis. Assim, o evento da criação não se encontra mais limitado ao momento da concepção ou da realização da obra: o dispositivo virtual propõe uma máquina de fazer surgir eventos (Lévy, 2007: 136).

O interagente participa da estruturação da mensagem que recebe. Tanto quanto as obras dos engenheiros de mundos, os mundos virtuais multiparticipantes são criações coletivas de seus exploradores. Os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras-processo, ou mesmo obras-acontecimento pouco adequadas ao armazenamento e à conservação. [...] Mesmo agora, muitas obras da cibercultura não possuem limites nítidos. São “obras abertas” (Eco, 1969), não apenas porque admitem uma multiplicidade de interpretações, mas sobretudo porque são fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador e materialmente interpenetradas nas outras obras de rede (Lévy, 2007: 147).

O DEVIR TECNOLÓGICO

O espaço cibernético surge como uma ferramenta de comunicação que em muito difere das mídias clássicas, pois em seu interior todas as mensagens se tornam interativas, assumem uma plasticidade e possibili-

dade constante de metamorfose imediata. Tanto a escrita quanto a leitura se ressignificam, uma vez que o leitor participa ativamente da mensagem e não mais apenas a interpreta. Participa, assim, da própria redação do texto, navegando e promovendo a ligação dentre os nós possíveis, não se encontrando mais em uma posição passiva diante de uma mensagem estática, transformada em um potencial de mensagem (Lévy, 1994).

Usando por base a reflexão sobre o dilúvio informacional de Roy Ascott, e a obra teórica contemporânea de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Lévy (2007) propõe a idéia de um *devir tecnológico*. No primeiro dilúvio – o bíblico –, Noé foi chamado a reconstruir, dentro do microcosmo de sua Arca, uma totalidade destinada a constituir a totalidade do macrocosmo que surgiria depois. Ao mesmo tempo que Noé opera uma salvação, conservando aqueles que prosseguirão vivendo no mundo pós-dilúvio, promove, também, um extermínio ao escolher igualmente os que, tendo seu ingresso vetado na Arca, estariam fadados a perecer. Para garantir a condição hermética dessa totalidade, Jeová tranca a Arca por fora (Gênesis 7, 16), reabrindo-a quando estava pousada no topo do monte Ararat, permitindo a reconstrução do mundo tendo por base o microcosmo conservado por Noé.

O segundo dilúvio – o de informações – não implica qualquer pretensão totalizante, mas uma *universalidade sem totalidade*, vários mundos (ou arcas) intercomunicáveis e permanentemente influenciados e fecundados um pelo outro, em um constante *devir*, tendo por meio a tecnologia digital de compactação e compartilhamento de informações (sons, imagens, textos...) e o incomensurável hipertexto da *World Wide Web*, reescrito e ressignificado a cada leitura. Um *universal* em rápida e permanente (re)construção. Ao construírem constantemente suas pequenas “totalidades intotalizáveis”, cada um trabalha também pela construção da “totalidade intotalizável” de todos os outros, num infinito movimento de *devir tecnológico*:

Quando Noé, ou seja, cada um de nós, olha através da escotilha de sua arca, vê outras arcas, a perder de vista, no oceano agitado da comunicação digital. E cada uma dessas arcas contém uma seleção diferente (Lévy, 2007: 15).

A arca do primeiro dilúvio era única, estanque, fechada, totalizante. As arcas do segundo dilúvio dançam entre si. Trocam sinais. Fecundam-se mutuamente. Abrigam pequenas totalidades, mas sem nenhuma pretensão ao universal. Apenas o dilúvio é universal. Mas ele é intotalizável. É preciso imaginar um Noé modesto (Lévy, 2007: 15).

Assim, o espaço virtual da Internet (ciberespaço) aparece não somente como um novo e recriado espaço público, explorando novas formas de opinião pública, mas também como um instrumento para a constante recriação de cada um dos indivíduos que dele participa. Ou melhor, de cada um dos híbridos *homem-computador* ou *Noé-arca* decorrentes da *cibercultura*.

SOCIEDADE DE CONTROLE?

Mas, se *sites* de compartilhamento de imagens colaboram para a criação e consolidação de novos e alternativos padrões e experimentos estéticos, eles também podem ser associados ao exercício de um novo tipo de controle social, particular e especificamente contemporâneo. Vejamos esta reflexão proposta por Deleuze:

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares. Mas o que Foucault também sabia era da brevidade deste modelo: ele sucedia às sociedades de soberania cujo objetivo e funções eram completamente diferentes (açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida); [...] sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser (Deleuze, 1992: 219).

De forma bem diferente do modelo disciplinar cujo surgimento é analisado por Foucault (2003) e que se refere ao passado, à emergência do sujeito moderno, o YouTube colabora para um tipo de controle também baseado no ver, na imagem, no audiovisual, mas que em pouco se assemelha ao *1984* de Orwell. As reflexões de Michaelis Lianos (2003) vão na mesma direção da concepção deleuziana, ressaltando a inconsistência lógica de um *'BigBrotherism'* teórico sem a existência de um *'BigBrother'*, de centralização do poder. A organização e a natureza deste último manter-se-iam imutáveis e sujeitas a critérios atemporais, enquanto a sociedade se transformaria de modo radical. É a utilização simultânea e misturada de duas perspectivas heterogêneas, que diriam

mais sobre a necessidade de submeter o desenvolvimento de um ambiente técnico a esquemas que dizem respeito a sociedades pré-modernas ou no limiar da modernidade, do que sobre a compreensão técnica em si mesma e a aplicações precisas das quais os efeitos são diversos, ou mesmo concorrentes. (Lianos, 2003: 436-437)

O controle contemporâneo, do qual falam Deleuze e Lianos nos trechos acima citados, é fragmentado, “*exteriormente coercitivo, mas sem referências axiológicas; normativo porque gerencial, e não o contrário*” (Lianos, 2003: 442); é também “*de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua*” (Deleuze, 1992: 226). Sendo assim, o controle pode operar através do YouTube, mas de modo indireto e não intencional, não sendo esse seu principal objetivo ou finalidade. É só uma das múltiplas possibilidades abertas pelo *site*.

POR UMA ETNOGRAFIA DIGITAL

Norbert Elias (1994) utiliza a parábola das ‘estátuas pensantes’, que, embora impedidas de sair do lugar, observam e refletem sobre um mundo sempre delas separado e exterior, para se referir ao *indivíduo moderno* e à crescente importância que o *ver* adquire para ele, em detrimento dos movimentos corporais, cada vez mais suprimidos ao longo do *processo civilizador* do qual este mesmo indivíduo é um produto. Uma das principais consequências dessa inversão de importância é o aumento da riqueza, da intensidade e da generalidade dos prazeres do olhar e da audição.

A própria emergência da racionalidade moderna está relacionada intimamente com a valorização dos sentidos, como argumenta Norbert Elias ao falar da importância de Descartes e do seu “*penso, logo existo*” para o desenvolvimento não só da metafísica, mas também da ciência como atualmente a conhecemos. Na filosofia pós-helênica e pré-cartesiana, as questões mais importantes não podiam ser descobertas e exploradas apenas pela observação sensorial, devendo se apoiar exclusivamente nas fontes legitimadas de revelação (e esta era forçosamente divina, extraída da palavra de Deus).

A emergência da razão é indissociável da idéia dos sentidos (percepção) como forma por excelência de apreensão do mundo. A ciência moderna – e o pensamento moderno em geral – dependem desse dualismo entre corpo e mente, sendo esta última a mais eficaz fonte do poder político e do conhecimento legítimo da natureza. Como diria Bruno Latour, para “ascendermos”¹⁵ à modernidade, essa grande divisão entre, de um

¹⁵ A utilização do verbo *ascender* reproduz, propositalmente, uma idéia evolucionista, respeitando a própria categoria nativa moderna do *progresso* social proporcionado pela divisão em questão.

lado, os objetos – a natureza, as ‘coisas-em-si’ – e, de outro, os sujeitos – a sociedade, os ‘homens-entre-eles’ – aparece como um imperativo e uma verdade indiscutível (Latour, 2005).

Contudo, esse processo de emergência do indivíduo moderno, que se expande de forma bastante significativa pelo mundo ao longo do século xx¹⁶, não é capaz de constituir um *indivíduo* universal, padronizado, um protótipo do que se deve (vir a) ser – apesar da crença nesse ser trans-cultural e trans-territorial, o “*indivíduo ocidental moderno*”. Na prática, os indivíduos se apropriam de formas diferentes do que é ser *indivíduo*. E, de modo mais geral,¹⁷ as *culturas*, fetiche máximo da Antropologia, constituem diferentes *possibilidades de vir a ser e distintos processos de individualização*. Uma rápida comparação entre as obras de Louis Dumont (1985) e Roberto DaMatta (1990) nos mostra isso claramente.

Essas mudanças mais amplas, como a emergência da racionalidade e do individualismo, das quais fala Elias, não ocorrem de forma idêntica em todos os lugares. Pelo contrário, são assimiladas e transformadas de modo particular, num processo que tem mais de (re)criação do que de uma simples assimilação ou “subserviência cultural”. A literatura e a produção fílmica da Antropologia visual ressaltam bastante esse aspecto, buscando nessa recriação cultural dos meios técnicos não somente um argumento (como, por exemplo, *Les Maîtres Fous* (1953), de Jean Rouch,¹⁸ ou *Photo Wallas*¹⁹ (1991), de Judith e David MacDougall), mas também um recurso estético e narrativo.²⁰ Em suma, através dos usos da imagem, fotográfica ou audiovisual, e dos discursos em torno dela, temos um acesso interessante tanto a diversas formas de olhar, quanto a diferentes maneiras de se utilizar os meios técnicos de reprodução e produção de olhares.

¹⁶ Assim como a idéia de *democracia*, que aparece como uma das principais ideologias do século, não significando isso, em ambos os casos, que seja aceita e classificada como positivo em todos esses locais e contextos.

¹⁷ Porém não com um grau superior de determinação.

¹⁸ Filme-ritual etnográfico (Gonçalves, 2008) a partir do ritual *haouka*, em que migrantes africanos “recém-chegados da savana” a Accra, capital da Costa do Ouro – atualmente Gana –, haviam incorporado à “mecânica” e a “lógica” de suas crenças e rituais, os “deuses” e “fetiches” modernos (Latour, 2002) dos ocidentais que os governavam (como a locomotiva, o governador e seu palácio, o chefe de guarda etc).

¹⁹ Documentário sobre os modos culturalmente singulares, na Índia, de uso da fotografia.

²⁰ Ver, por exemplo, as etnoficções *Jaguar* e *Moi, um noir*, de Rouch, ou a série de filmes indígenas brasileiros Vídeo nas Aldeias.

Dentro do mesmo ‘espírito’, proponho então um olhar cuidadoso, etnográfico, sobre essa forma especificamente contemporânea de produção imagética, os vídeos digitais compartilhados na Internet. Mais especificamente, aqueles que tenham por base imagens do ‘real’ e brasileiras, por acreditar que apresentem consideráveis especificidades que ajudam a pensar o meio social do qual compartilho e os novos meios técnicos que o constituem, o transformam e são por ele transformados.

Além do mais, a interação proporcionada por e através desses vídeos pode e deve ser utilizada como importante fonte etnográfica do *olhar* daqueles que constituem, afinal, parte do corpo de controladores indiretos e não-intencionais da sociedade em que vivem e agentes colaboradores da criação estética da *ciberarte*. Meu foco está tanto nas imagens em si quanto nos fatores que a constituem no *site*, como comentários e outras formas de participação e recriação empregadas pelos usuários. Assim, constituem como ‘objeto de estudo’ as múltiplas interações estabelecidas entre uma *imagem do real* viva, cambiante, constantemente recriada e nunca finalizada, e uma quantidade variável de *usuários voyeurs* que participam ativamente nesse processo de criação imagética. A própria figura do *usuário* não pode ser tomada como um indivíduo concreto, sendo de fato um *duplo digital* (Bruno 2006),²¹ um quase-objeto, um híbrido que só existe no contexto da Internet, e cuja existência adquire sentido através da compilação de informações incompletas e imprecisas disponibilizadas (de forma consciente ou não) pelos próprios sujeitos.

Além disso, a interatividade do próprio *site* YouTube é praticamente ilimitada. Qualquer usuário pode também julgar os próprios comentários *postados*, à moda dos imperadores romanos nos anfiteatros – clicando em uma mão com um polegar para cima se o considera positivo, ou com o polegar para baixo se achar o comentário negativo. Da mesma forma que os *usuários* podem *postar* respostas diretamente de um para o outro, qualquer um pode marcar uma mensagem como *spam*, ou enviar um aviso à administração do *site* informando tratar-se de um vídeo impróprio. Foi assim, por exemplo, que o famoso vídeo da modelo Daniela Ciccarelli foi

²¹ O *duplo digital*, no caso do artigo citado, é constituído pelas informações disponibilizadas e cruzadas de bancos de dados eletrônicos, que são, tanto por razões de segurança quanto de *marketing*, reagrupadas visando a formação de um perfil do indivíduo. É a extração de dados eletronicamente e a projeção de uma subjetividade sobre uma identidade não plenamente presente.. (Bruno, 2006)

retirado do YouTube em poucos dias, não sem antes trazer mais “quase um milhão e meio de novos usuários de Internet residencial no Brasil” (Bruno & Lins, 2007). Muitos vídeos um tanto mais ‘apimentados’, alguns com cenas de nudez, vêm mantendo-se no *site* por muito mais tempo, mesmo recebendo número maciço de visitantes.

POR BAIXO DAS SAIAS

O volume de vídeos enquadrados na categoria que avalio de “imagens do real flagradas no Brasil” é gigantesco, um universo impossível de ser abarcado por completo. Para servir de exemplo, ao procurarmos no mecanismo de busca do *site*, às 11:06 horas do dia 23/05/2008, as palavras “por baixo da saia”, surgiram 121 vídeos em resposta. Obviamente, esse número não indica uma totalidade fechada, pois além de surgirem novos vídeos a cada dia,²² existem muitas outras maneiras de classificar essas imagens, como o termo em inglês *upskirt*, ou ‘calcinha’,²³ ou simplesmente pelas expressões ‘pacote’, ou ‘pacotão’. É no âmbito da etnografia digital, à qual me proponho no presente trabalho, que analiso os dois vídeos a seguir, diferentes entre si, mas tendo em comum o olhar invasor da câmera, e depois dos usuários, “por baixo da saia” de mulheres.

Vídeo 1: “XAPADONA DANDO PALINHA DE CALCINHA”²⁴

Nesse vídeo, vemos uma jovem aparentemente bastante bêbada ao final de uma ‘noitada’ – pode-se ler “Via Show” no letreiro ao fundo –, sentada no banco de um carro, de minissaia e pernas afastadas. A imagem é muito precária (tremida, escura e granulada) e, através dela, podemos perceber não só a calcinha da menina, mas toda uma movimentação em torno dela. A captação ocorre, provavelmente, em um momento em que muitas pessoas se aglomeram ao redor do acontecimento. O caráter de erotismo do vídeo decorre mais da situação em si do que das partes do corpo ou do vestuário da jovem que possam ser efetivamente vistos ao longo dos 43 segundos de duração. Nos últimos momentos, escutamos

²² Ocorre também o contrário, com vídeos sendo retirados por serem denunciados por outros usuários e caracterizados como impróprios pela política do YouTube.

²³ Indicando ser possível a observação da roupa íntima feminina, ou da falta dela, através do mecanismo de captação da imagem por baixo de uma saia ou um vestido.

²⁴ <http://br.youtube.com/watch?v=MmnC9ztdypI&feature=related>. O vídeo é classificado na categoria “humor”, e tem a seguinte descrição: “ESSA DAI ENXEU A KARA NA SAIDA D UMA CASA D SHOW E FIKOU NA MERDA”.

marcelredmaker2007 (7 meses atrás) +1
Putaquipariu... mais uma puta decadente!!!

naoconsigolernada (7 meses atrás) +1
pow o maluco parecia q tinha o mal de parkson porra... filma a buceta da mulher direito porra...

hauhauhauhsuhdufhauhuh

rwippels (4 meses atrás) 0
Concordo. Asjsauhsahuashuashuas

nohjhon (4 meses atrás) -2
ahwhahw hahwhaw!!!

ricamourao (7 meses atrás) -1
gostosa!!! ehuehuehuehue

eretomania2 (6 meses atrás) +1
nego num perde uma

cleversomn (6 meses atrás) +1
porcAria de gravação de merda

magesorc (6 meses atrás) +1
caralho q qualidade TOSCA do filme

blionn (6 meses atrás) +1
gravação de merda

werwew67 (5 meses atrás) +1
vou levar ela pra casa dela
huhuahuhuahuhua
sei conheço essa!!! hauhauhauhauhauha
as minas enchem a cara na balada, sempre tem os caras bonzinho pra ajudar a levar a mina cachaceira pra casa
hauhauhuhuahuhua
vagabundo não deixa passar uma mesmo não

fabinhoturma5 (5 meses atrás) 0
filme d bosta

mcvacao (3 meses atrás)²⁶
me da d presente uma camera entaum porra

wanddame (3 meses atrás) +2
Porra q vc sao foda mesmo... mandaram bem pena q o video nao ficou com a qualidade boa... mas valeu a inteçao!! é o kit irmao!

²⁶ Resposta dada pelo usuário que postou o vídeo, também chamado no *site* de *director*.

brasajuninho (3 meses atrás) +1
ai fico bao.... pena q ta escuro.... mas valew

Menace1979 (2 meses atrás) -1
Que lixo essas mina!
Vai come essas mina e vai se deparar todo cagado!

ronaldoribeiro1 (2 meses atrás) +2
deve ter sido melhor ao vivo, por que o video está uma merda

fanchonierthebest (1 mês atrás) +2
piriguette carioca... tremenda cachorrona...

escobarms (3 semanas atrás) -1
...da próxima vez vão pedir pro cara sair com um iluminador, uma ilha de edição...

felipeshrek8819 (5 dias atrás) -1
Pois é aki no rio as meninas são muito safada mesmo mais ai em são paulo e o quartel general das putonas botei um monte de mulher pra mamar ai kkkkkkkkkkkkk e tinha casada ainda no meio!

A discussão no fórum de comentários basicamente se concentra em dois pontos: conjecturações sobre o futuro imediato da menina em questão e discussões em torno da qualidade da filmagem. Sobre o primeiro ponto, parece haver uma certeza de que a menina não seria, como escutamos ser anunciado no vídeo, levada para casa. A situação na qual se encontrava parece ser interpretada por alguns homens (todos os comentários são masculinos) como um convite ao abuso sexual, individual ou coletivo.²⁷ Mesmo o rapaz que anuncia a intenção de levá-la para casa é visto como um “vagabundo que não deixa passar uma”, travestido em “cara bonzinho” que ajuda “mina cachaceira” a voltar para casa (comentário do usuário *werweu67*). Decerto há um tanto de malícia nas observações e comentários acima, mas não podemos de modo algum tomá-los como fantasiosos ou infundados, e sim como efetivamente significativos tanto do imaginário libidinal masculino quanto de ações concretas e corriqueiramente realizadas.²⁸

Contudo, mais interessante é a discussão em torno do ato de se capturar flagrantes. Um grupo exalta o mérito do cinegrafista diante das

²⁷ Ver, mais especificamente, os comentários de: *diegofreed*, *brasinhadoespasso*, *Lucianomattos*, *isundfe* e *werweu67*.

²⁸ Nesse sentido, vale lembrar que no Brasil é muito conhecido o ditado popular, tantas vezes invocado em situações parecidas, inclusive com insinuações irônicas de fundo homossexual, que diz “cu de bêbado não tem dono”.

dificuldades em se conseguir tais imagens,²⁹ enquanto outro, bem mais numeroso,³⁰ critica a falta de qualidade e clareza das mesmas. Dentre esses comentários, gostaria de destacar o do usuário *escobarms*, ironizando as críticas recebidas pelo cinegrafista (“punheteiro”, “mal de Parkinson” etc), ao afirmar que na próxima vez exigirão que ele se faça acompanhar por toda uma infra-estrutura de filmagem. Ao mesmo tempo em que o defende, ressalta e glorifica as dificuldades enfrentadas pelos amadores que se ocupam em captar imagens de flagrantes pela cidade.

*Vídeo 2: flagra por baixo da saia (upskirt)*³¹

Esse segundo vídeo, adicionado no dia 30/01/2008, é constituído por imagens de uma mulher em uma loja, trajando um vestido colorido curto e sendo perseguida, na fila e nos corredores, pelo cinegrafista com a câmera escondida, ao longo de seus 1:19 minutos de duração. Até as 13:08 horas do dia 23 de maio de 2008, havia sido visualizado 294.666 vezes, recebido 98 avaliações (média de 4 estrelas), 23 comentários e sido adotado 513 vezes como favorito. O *director*, *curitaloko*, tem três vídeos em seu perfil nos quais está retratada a mesma situação.

Ao contrário do vídeo 1, em que algo ocasional ocorria diante do cinegrafista que o registra, nesse segundo há uma busca pelo flagrante, na qual são usadas técnicas e truques elaborados. O usuário *curitaloko* aparece no YouTube como um especialista em filmagens “por baixo das saias”. Vejamos agora mais atentamente os comentários:

depaulamap (3 meses atrás) 0
ficou muito bom, parabens!!!

saulobastos1 (3 meses atrás) 0
parabéns

DanJZero (3 meses atrás) 0
holy shit!!

garotofitness (3 meses atrás) 0
hahahhahah Show De Bola!!!!

²⁹ Além do próprio *director* do filme, se defendendo das acusações de má qualidade da filmagem, também os usuários: *Wanddame*, *brasajuninho* e *escobarms*.

³⁰ *Nimrob*, *charlesramom*, *tudoserio*, *naoconsigolernada*, *rwippels*, *cleversomn*, *magesorc*, *blionn*, *fabinhoturma5* e *ronaldoribeiro1*.

³¹ <http://br.youtube.com/watch?v=xJrce4jVMaM>. O vídeo é classificado na categoria “entretenimento” e tem como descrição: “na fila de uma loja, deu mole, foi flagrada”.

DIEGOALVARENGALIMA (3 meses atrás) 0
como se faz pra poder filmar assim?? tá show de bola

billcomdoiseles (3 meses atrás) 0
bom!!!!

pelusita1982 (2 meses atrás) 0
q ricooo!!!

Douglas10973 (2 meses atrás) -1
DIEGOALVARENGALIMA
Tem umas bolsinhas q vc coloc a camera lá em baixo ou no pé
mas eh pratico msm vc mete na bunda dela i sair filmando xD

vandeco100189 (2 meses atrás) -1
parabéns vc é o cara

Juhliow (2 meses atrás) -1
q rabao!

DIEGOALVARENGALIMA (1 mês atrás) -1
e q tipo de bolsinha é essa??

curitaloko (1 mês atrás)
tipo essas de chuteira.

heavymetal52 (1 mês atrás) 0
nossaaaaaaaaaaaa q rabo gostoso, ali eu lacco em banda kkkkkkkkkkkkkkk

coelho381 (1 mês atrás) 0
ai tu é ninja mlk, hauhauhauhau, show

RaelBrolly (1 mês atrás) 0
q bunda gostosa ela tem!!

jorgeeva16 (1 mês atrás) 0
Gostosa muito gostosa

jorgeeva16 (1 mês atrás) Exibir 0
Maravilhosa está ficou desconfiada.

futrico69 (1 mês atrás) 0
só por o celular no pé >:D

cortasete (2 semanas atrás) 0
ai kra só quem faz a parada de filmar sabe como fica a adrenalina la em cima é
foda a gente não sossega enquanto não consegue, quando alcança fica delirando,
parabens pela investida valeu!!!!

curitaloko (2 semanas atrás)
he muita adrenalina!!!!!!!!!!!!

903391 (2 semanas atrás) 0
muito baum manu
gostosa demais tb
enfio meu pau 50 vez por dia se ela decha
no cu dela

pedroirenilson (2 semanas atrás) 0
Massa cra que rabão Gostozo vc e muito louco cara tem muita coragem imagino a adrenalina na hora deve ser massa demais..

peixeespada1 (1 semana atrás) -2
Coitado. Quando era criança, em vez do pai colocar o termômetro no lugar certo, enfiava o dedo no cu dele para ver se estava com febre. Aí o menino cresceu, virou transtornado sexual que nao consegue uma mulher para trepar e agora filma essas coisas para se masturbar enquanto enfia o dedo no proprio cu. Filma a tua mãe...

abreujr16v (5 dias atrás) 0
vc nao gosta nao viadao pq esta aqui?

As condições de filmagem e a melhor qualidade das imagens são refletidas na construção final do vídeo de diversos modos. Além da melhor avaliação e do número superior de vezes em que o mesmo é adicionado aos seus favoritos pelos usuários do YouTube, os comentários postados também adquirem um teor diferenciado. Dessa vez, não aparecem conjecturas em relação à continuidade dos fatos, concentrados na interação, no encontro entre o cinegrafista-perseguidor e a “vítima-incauta”, ou qualquer desqualificação moral da mulher cuja calcinha é mostrada nas imagens. O fórum foca basicamente em congratulações e demonstrações de admiração ao *director*,³² elogios à forma física da mulher em questão,³³ além de questões práticas relativas às técnicas de filmagem utilizadas.³⁴

Em relação a esse último tópico, chama a atenção o interesse despertado pelo mecanismo de registro das imagens, uma câmera colocada em uma bolsa “tipo essas de chuteira” que, por sua vez, é posicionada cuidadosamente embaixo da saia ou vestido da “vítima” em questão. Um indicativo confiável da intencionalidade prévia do cinegrafista, e também da difusão dessas técnicas e estratégias de captação, e mais importante ainda, de fabricação de flagrantes. Quando o usuário *DIEGOALVAREN-*

³² *Depaulamap, saulobastos1, garotofitness, billcomdoiseles, pelusita1982, vandeco100189, coelho381, cortasete e pedroirenilson.*

³³ *Jubliow, heavymetal52, RealBrolly, jorgeeva16 e 903391.*

³⁴ *DIEGOALVARENGALIMA, Douglas10973, curitaloko e futrico69.*

GALIMA lança a pergunta sobre como as imagens tinham sido feitas, é respondido por dois outros usuários diferentes, além do próprio *director* do vídeo. A proliferação de imagens e situações semelhantes parece ser desejada e estimulada por praticamente todos os comentaristas do vídeo. A questão da “adrenalina”, levantada por *cortasete* (ele mesmo dando a impressão de também ter o hábito de buscar esses flagrantes), aparece também como um fator importante, desencadeando mais uma resposta de *curitaloko* – “*he muita adrenalina!!!!!!!!!!!!*” –, aparentando um misto de orgulho e excitação por seu feito.

Somente o penúltimo comentário, de *peixeespada1*, parece condenar moralmente o “upskirt”, classificando-a como um “transtorno sexual” e associando-a a práticas pretensamente “homossexuais” (“*filma essas coisas para se masturbar enquanto enfia o dedo no proprio cu*”). Por fim, há uma sugestão desaforada e de teor incestuoso: “*Filma a tua mãe...*”. Contudo, dois dias depois surge a resposta à essa crítica,³⁵ não defendendo a prática de flagrar mulheres por debaixo da saia, mas desqualificando o usuário *peixeespada1*, e questionando seu acesso ao vídeo: “*vc nao gosta nao viadao pq esta aqui?*”. Ao que parece, as implicações éticas e morais desse novo tipo de controle, do flagrante, definitivamente tornam-se questões menores, insignificantes, diante do deleite estético e libidinal que proporciona. Opiniões contrárias à prática do “upskirt” parecem só poder significar falta de interesse pelas mulheres.

VOYEUR DIGITAL

As situações de cunho *voyeurístico* podem ser de vários tipos. As que me interessam são bastante específicas, tendo como importante característica uma representação do outro como um objeto de fetiche, um sujeito na maioria das vezes desprovido de rosto, de identidade e, em última instância, de seu próprio caráter de sujeito. A interação entre o *voyeur cinegrafista* e esse *outro* se dá de modo fortuito, seja através de um ‘encontro casual’, como no primeiro vídeo analisado, ou como resultado de uma ‘caçada’, com predadores munidos de câmeras cada vez menores e técnicas de flagrante cada vez mais discutidas e difundidas nos fóruns e comunidades virtuais da Internet. Suas presas, em casos como o que abordei no segundo vídeo, são mulheres vestidas de maneira adequada, de saia ou

³⁵ Por parte de *abreurj16v*.

vestido. Ambos os casos divergem consideravelmente daquele *voyeurismo* celebrizado pelo trabalho dos *papparazzi*, cujo alvo são pessoas amplamente conhecidas (*celebridades*), vindo a se juntar com milhares de outras informações na criação e divulgação de representações sobre uma *persona pública*. O elemento principal desse tipo de *voyeurismo* seria a divulgação de imagens que viriam a colaborar na construção, desvendamento ou compreensão de uma subjetividade por trás da ‘imagem pública’, que seria artificial, incompleta e fabricada.³⁶ Os *papparazzi*, ao abrirem algumas ‘janelas’ dos bastidores, colaborariam para a compreensão mais ampla dos *sujeitos* flagrados por eles.

Já o *voyeurismo* que me interessa é de ambas as partes anônimo e sem qualquer pretensão de colaborar na compreensão ou desvendamento de um sujeito qualquer. Inclusive pelo fato de que o *outro* não é visto como um sujeito, mas como um objeto de fetiche do *voyeur*. São flagrantes impessoais, e que, embora constituídos por imagens, o que vemos através delas ou o que podem nos revelar sobre a pessoa filmada é menos importante do que o contexto no qual elas foram obtidas. Embora a qualidade das imagens seja um fator relevante (como os comentários e discussões dos vídeos indicam), o caráter erótico desse tipo de *voyeurismo* está mais na situação de captação secreta da intimidade de um outro qualquer – cuja identidade permanece indiferente.

Outra característica marcante do *voyeurismo* em questão é que não se resume à interação entre o *voyeur* e seu objeto de fetiche, incluindo também um incontável número de *voyeurs digitais* em potencial (virtualmente todos os usuários da Internet). E, diretamente, com todos aqueles que visualizaram o vídeo, inclusive os que agiram sobre ele de forma mais efetiva, incorporando um comentário. Poderíamos chamá-los de *voyeurs colaterais*, ou indiretos. Para estes, mais ainda que para o *voyeur cinegrafista*, as pessoas captadas nas imagens estão desprovidas de toda e qualquer subjetividade, aparecendo como pouco mais do que uma peça íntima de vestuário. Isso, por mais que possa parecer positivo por preservar a identidade dos indivíduos flagrados, também parece colaborar para a difusão de práticas semelhantes, aparentemente inócuas diante do anonimato das vítimas da ‘invasão de privacidade’. A ausência de ‘vítimas’ identificáveis tanto preserva os indivíduos que têm suas imagens expostas nesses vídeos quanto subtraem deles seu caráter de sujeitos, marcando-os definitiva-

³⁶ A expressão “por trás da fama” dá conta dessa dimensão.

mente como meros objetos do fetiche, tornando teoricamente desprovidas de sentido as preocupações morais que poderiam surgir em decorrência dessa relação estabelecida, por e através da imagem, com o *outro*.

Deve-se assinalar que, ao contrário das imagens captadas por câmeras de segurança que só existem efetivamente na relação com o vigilante, na constituição do híbrido *homem-câmera*, no YouTube os vídeos têm existência assegurada. Ao serem carregados (ou *uploadados*), adquirem uma autonomia relativa, passando a não estar em lugar nenhum específico, mas a estar potencialmente em qualquer lugar. São imagens já consolidadas, já captadas, vistas e transformadas em vídeos. Em sua maioria, foram captadas por pessoas munidas de câmeras, e não de câmeras fixas colocadas em determinados pontos a serem vigiadas.

Entretanto, o fator que mais nos importa aqui é que as imagens são assistidas de maneiras diferentes nos dois contextos. Enquanto para os vigilantes são apenas *imagens* e seu trabalho é olhá-las, para os usuários do YouTube já surgem como *vídeos* e vê-los é seu prazer. Quando esses *vídeos* constituem-se essencialmente de imagens da ‘*realidade enquanto ela acontece*’, captadas no melhor estilo ‘mosca na parede’³⁷ – as câmeras de vigilância constituiriam um de seus exemplos mais radicais³⁸ –, os *usuários* que participam de sua construção se convertem não em *vigilantes*, como os responsáveis pelas câmeras de segurança, mas em *voyeurs*.

Esse *voyeur digital*, contudo, difere do *voyeur* clássico, sempre olhando pelo buraco da fechadura ou por janelas e cortinas entreabertas. O usuário do YouTube não precisa se esconder, nem se limita a ver o que o acaso, ou a proximidade física, o permite. A tela do computador se torna um passaporte para milhões de fechaduras e janelas, penetrando vestiários, cabines de roupas em lojas, alcovas onde câmeras escondidas gravam cenas da intimidade, seguindo pernas na rua, biquínis na praia, enfim, uma infinidade de situações, até mesmo imagens extraídas de câmeras de segurança. O *site* reúne, separa, classifica milhões de flagrantes da realidade, captados em imagens e disponibilizados para todos que quiserem ver.

Do mesmo modo que esses *voyeurs digitais* participam da construção de sentido dos vídeos, os *voyeurs* ‘tradicionais’, que buscam descuidos es-

³⁷ Definição do mecanismo de filmagem de Robert Drew, documentarista e ícone da vertente americana do cinema-verdade, que consistia na eliminação ao máximo da presença da câmera na filmagem, se possível não se fazendo absolutamente notar.

³⁸ E as câmeras (e cinegrafistas) escondidos seriam outra possível radicalização da idéia.

piando em segredo, também agem, transformando as situações nas quais tomam parte. A nudez, por exemplo, se se constitui em erotismo diante de um *voyeur*, poderia, em outras situações, ser apenas uma ‘ausência de roupas’. *Voyeur* indica, na maioria das vezes, *invisibilidade*, mas nunca *passividade*, *ausência*. Sem sua presença ativa – afinal, *ver é agir* – não há *voyeurismo* possível.

Dos *reality shows* à pura pornografia, mais do que um desejo, o *voyeurismo* se torna uma imposição da contemporaneidade. *Vigilante* é a conformação do indivíduo em determinado contexto interacional, que pressupõe um conhecimento técnico, uma maneira específica de olhar, de se apropriar das *imagens*. Essas formas podem perfeitamente coabitar um mesmo indivíduo, entretanto não de maneira estanque, impermeável. *Vigilante* e *voyeur* não são diferentes facetas de um indivíduo, mas se desfazem, se misturam e se recombina de diversas formas na sua complexa e contínua constituição. *Voyeur* e *vigilante* só existem de forma separada como *tipos ideais*. Estabelecem, em teoria, diferentes formas de *se olhar* – na prática, apenas diferentes contextos nos quais o *olhar* se insere. Nada impede que o *voyeur* vigie e que o *vigilante* fetichize. *Voyeurismo* e vigilância não devem ser tratados como olhares purificados, sejam imbuídos de funcionalidade, ou de libido. No YouTube, como pudemos observar nos vídeos selecionados, o olhar *voyeur*, ao mesmo tempo é onipresente e pouco discernível do vigilante, pois aparece como um dos muitos instrumentos/meios de atuação do controle contemporâneo, descentralizado e proteiforme, denominado por ‘novo controle social’ (Lianos, 2003), ou simplesmente por ‘sociedade de controle’ (Deleuze, 1992).

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Alzira Alves de. 2003. “Jornalistas e jornalismo na transição democrática”.
- ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *Mídia e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV.
- BENTHAM, Jeremy. 2000. “O Panóptico”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *O Panóptico/ Jeremy Bentham*. Belo Horizonte: Autêntica.
- BRUNO, Fernanda. 2006. “Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas”. *Fronteira – estudos midiáticos VIII(2)*:152-159. Unisinos.

- _____. 2008. “Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos”. *Revista Cinética*. http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm
- BRUNO, Fernanda; LINS, Consuelo. 2007. “Estéticas da Vigilância”. *Revista GLOBAL* (7): 38-39.
- DAMATTA, Roberto. 1990. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- DELEUZE, Gilles. 1992. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: ____ (org.) *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34.
- DUMONT, Louis. 1985. *Homo aequalis*. Paris: Gallimard.
- ECO, Umberto. 1969. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FOUCAULT, Michel. 2003. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Petrópolis: Vozes.
- GOFFMAN, Erving. 2002. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- GONÇALVES, Marco Antônio. 2008. “Filme-ritual: os Mestres Loucos de Jean Rouch”. mimeo.
- KORNIS, Mônica Almeida. 2003. “Ficção televisiva e identidade nacional: Anos Dourados e a retomada da democracia”. In: ABEU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *Mídia e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV.
- LATOUR, Bruno. 2002. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: EDUSC.
- _____. 2005. *Jamais Fomos Modernos: ensaios de Antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34.
- LÉVY, Pierre. 1994. “A emergência do *cyberspace* e as mutações culturais”. http://www.geocities.com/gorghp/pierrelevy_emergencia.doc
- _____. 2007. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- LIANOS, Michaelis. 2003. “Le contrôle social après Foucault”. *Surveillance & Society* 1(3): 431-448.

Eu vi um Brasil na tv: diálogo entre representações

Veronica Eloi de Almeida

O presente texto tem como questão substantiva observar as relações entre a teledramaturgia e a identidade nacional através do estudo das minisséries da Rede Globo. As minisséries foram criadas em 1982. Em 1984, começaram a ser adaptadas obras de autores da literatura brasileira, como Jorge Amado e Érico Veríssimo. De 1982 a 2003, foram produzidas 56 minisséries, segundo o período coberto pelo *Dicionário da TV Globo: Programas de dramaturgia e entretenimento* (2003), que contém as sinopses das minisséries e foi utilizado como fonte de pesquisa para este trabalho. A história é o personagem central que compõe as tramas das minisséries. Por trazerem em suas tramas e romances uma preocupação em recontar a história do Brasil, as minisséries parecem se remeter ao passado, tentando compreender quem são os brasileiros na atualidade. Por isso, o estudo das minisséries aqui se torna um caminho para tentarmos compreender a construção da identidade brasileira, o que é corroborado pelo fato de que a imagem televisiva pode ser assistida por milhões de brasileiros. E como, de certo modo, as representações do Brasil apresentadas na tv dialogam com as representações formuladas pelo pensamento social brasileiro sobre o Brasil.

Deste modo, minha intenção é a de observar as relações entre a teledramaturgia e a identidade nacional através das minisséries da Rede Globo propondo as seguintes questões: o que as minisséries mobilizam para a criação de formulações sobre a identidade nacional? Elas se aproximam de noções de identidade nacional formuladas por sociólogos ou antropólogos?

A industrialização do país, iniciada sob o regime político autoritário de Getúlio Vargas na década de 30, só foi direcionada para a produção de bens de consumo durante meados da década de 1950, no governo de Juscelino Kubitschek. Este período da industrialização do Brasil coincidiu com o auge do rádio e a entrada dos televisores no mercado consumidor. Entretanto, o modelo econômico excludente e concentrador que caracterizou a industrialização brasileira não permitiu que muitos indivíduos tivessem condições para comprar a novidade eletrônica, que custava caro porque parte do equipamento era importado. Por isso, nos anos de 1950 eram

poucos os indivíduos que tinham um aparelho televisor. Somente com a criação do sistema de crédito, na década de 1970, este quadro viria a mudar, tornando mais acessível o consumo às classes populares e, com isso, a difusão da idéia de uma melhora nas condições de vida da parte da população menos favorecida, de acordo com o antropólogo Muniz Sodré (1988).

O processo de expansão do sinal de televisão coincidiu com o crescimento do mercado consumidor no Brasil. Aliás, a quantidade de televisores aumentou nos períodos de crescimento econômico da década de 1970, com o chamado “milagre econômico”, e nos anos 90, com o Plano Real. De acordo com a antropóloga Esther Hamburger (2005: 22), a distribuição dos aparelhos no território nacional acompanhou o crescimento urbano. O Censo de 1960, dez anos após a criação da televisão, mostrou que a mesma podia ser assistida em 4,6% dos domicílios brasileiros. Em 1970 22,8% dos domicílios possuíam o aparelho. Em 1980 o índice subiu para 56,1%, e a partir da segunda metade da década houve uma ampliação do alcance das transmissões no território nacional. Em 1991, 71% dos domicílios possuíam o aparelho. Atualmente 93% dos domicílios particulares brasileiros têm televisão, conforme podemos observar abaixo:

SERVIÇOS E BENS DURÁVEIS POR DOMICÍLIO EM PORCENTAGENS

<i>Bens</i>	<i>Números relativos (%)</i>
Iluminação elétrica	97,7
Telefone	74,5
Fogão	97,7
Filtro de água	50,3
Geladeira	89,2
Freezer	16,4
Máquina de lavar	37,5
Rádio	87,9
Televisão	93,0
Microcomputador	22,1
Com acesso à Internet	16,9

No Brasil, nove entre dez domicílios possuem um televisor. A presença do televisor nos domicílios aumentou de 91,4% para 93% entre 2005 e 2006, de acordo com a Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios/PNAD 2006. A televisão só perde para o fogão, presente em 97,7% dos domicílios, e ultrapassa a geladeira (89,2%). Dito de outro modo, no Brasil, 158 milhões de pessoas podem assistir televisão em suas casas.

Em 45% dos lares, há mais de um aparelho televisor (Porto, 1999). No início dos anos 90, houve um aumento do consumo deste eletrodoméstico entre as pessoas das classes populares, que foi fundamental para a construção destes dados. O aparelho televisor superou até a porcentagem de rádios no país, que em 2003 era superior à da televisão (havia cerca de 39 milhões de rádios e 38 milhões de televisores).

Segundo a pesquisa de Informações Básicas Municipais, o MUNIC/2006, realizada pelo IBGE, as bibliotecas públicas estão presentes em 80,1% dos 5.564 municípios brasileiros, em 21,2% deles há teatros e em apenas 8,7% das cidades existem salas de cinema. As videolocadoras estão em 82% dos municípios. Por outro lado, a TV aberta está presente em 95,2% dos municípios brasileiros. Dessa forma, não é difícil supor que a televisão reina absoluta no acesso à informação, cultura e lazer de grande parte da população brasileira. As duas maiores emissoras do país têm 115 e 106 canais respectivamente. São elas a Rede Globo e o SBT, que abrangem praticamente todo o território nacional.

AS NOVELAS-VERDADE

As telenovelas, os programas jornalísticos e de variedades são os formatos mais exibidos pela maioria das emissoras. Segundo Hamburger (2000) novela é o que mais se assiste desde a década de 1970. Ela está presente no Brasil desde a criação da TV, mas só a partir da década de 1960 o formato se tornou diário.

A telenovela não é uma invenção brasileira. Ela é produto de uma série de transformações iniciadas com o folhetim e com o melodrama no século XIX, passando pela radionovela que se espalhou pelos países ibero-americanos até ser adaptada para a televisão segundo o padrão das *soap-operas* norte-americanas. O folhetim nasceu na França no início do século XIX e consistia em histórias em capítulos, escritas no rodapé dos jornais, com clímax diário para despertar o interesse e a adesão do leitor

no dia seguinte. O folhetim lidava com as emoções humanas, tratando os assuntos da vida cotidiana com intenso exagero.

A telenovela diária está presente no Brasil desde 1963 com 25-499 Ocupado, de Tito Miglio na tv Excelsior, mas o primeiro sucesso de audiência veio no ano seguinte com a adaptação da radionovela O direito de nascer, do cubano Félix Caignet, adaptada por Teixeira Filho e Talma de Oliveira na tv Tupi. Em 1965, é criada a tv Globo, co-patrocinada pelo grupo americano Time Life. Contudo, desde a sua criação, houve o interesse numa produção televisual genuinamente brasileira, pois a emissora produzia 60% de sua programação. Vendendo o tempo para a publicidade como um todo e não mais em programas isolados, a tv Globo foi se expandindo e comprando outras empresas falidas ou com necessidades financeiras.

Em 1968-69, a tv Tupi inova a teledramaturgia, substituindo expressões rebuscadas, próprias das adaptações, por diálogos mais coloquiais com a telenovela Beto Rockfeller, de Bráulio Pedroso, que, em forma de sátira, narra as peripécias do anti-herói que dava título à obra. A partir deste momento, tem início na história da telenovela brasileira uma preocupação constante em contar fatos mais próximos da realidade brasileira, o que será importante para tentarmos compreendê-la mais adiante. Na década de 1970, a Rede Globo investe neste formato de teledramaturgia, deixando de lado as adaptações de romances do século XIX e dos filmes hollywoodianos (Campedelli, 1985).

A partir dos anos 70, incorpora-se às tramas um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens e são incluídos nos textos narrativos os dramas familiares, os fatos políticos e culturais, tendo início as novelas-verdade, que veiculam um cotidiano mais crítico, por estar mais próximo da vida 'real', ressalta a antropóloga Sílvia Borelli (2004).

EU VI UM BRASIL NA TV

No debate de representações da televisão formuladas pelos intelectuais que pensam o Brasil no que se refere a questões que constituiriam a identidade nacional, gostaria de ressaltar duas tendências.

Há um grupo de autores que associam televisão e identidade nacional e outro grupo que repudia veementemente tal colocação, incorporando a crítica frankfurtiana. A seguir, veremos um pouco sobre esta discussão.

A televisão conjuga as peças do que supostamente une, liga e identifica os brasileiros. Esta é a idéia central de Dominique Wolton. Para este autor, a TV aberta consegue juntar “todos os públicos”, ocupando, nas sociedades industriais contemporâneas, o papel de principal instrumento na formação de solidariedades e de identidades coletivas. Trata-se do meio de comunicação mais abrangente e disponível, que permite a criação de uma instância comum de representações, valores, questões etc., ao contrário da TV temática, que segmenta o público e o individualiza. A TV aberta representa a não-segmentação do público, além de ser também uma resposta à desigualdade cultural e social, pois ela é acessível a quase todos, gratuita, apresenta mensagens plurais e é aberta ao mundo em termos de informação. Por isso, a televisão brasileira é para Wolton o paradigma da TV que ele defende. Apesar de suas dimensões continentais, o país tem uma TV aberta e privada de qualidade, que é responsável pela criação de laços sociais, substanciais para a coesão social. Na concepção do autor, a TV brasileira assume as duas principais características que a televisão deve ter: por um lado, apresenta uma dimensão técnica de alto nível, onde diversão e espetáculo são bem desenvolvidos e, por outro, a dimensão social, de integração social, ao costurar identidades nacionais.

Para o jornalista Gabriel Priolli (2000) não existe uma identidade nacional, mas um conjunto de identidades, então não há por que falar numa idéia de nação a partir da televisão. Por isso, a questão deve ser outra, isto é, que imagem televisiva é esta que se intitula o retrato do Brasil? Para o autor, a TV impõe uma determinada noção de identidade nacional e impede o acesso de outras identidades. Existem várias identidades nacionais, mas nem todas passam pela TV. No máximo, são exibidas caricaturas de nordestinos, negros, indígenas etc. A exibição da comemoração dos 500 anos do Brasil em Porto Seguro, pela TV, trouxe à tona as desigualdades sociais e culturais, ratificando assim a fragilidade deste conceito. Nas comemorações dos 500 anos do Brasil, o mito da gênese do brasileiro, que conta de forma harmoniosa e quase bucólica o encontro das três raças formadoras do Brasil pôde ser desmascarado, na medida em que, junto ao espetáculo preparado e televisionado pela elite branca do país oficial, irromperam manifestações de negros, indígenas e brancos do Brasil que não eram previstas, grupos que normalmente não são apresentados pela TV.

Priolli concorda com Wolton, ao perceber a TV como um poderoso instrumento na difusão de valores que articula *gregos e troianos* em torno

de certa idéia de Brasil. A questão é que esta idéia de brasilidade para Priolli (2000), é um recorte feito a partir do sudeste branco, que fala para o Brasil, em nome do Brasil, como se fosse todo o Brasil. Em suma, a “identidade nacional” (as aspas são de Priolli) é fabricada pela imagem que o eixo Rio-São Paulo elabora e exhibe para todo o país, onde as metrópoles citadas são o que há de mais dinâmico e cosmopolita no país, em contraste com a periferia atrasada, conservadora e provinciana, que é representada pelo restante do Brasil.

A televisão brasileira parece ter realmente um sotaque sulista. A antropóloga Elizabeth Rondelli observa, como Priolli, que a tv brasileira tem realmente sotaque (paulista, no caso do SBT e carioca, no caso da Rede Globo). Entretanto, diferente do autor, Rondelli não vê nisso um grande problema, uma vez que toda televisão nacional tem um jeito próprio de fazer tv. O que importa para a autora é a aproximação que a televisão brasileira faz da realidade. A televisão busca um jeito de fazer uma tv brasileira, ainda que em certo sentido predominem o jeito paulista ou carioca de fazê-la, já que a realidade é apreendida pelos produtores de tv. Mas ainda assim, pela sua aproximação com o real, ela tenta recriar um Brasil justamente respeitando a diversidade cultural. Pelo fato de ter uma produção basicamente nacional, os produtos ficcionais não apenas se nutrem do real, como também lançam pautas para serem pensadas nacionalmente.

Esta ênfase em exhibir na televisão uma dramaturgia mais próxima do real teve início na década de 1970, com as novelas-verdade, conforme dito anteriormente. Para Kornis (2003), na década de 70, a Rede Globo passa a atuar a partir da teledramaturgia como poderoso agente de construção de uma identidade nacional, voltando-se para temas ligados à realidade brasileira.

No entanto, enquanto nos anos 70 a tv buscava de algum modo se aproximar do real, a reflexão sobre a tv é marcada pela crítica à sua relação com a Ditadura militar e ao seu projeto de integração nacional por alguns autores. O jornalista Sérgio Caparelli (1980) afirma que, se até o governo de João Goulart a televisão fez oposições ora mais brandas ora mais duras aos governos, em 1964, tv e Estado fazem as pazes e a Rede Globo é identificada com o regime totalitarista. Por isso, a televisão se mostra como um aparelho ideológico do Estado, estando a serviço do capitalismo dependente. A questão do autor não é como a televisão influencia a sociedade, mas como a sociedade cultural e economicamente dependente em seu modelo de desenvolvimento produz a televisão.

Para Maria Rita Kehl, psicanalista e estudiosa dos meios de comunicação (1979-80), a construção de uma identidade para o Brasil via tv fundamenta-se na unificação da linguagem, do consumo e da ideologia burguesa, sendo este o projeto de Integração Nacional. Kehl (1979-80) salienta que se trata de fazer com que os brasileiros se naturalizem com o modo de vida de uma classe e ‘perceba’ que ela é o espelho da sociedade brasileira. Por isso, falar em identidade nacional é falar de identidade de uma classe que se torna espelho para a outra.

A respeito das colocações destes autores, é possível dizer eles evocam um discurso sobre a tv que é paradigmático. Trata-se de um discurso eminentemente hostil-crítico e inalterado, graças em parte à considerável recepção da Escola de Frankfurt, sobretudo de autores como Adorno e Horkheimer e a crítica à indústria cultural. A recepção desta crítica foi tão intensa que pode ter contribuído para afastar os pesquisadores, reforçando neles uma hostilidade em relação aos meios de comunicação de massa. Isto porque, em linhas gerais, os ‘*mass media*’ foram vistos como reprodutores dos valores do sistema social vigente, servindo assim à regulamentação da ordem social capitalista. Diante disso, o desenvolvimento dos meios de comunicação foi recebido por muitas Escolas de pensamento crítico como um entrave à democracia, pois eles eram meios de dominação e de poder (Mattelart 2000).

A crítica da Escola de Frankfurt à cultura de massa não deixa de ser importante até hoje, porque questiona o papel dos meios de comunicação e suas implicações políticas. Entretanto, há muito mais o que se falar apesar ou até mesmo a partir do que estes autores disseram. A superação do modelo frankfurtiano pode levar a novas formas de representações produzidas pelos intelectuais, que são por sua vez sintomáticas do repensar da Antropologia que o uso da imagem como material etnográfico trouxe.

Atualmente, não se pode negar que algumas Escolas de pós-graduação em Sociologia e Antropologia de São Paulo têm se destacado quanto à produção de análise crítica sobre a imagem televisiva como um dado antropológico importante para entendermos a sociedade brasileira, o que tem contribuído para alterar significativamente o cenário que, durante algum tempo, foi basicamente associado à crítica frankfurtiana.

Diante disso, este trabalho passa pela concepção frankfurtiana, mas não se detém nela, como poderemos observar a seguir a partir do material imagético sobre o qual se baseia esta pesquisa.

AS MINISSÉRIES E O DIÁLOGO ENTRE
AS REPRESENTAÇÕES DA TV E DOS INTELLECTUAIS

As minisséries foram criadas em 1982, com a exibição de *Lampião e Maria Bonita*. Desde que foram criadas, elas variam de 4 até 60 capítulos. Em 1984, começaram a ser adaptadas obras de autores da literatura brasileira. Das cinco minisséries exibidas naquele ano, quatro delas eram adaptações: *Anarquistas, graças a Deus!*, do livro homônimo de Zélia Gattai, *Meu destino é pecar*, do folhetim homônimo de Nelson Rodrigues, *A máfia no Brasil*, do livro homônimo de Edson Magalhães e *Rabo de saia*, do livro *Pensão Riso da Noite*, de José Conde.

Ao todo são produzidas de duas a três minisséries por ano. O horário de exibição situa-se entre 22 horas e 24 horas. Foram produzidas 56 minisséries de 1982 a 2003 segundo o período coberto pelo *Dicionário da tv Globo: Programas de dramaturgia & entretenimento* (2003), que contém as sinopses das minisséries, e foi utilizado como fonte de pesquisa.

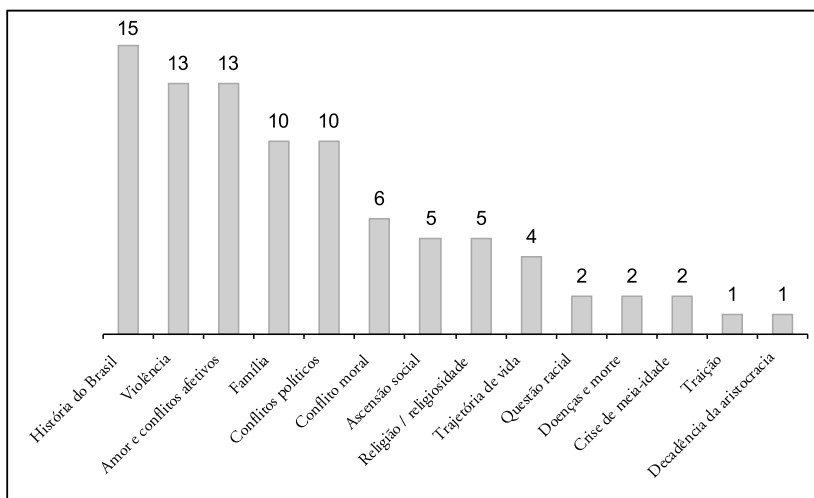
Das 56 minisséries, 31 foram inspiradas ou adaptadas de autores da literatura brasileira, na maioria das vezes contemporâneos. Jorge Amado foi o autor mais adaptado, com as minisséries *Tenda dos milagres* (1985), *Teresa Batista* (1992), *Dona Flor e seus dois maridos* (1998) e *Pastores da noite* (2003). Três autores tiveram duas obras adaptadas: Nelson Rodrigues com *Meu destino é pecar* (1984) e *Engraçadinha... seus amores e seus pecados* (1995), Érico Veríssimo com *O tempo e o vento* (1985) e *Incidentes em Antares* (1995), e Eça de Queiroz com *O primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001). Além de Eça de Queiroz, houve somente mais um autor estrangeiro: Mempo Giardinelli, argentino, que teve a obra adaptada para a minissérie homônima *Luna Caliente*, em 1999.

Este conjunto de minisséries pode ser assistido por milhões de telespectadores. Por trazer em suas tramas e romances uma preocupação em recontar a história do Brasil, as minisséries parecem se remeter ao passado, tentando compreender quem são os brasileiros na atualidade. Por isso, o estudo das minisséries pode ser um caminho instigante para pensarmos sobre a construção de idéias sobre a identidade brasileira via tv, como veremos a seguir

Em pesquisa com a equipe do Núcleo de Sociologia da Cultura/NUSC pude observar o conjunto das 56 minisséries de acordo com determinados aspectos, a partir da pesquisa das sinopses inscritas no *Dicionário*

da tv Globo (2003). Foram observados os seguintes aspectos: 1) o tema central; 2) as ocupações; 3) as religiões; 4) as estruturas familiares; 5) a questão racial; 6) os principais conflitos (moral, político, afetivo etc.); 7) a relação entre ficção e realidade e por último; 8) o papel da mulher na minissérie. Dos aspectos observados, um deles me chamou a atenção e será o fio condutor desta pesquisa, conforme será observado a seguir.

A maior parte das minisséries têm como tema central um evento da história do Brasil. A violência vem em segundo lugar, junto com a temática do amor e/ou conflitos afetivos. A família ocupa a terceira posição no *ranking* dos temas das minisséries, junto com os conflitos políticos. Conflitos morais ocupam a quarta posição, seguidos pela ascensão social e pela religião e/ou religiosidade na quinta posição. Em sexto lugar temos a trajetória de vida. A questão racial, doenças e morte e as crises da meia-idade dividem o sétimo lugar. Por último, temos traição e decadência da aristocracia dividindo a última posição no ranking dos temas. Nem todos os aspectos que observei estão inscritos nas sinopses, mas o tema central foi descrito em todas no Dicionário da tv Globo (2003). E ainda que cada minissérie possa expor mais de um tema ou que eu lembre que tal minissérie tinha a, b ou c como tema, a metodologia que utilizei tentou ser fiel às sinopses, que expunha os temas da forma como foram catalogados. O gráfico a seguir ilustra o que acabei de dizer.



Os números se referem à quantidade de minisséries nas quais os temas foram expostos.

Ao todo são quinze minisséries que têm a história como cenário fundamental para entendermos as tramas, conforme podemos observar no quadro abaixo:

Minissérie	Contexto histórico
<i>Lampião e Maria Bonita</i> (1982)	A história dos cangaceiros Lampião e Maria Bonita e seu bando na década de 1930.
<i>Anarquistas, graças a Deus</i> (1984)	A história da família Gattai, imigrantes italianos, na década de 1920, período posterior à 1ª Guerra Mundial.
<i>O tempo e o vento</i> (1985)	A formação do Estado do Rio Grande do Sul, a partir das diversas gerações de uma família. (150 anos de história).
<i>Anos Dourados</i> (1986)	O cenário é o Rio de Janeiro na segunda metade da década de 1950, durante o governo de Juscelino Kubitschek.
<i>Abolição</i> (1988)	A história se passa durante os momentos que antecedem a assinatura da Lei Áurea. Foi realizada em comemoração pelo centenário do fim da escravidão no Brasil.
<i>República</i> (1989)	O enredo tem como tema central a proclamação da República. Foi realizada em comemoração pelo centenário da proclamação da República.
<i>A, E, I, O... Urca</i> (1990)	O Rio de Janeiro nos anos 1940, com o Cassino da Urca é um dos cenários da trama, que tem ainda a 2ª Guerra Mundial como contexto mais amplo.

<i>Anos Rebeldes</i> (1992)	O cenário é o Rio de Janeiro no período de 1964 a 1979, sob a ditadura militar.
<i>Agosto</i> (1993)	O cenário político brasileiro de agosto de 1954, com o atentado a Carlos Lacerda na Rua Toneleiros e o suicídio de Getúlio Vargas.
<i>Decadência</i> (1995)	Fatos que tiveram grande repercussão no país nos 25 anos anteriores servem como pano de fundo para a trama, em especial os ocorridos no período de 1984 a 1992.
<i>A muralha</i> (2000)	A minissérie foi concebida como parte das comemorações pelos 500 anos do Descobrimento do Brasil. A trama conta as aventuras dos bandeirantes, os paulistas que desbravaram o Brasil no início do século XVII.
<i>A invenção do Brasil</i> (2000)	A minissérie faz parte das comemorações em torno do “aniversário” do Brasil e conta a história de Diogo Álvares, que viveu no Brasil no século XVI, degradado de Portugal que, roubando o mapa de Pedro Álvares Cabral, chega aqui três dias antes dele.
<i>Aquarela do Brasil</i> (2000)	O cenário é o Rio de Janeiro de 1943 a 1950, passando pelo período áureo do rádio.
<i>O quinto dos infernos</i> (2002)	A trama foca os bastidores da Independência do Brasil, começando com a vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil até o retorno de D. Pedro I para sua terra natal.
<i>A casa das sete mulheres</i> (2003)	O cenário é o Rio Grande do Sul, durante a Revolução Farroupilha, de 1835-1945, a partir da ótica das mulheres de Bento Gonçalves, líder dos farrapos.

É interessante notar que, em alguns casos, há uma correspondência entre a data da minissérie e a comemoração do evento histórico. Além disso, das quinze minisséries que retratam um período histórico, somente cinco delas foram adaptadas: *Anarquistas, graças a Deus* (da obra de Zélia Gattai), *O tempo e o vento* (do livro de Érico Veríssimo), *A muralha* (do livro de Dinah Silveira de Queiroz), *O quinto dos infernos* (dos livros de José Roberto Torero, Paulo Setúbal e Ivani Calado) e *A invenção do Brasil* (onde os autores basearam-se em obras de José de Alencar e Mário de Andrade e num poema de Santa Rita Durão (“O Uruguai”).

Os períodos que mais se repetem são o século XIX, com cinco minisséries (*O tempo e o vento*, *Abolição*, *República*, *O quinto dos infernos* e *A casa das sete mulheres*), a década de 1950 com três minisséries (*Anos Dourados*, *Agosto* e *Aquarela do Brasil*), e o século XVI com duas minisséries (*A muralha* e *A invenção do Brasil*). Depois temos minisséries cujas tramas tem como contexto os anos 20 (*Anarquistas, graças a Deus!*), os anos 30 (*Lampião e Maria Bonita*), os anos 40 (*A, E, I, O... Urca*), o período de 1964-79 (*Anos Rebeldes*) e o período que vai da década de 1970 até 1992 (*Decadência*).

Além dos temas mais individuais, afetivos e psicologizantes, há também um grande número de minisséries que tematizam narrativas “coletivas”, mais abrangentes, tais como a história da nação ou de uma família. Isto poderia ser revelador da tensão básica que existe no Brasil entre a categoria de indivíduo – que se concebe como um *self* portador de dramas internos e psicologizados – e a categoria de pessoa – que só se estabelece a partir da posição que ocupa numa rede de relações mais ampla, sendo esta última mais explorada nas telenovelas. Com isso, pode-se dizer que a narrativa das telenovelas desenvolve-se sempre a partir de uma perspectiva relacional. Logo, ainda que os temas afetivos sejam bastante explorados, não é perdida a perspectiva relacional do personagem, cujas ações não se esgotam nelas mesmas, como seria numa perspectiva individualista, mas sim na teia de relações que cada personagem mantém com a totalidade na qual está inserida. O que é corroborado pelo pesquisador Adayr Tesche (2004), ao afirmar que recontar o passado tendo como elemento de sustentação uma biografia, que articula os demais percursos, é uma das convenções mais usadas nas minisséries. Através das micro-histórias dos personagens, a minissérie revela estruturas e códigos sociais de um determinado lugar e época.

A quantidade de minisséries que possuem como eixo central recontar a história do Brasil pode ilustrar esta busca identitária brasileira. Neste caso, as fronteiras entre ficção e realidade mostram-se difusas, constituindo, conforme já dito, o que alguns autores chamam de novelas-verdade, característica que singulariza a teledramaturgia brasileira em relação à produção mexicana, por exemplo. O diálogo com a realidade nacional, além de expressar o aspecto de construção simbólica da nação, também buscou, segundo Borelli (2004), legitimar a produção televisiva em relação às demais formas artísticas, como o cinema, o teatro etc. A título de ilustração temos *O tempo e o vento*, que buscou retratar a história do estado do Rio Grande do Sul a partir da história da família Terra Cambará. Inspirada na obra homônima de Érico Veríssimo, a minissérie utilizou atores com sotaques de vários lugares do Brasil, de modo a vislumbrar a contribuição brasileira na constituição da identidade gaúcha. Talvez esta tenha sido uma tentativa de atenuar as dificuldades que existem no relacionamento deste estado com o restante do país.

Neste sentido, a relação entre ficção e realidade só vem fomentar esta preocupação no recontar da história do país, seja ela situada no meio rural (como *Lampião e Maria Bonita*) ou urbano (como *Anos Rebeldes e Agosto*), em forma de imagens reais (como os recortes de jornais exibidos em *Aquarela do Brasil*) ou puramente ficcionais (como em *A casa das sete mulheres*). Os personagens reais também têm destaque na escolha dos enredos, por isso, foram recontadas partes da vida e obra da compositora Chiquinha Gonzaga na minissérie homônima, a vida do escultor Aleijadinho em *A madona de cedro* e de Padre Cícero na minissérie também homônima.

Diversos fatos reais tiveram destaque nos enredos, por isso, *Decadência* abordava ascensão da Igreja Universal, numa velada provocação ao rápido crescimento e enriquecimento da referida seita, e *Desejo* recontava a traição de Ana de Assis que culminou na morte de seu marido Euclides da Cunha, autor de *Os sertões* (1954). A comemoração dos quinhentos anos do Brasil deu origem às minisséries *A muralha* e *A invenção do Brasil*. Ambas abordavam o início da colonização do país, a descoberta pelos portugueses e o choque entre brancos e índios. No entanto, a primeira minissérie abordava este período de modo mais dramático, enquanto *A invenção do Brasil* versava sobre o assunto de uma forma mais irreverente e cômica, mas nem por isso completamente descompromissada de alguns fatos históricos.

A teledramaturgia brasileira é caracterizada pela ênfase no sentimentalismo, na sentimentalidade. Aliás, a sentimentalidade é uma marca que acompanha as telenovelas desde a sua criação, na década de 1950. Segundo a antropóloga Graziela Gomes (1998), nas telenovelas as ações apresentam-se com fortes colorações emocionais, afetivas, além de sempre estarem relacionadas a valores. Por isso, podemos compreender por que as tramas e temas centrais podem variar, mas o modo de contá-los é sempre envolto numa esfera de sentimentalismo. Ainda que versem sobre diversas questões, a tônica em que se apresentam as tramas é sempre muito afetiva, embora não possamos comparar as produções brasileiras com outras da América Latina – que também são muito afetivas –, já que nossas produções exploram, além do sentimentalismo, a comicidade (e dentro dele o *nonsense*), o realismo fantástico e uma preocupação em demasia em tornar a ficção próxima à realidade. No entanto, nas minisséries o sentimentalismo é mais dosado, não havendo tanta ênfase na sentimentalidade. As minisséries são subproduto das telenovelas, mas apresentam uma atualização dos gêneros folhetim e melodrama. Contudo, de acordo com Kornis (2003), como pretendem se aproximar mais da realidade, nas minisséries os excessos sentimentais são mais contidos do que nas telenovelas, que apresentam uma estrutura narrativa mais próxima do folhetim.

Embora a questão do amor e os dilemas da afetividade sejam de conteúdo universal, sua recorrência temática também pode ser ilustrativa do papel que estes assumem na sociedade brasileira. De acordo com o historiador Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, os aspectos emocionais, de fundo afetivo – em resumo, as coisas ligadas ao coração, donde advém expressão *homem cordial* – são cruciais em nosso contexto. O autor analisou a *cordialidade* como a característica por excelência do povo brasileiro. Cordialidade é tudo aquilo que se relaciona às coisas do coração, como a sinceridade, a afabilidade e a espontaneidade. Segundo o historiador, os laços marcados pela cordialidade, ou seja, os laços de amizade, confiança e fidelidade gestados nas famílias patriarcais de outrora forneceram o modelo das composições sociais no Brasil. Por isso, o Brasil deu ao mundo o homem cordial, no qual a sentimentalidade deixou a sua marca. Talvez isso possa ajudar a compreender a ênfase na sentimentalidade nas produções televisivas. Como exemplo de temática associada aos dramas afetivos, temos a minissérie *Desejo*, que aborda a trágica morte de Euclides da Cunha, vítima de um confronto com o amante de sua mulher, Dilermando. Ma-

rido ausente, em virtude das constantes viagens feitas para cobrir a guerra de Canudos, Euclides resolve vingar-se das investidas do amante sobre sua mulher, terminando morto. Anos mais tarde, seu filho tenta vingar a morte de seu pai, mas também é morto pelo mesmo Dilermando.

O preconceito racial foi pouco abordado nas minisséries. Isto nos remeteu ao sociólogo Gilberto Freyre (1981), que, longe de negar o conflito na sociedade brasileira, afirma que junto dele há também uma acomodação e harmonização nas relações sociais entre brancos e negros, uma espécie de equilíbrio de antagonismos. A mesma harmonização pode-se dizer quanto à relação patrão-empregado, onde mais uma vez os laços de amizade e confiança são reforçados e contribuem para harmonizar as relações.

Entretanto, em *A negação do Brasil; o negro na telenovela brasileira* (2000), o pesquisador Joel Zito Araújo analisa a imagem do negro de 1963 a 1997 e afirma que o Brasil multirracial e multiétnico é negado na teledramaturgia, uma vez que o padrão estético na TV foi basicamente euro-americanizado, ou preferencialmente aloirado. Porém, a partir dos anos 1990, isto vem se modificando, quando personagens negros têm tido destaque nas tramas e o caráter multirracial pode estar deixando de ser negado.

Tanto na sociologia quanto na ficção, a presença do mandonismo local é extremamente significativa no que diz respeito à vida política nacional. O mandonismo local, de acordo com as formulações clássicas de Oliveira Vianna (1933) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1970), é um modo específico de organização da vida social onde há uma hierarquia clara entre aqueles que efetivamente mandam – como no caso dos coronéis, por exemplo – e seus subordinados – como no caso dos empregados, agregados, capatazes, etc. Neste contexto, os indivíduos se definiriam em termos de posse uns com os outros, onde pode-se observar a formulação clássica: “sou gente de coronel fulano”. Além disto, o mandonismo também se caracteriza pela indistinção entre a esfera privada e o espaço público, fazendo confluir todas as instituições políticas – como as câmaras municipais, os tribunais, o funcionalismo público e a polícia – para o campo de influência e subordinação do mandão local. O mandão se encontra acima das leis e se assenta numa poderosa rede de solidariedade em relação a seus subordinados, que lhes oferece lealdade absoluta em troca de proteção face à arbitrariedade da lei. No caso específico das minisséries da Rede Globo, seis delas representam este universo rural brasileiro onde circulam tipos sociais extremamente familiares: o coronel, o sitiante, o

agregado, o cangaceiro, o capataz, etc., e quatro delas têm como lócus o sertão, cuja imaginação social se refere frequentemente a este universo de relações de poder: *O pagador de promessas*, *Grande sertão: veredas*, *Lampião e Maria Bonita* e *Tereza Batista*. Nas outras duas, embora o universo social também nos remeta a este mesmo campo imagético, há importantes variações: em *A casa das sete mulheres*, retrata-se uma luta de mandões locais gaúchos, já em *A muralha* ilustra-se o próprio nascimento da figura do mandão local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade nacional é uma questão que tem ocupado muitos estudiosos, pesquisadores e cientistas sociais. Benedict Anderson (2005), em “Comunidade imaginada”, tenta compreender a emergência dos Estados Nacionais na Europa do século XIX, relacionando o sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginária ao surgimento da imprensa escrita e das línguas nacionais. A leitura do jornal contribuiu para a consolidação deste sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional. Suponho que talvez o “assistir TV”, por ser um ato compartilhado por milhões de pessoas no território nacional, possa cumprir um papel similar ao dos jornais observados por Anderson.

No Brasil, o pensamento social, a sociologia e a antropologia refletem sobre as representações acerca de questões que constituiriam a singularidade brasileira a partir de autores emblemáticos como Maria Isaura Pereira de Queiroz com a importância do *mandonismo local* nas relações sociais no Brasil, Gilberto Freyre e a idéia de *democracia racial*, Sérgio Buarque de Holanda e o *éthos* da *cordialidade* e Roberto DaMatta com as categorias *indivíduo* e *pessoa*, vistos aqui para compreender as minisséries considerando esta perspectiva.

Não há uma identidade nacional cristalizada, essencializada, pronta. A nação só existe enquanto construção social. Nem foi minha intenção dicotomizar as representações a cerca do tema entre a produção da tv e dos intelectuais. Procurei dialogar com elas, ainda que observe as representações da identidade nacional como objeto de disputa, tanto pela academia quanto pelos meios de comunicação de massa e outros lócus de reflexão ou de invenção sobre o real.

Minha hipótese é de que, na disputa pelas representações sociais sobre o que seja a identidade nacional, a Rede Globo a apresenta através das

minisséries tendo como “pano de fundo” a história do Brasil, que é usada como sua fonte de legitimidade.

Num país onde 158 milhões de pessoas podem assistir televisão, que parece ser mais importante que a geladeira e mais barata também, onde nove em cada dez casas têm um televisor, e quase a metade delas têm mais de um, este texto tentou refletir sobre as relações entre a teledramaturgia e a construção pela TV de representações sobre a identidade nacional, fazendo-a dialogar com algumas representações de autores das ciências sociais, a partir das minisséries, que parecem querer fazer uma leitura didática do Brasil para os brasileiros, considerando a ênfase na história, nos fatos e nos personagens reais.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. & Horkheimer, M. 1980. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- ALMEIDA, Verônica Eloi de. 2003. “Os *reality shows* e o respeitável público da vida privada”. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ARAÚJO, Joel Zito. 2000. *A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: SENAC.
- BENEDICT, Anderson. 2005. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Ed. 70.
- BENJAMIN, Walter. 1983. “Da obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: *Textos escolhidos/Walter Benjamin*, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, J. Habermas. São Paulo: Abril cultural. (Os pensadores)
- BECKER, Beatriz. 2005. *A linguagem do telejornal, um estudo da cobertura dos 500 Anos do Descobrimento do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: E-Papers.
- BORELLI, Sílvia. 2000. *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais campeã de audiência*. São Paulo: Summus Editora.
- _____. 2000b. “Novela é coisa de mulher?” In: XXIII Congresso Brasileiro De Pesquisa Em Comunicação/Intercom, Manaus: 1-20.
- _____. 2001. “Telenovelas brasileiras – balanços e perspectivas”. *Revista São Paulo em Perspectiva*. 15(3): 29-36, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, J. C.; PASSERON, J. C. 1999. *A profissão de sociólogo*. Petrópolis: Vozes.

- BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. 2004. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Biotempo. (Coleção Estado de Sítio)
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. 1985. *A telenovela*. São Paulo: Ed. Ática. (Série Princípios)
- CAPARELLI, Sérgio. 1980. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez.
- DA MATTA, Roberto. 1992. *Relativizando*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 1999. *O que faz o Brasil Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO: programas de dramaturgia & entretenimento. 2003. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DEBORD, Guy. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.
- FREYRE, Gilberto. 2007. *Casa-grande & Senzala: formação brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- GOMES, Laura Graziela F. Fernandes. 1998. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EDUFF. (Coleção Antropologia e Ciência Política, 15)
- GONÇALO JÚNIOR. 2001. *Pais da TV – a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- HAMBURGER, Esther. 1998. “Vale tudo e as conseqüências não antecipadas da modernização”. *Imagens* (8).
- HAMBURGER, Esther (org.). 2000. “Política e novela”. In: *A TV aos 50 – criticando a TV brasileira no seu cinqüentenário*. São Paulo: Perseu Abramo.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. 2002. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- HUYSSSEN, Andreas. 1997. “Escapando da amnésia”. In: *Memórias do modernismo*: 08-21 e 222-255. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- _____. 1997. “A cultura de massa enquanto mulher: o ‘outro’ do modernismo”. In: *Memórias do modernismo*: 40-69. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- KEHL Maria Rita et al. 1980. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Edição Europa.
- KORNIS, M. A. 2003. “Mídia televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia”. In: ABREU, Alzira Alves (org.), *Mídia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV.
- LEAL, Ondina Fachel. 1986. *A leitura social da novela das oito*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. 2001. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac Editora.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. 2000. *História das teorias da comunicação*. 3. ed. São Paulo: Ed. Loyola.

- PORTO, Mauro P. 1999. “Novas tecnologias e política no Brasil: a globalização em uma sociedade periférica desigual”. Trabalho apresentado no 2º Colloquium on Communication na Cultural Industries in NAFTA and MERCOSUR, Universidade do Texas em Austin, Junho.
- PRIOLLI, Gabriel. 2000. “Antenas da brasilidade”. In: Esther Hamburger, *A TV aos 50 – criticando a TV brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. 1970. *Mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.
- RONDELLI, Elizabeth. 1998. “Realidade e ficção no discurso televisivo”. *Imagens* 8: 26-35.
- SODRÉ, Muniz. 1988. *A comunicação do grotesco – um ensaio da cultura de massa no Brasil*. 11 ed. Petrópolis: Vozes.
- TESCHE, A. “Retrato de uma época: Um só coração”. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/ilustradault90u425995html>. Acesso em 15/03/2008.
- TRAVANCAS, Isabel. “Democracia e informação”. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp2406200391.htm>. Acesso em 25/04/2008.
- WOLTON, Dominique. 1996. *Elogio do grande público*. São Paulo: Ed. Ática.

APÊNDICE – QUADRO GERAL DAS MINISSÉRIES

Minissérie e ano de exibição	Adaptada, baseada ou livremente inspirada
<p><i>Lampião e Maria Bonita</i> (1982) <i>Avenida Paulista</i> (1982) <i>Moinhos de vento</i> (1983) <i>Bandidos da falange</i> (1983) <i>Fernando da Gata</i> (1983) <i>Parabéns pra você</i> (1983) <i>Padre Cícero</i> (1984)</p>	
<p><i>Anarquistas, graças a Deus</i> (1984)</p>	<p>Adaptação de Walter George Durst do livro homônimo de Zélia Gattai.</p>
<p><i>Meu destino é pecar</i> (1984)</p>	<p>Adaptação de Euclides Marinho, com os colaboradores Christiane Nazareth e Lula Torres, do folhetim homônimo escrito por Néelson Rodrigues para “O Jornal”, publicação dos Diários Associados, sob o pseudônimo de Suzana Flag.</p>
<p><i>A máfia no Brasil</i> (1984)</p>	<p>Adaptação livre de Leopoldo Serrah do livro homônimo de Edson Magalhães, roteiro final de Paulo Afonso Grisolli e Roberto Farias, com uma equipe de colaboradores.</p>
<p><i>Rabo de saia</i> (1984)</p>	<p>Escrita por Walter Durst, José Antonio de Souza e Tairone Feitosa, inspirada na obra <i>Pensão Riso da Noite</i>, de José Condé. Roteiro final de Walter Avancinni.</p>

<i>O tempo e o vento</i> (1985)	Escrita por Doc Comparatto, com a colaboração de Regina Braga, baseada na primeira parte da trilogia homônima de Érico Veríssimo (<i>O Continente</i>).
<i>Tenda dos milagres</i> (1985)	Escrita por Aguinaldo Silva e Regina Braga, baseada na obra homônima de Jorge Amado.
<i>Grande sertão: veredas</i> (1985)	Escrita por Walter George Durst, baseada na obra homônima de João Guimarães Rosa, com a colaboração de José Antonio de Souza e roteiro final de Walter Avancinni.
<i>Anos dourados</i> (1986)	
<i>Memórias de um gigolô</i> (1988)	Adaptação de Marcos Rey e de Walter George Durst do livro homônimo de Marcos Rey, com roteiro final de Walter Avancinni.
<i>O pagador de promessas</i> (1988)	Adaptação de Dias Gomes da peça teatral homônima de sua autoria.
<i>O primo Basílio</i> (1988)	Adaptação de Gilberto Braga e Leonor Bassères do romance homônimo de Eça de Queiroz.
<i>Abolição</i> (1988) <i>Sampa</i> (1989) <i>República</i> (1989) <i>Desejo</i> (1990) <i>A,E,I,O... Urca</i> (1990) <i>Boca de lixo</i> (1990)	

<i>Riacho Doce</i> (1990)	Escrita por Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn, com a colaboração de Márcia Prates, baseada no romance homônimo de José Lins do Rego.
<i>La mama</i> (1990)	Adaptação de Augusto César Vannucci e Paulo Figueiredo da obra homônima de André Roussin e roteiro de João Bethencourt.
<i>Meu marido</i> (1991)	
<i>O sorriso do lagarto</i> (1991)	Adaptação de Walter Negrão e Geraldo Carneiro do romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro.
<i>O portador</i> (1991)	
<i>Tereza Batista</i> (1992)	Adaptação de Vicente Sesso do romance <i>Tereza Batista Cansada de Guerra</i> , de Jorge Amado.
<i>As noivas de Copacabana</i> (1992)	
<i>Anos Rebeldes</i> (1992)	Escrita por Gilberto Braga, com a colaboração de Sérgio Marques. O autor teve como referência os livros: <i>1968, o ano que não terminou</i> , de Zuenir Ventura e <i>Os Carbonários</i> , de Alfredo Sirkis.
<i>Contos de verão</i> (1993) <i>Sex appeal</i> (1993)	
<i>Agosto</i> (1993)	Adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil do livro homônimo de Rubem Fonseca, que colaborou com a adaptação.

<i>A madona de cedro</i> (1994)	Adaptação de Walter Negrão do romance homônimo de Antonio Callado.
<i>Memorial de Maria Moura</i> (1994)	Adaptação de Jorge Furtado e Carlos Gerbase, com a colaboração de Renato Campão e Glênio Póvoas, da obra homônima de Rachel de Queiroz.
<i>Incidente em Antares</i> (1994)	Adaptação de Nelson Nadotti e Charles Peixoto do livro homônimo de Érico Veríssimo.
<i>Engraçadinha...seus amores e seus pecados</i> (1995)	Adaptação de Leopoldo Serrah da obra homônima de Néelson Rodrigues.
<i>Decadência</i> (1995)	
<i>Dona Flor e seus dois maridos</i> (1998)	Adaptação de Dias Gomes da obra homônima de Jorge Amado, com a colaboração de Marcílio Moraes e Ferreira Goulart.
<i>Hilda Furacão</i> (1998)	Adaptação de Glória Perez do livro homônimo de Roberto Drummond.
<i>Labirinto</i> (1998)	
<i>O auto da Compadecida</i> (1999)	Adaptação de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão da peça homônima de Ariano Suassuna.
<i>Chiquinha Gonzaga</i> (1999)	
<i>Luna Caliente</i> (1999)	Adaptação de Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase do romance homônimo do argentino Mempo Giardinelli.
<i>A muralha</i> (2000)	Escrita por Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro, com a colaboração de Vincent Villari, inspirada no livro homônimo de Dinah Silveira de Queiroz.

<i>A invenção do Brasil</i> (2000)	Os autores basearam-se em obras de José de Alencar e Mário de Andrade, e num poema de Santa Rita Durão.
<i>Aquarela do Brasil</i> (2000)	
<i>Os Maias</i> (2001)	Escrita por Maria Adelaide Amaral, com a colaboração de João Emanuel Carneiro e Vincent Villari, inspirada no romance homônimo de Eça de Queiroz. A autora usou personagens de outros romances do autor (<i>A relíquia</i> e <i>A capital</i>).
<i>Presença de Anita</i> (2001)	Escrita por Manuel Carlos, inspirada no livro homônimo de Mário Donato.
<i>O quinto dos infernos</i> (2002)	Escrita por Carlos Lombardi, com a colaboração de Margareth Boury e Tiago Santiago. O autor baseou-se em <i>O Chalaça</i> , de José Roberto Toureiro, <i>A imperatriz no fim do mundo</i> , de Ivani Calado, e <i>As maluquices do imperador</i> , de Paulo Setúbal.
<i>Cidade dos homens</i> (2002)	
<i>Pastores da noite</i> (2002)	Adaptação de Cláudio Paiva, Guel Arraes e Sérgio Machado da obra homônima de Jorge Amado.
<i>A casa das sete mulheres</i> (2003)	Adaptação livre de Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão da obra homônima de Letícia Wierzchowski.

“De agora em diante é só cultura”: Mr. Catra e as desestabilizadoras imagens e contra-imagens funk

Mylene Mizrahi

Mr. Catra é um MC, um cantor de *funk*. Mas Mr. Catra é também um artista singular. Ainda que a sua filiação artística seja de fato o *funk*, como ele pessoalmente enfatiza, a sua capacidade de trânsito entre culturas musicais e urbanas deve ser considerada como um traço de suas qualidades artísticas e pessoais. Diferentemente de outros artistas *funk*, Mr. Catra canta MPB, reggae, *hip-hop*, *pop* e soul. E a conectividade que ele produz ao entrelaçar ritmos musicais se faz presente igualmente em seu cotidiano profissional, através de seu trânsito por entre tão distintos universos sociais e estéticos cariocas, nacionais e globais. Esta característica singular do artista é, inclusive, reconhecida por outros artistas do meio, estejam eles envolvidos ou não no universo deste MC. Alguns atribuem esta sua plasticidade à sua formação musical, à sua boa escolaridade e à sua criação. Parece-me verdadeiro que ter sido educado no seio de uma família branca de classe média carioca, e ser por ela adotado, permitiu a este negro, filho de uma empregada doméstica, e por ela simultaneamente criado, ter acesso a um conhecimento diferenciado. Mas a capacidade de mesclar diferenças e se reinventar é, ao meu ver, um traço também próprio ao *funk*, de modo que o *funk* parece lhe apresentar a possibilidade para fazer música ao seu modo, reinventando e inventando a si e à arte.

Este texto tem por objetivo discorrer sobre a dinâmica de criação *funkeira*, tendo como foco o artista Mr. Catra, a partir da tensão entre categorias como indivíduo e sociedade, local e cosmopolita, imagem e objeto, corpo e mente, singular e exemplar. Farei isto de dois modos: destacarei o lugar que a imagem, os mundos imaginários e a *mimesis* ocupam no processo de criação artística e ao mesmo tempo recorrerei a produções de outros artistas do ritmo musical de modo a converter o *funk* como o pano de fundo sobre o qual evolui o artista aqui em questão. Em alguns momentos, Mr. Catra será mesmo a figura, se destacando do *plot* que nos concede o ritmo musical que aqui apreciamos. Em outros, como espero demonstrar, Mr. Catra submerge neste fundo, onde observamos a unicidade do artista, a sua singularidade, que deve ser entendida em contraposição a um fundo *funk* comum.

A discussão que aqui empreendendo deve ser ainda compreendida no contexto do projeto de pesquisa que lhe origina, uma etnografia da arte e da estética *funk*, construída em torno de Mr. Catra, e o mundo articulado à sua volta.¹ O *funk* é, dessa perspectiva, apreendido como manifestação estético-cultural capaz de nos colocar em contato com o universo imagético que ele produz e que o contém.

O estudo da estética *funk*, como propomos, envolve dois aspectos. Um mais propriamente relativo à realização de uma etnografia da arte, onde a arte será tematizada por meio de uma abordagem antropológica, como a defendida por Gell (1998). Deste modo, o nosso foco de interesse recai sobre manifestações que estejam imiscuídas na própria vida dos povos e grupos estudados, e não, como tradicionalmente são considerados os objetos de arte em contextos modernos, apartadas da vida cotidiana. O que define uma obra de arte, uma manifestação artística, é, a partir dessa ótica, menos a sua circulação em contextos artísticos e extraordinários, e mais a sua agência e intencionalidade. É a capacidade de transformação da arte que nos interessa, ao invés de suas propriedades representacionais. O segundo aspecto envolvido consiste em tomar o estudo da estética como relativo à forma, esteja ela no corpo, nas roupas, nos cabelos, nas métricas e nos ritmos musicais. Este enfoque entende a estética como um modo de expressão não-verbal de qualidade sintética e resultante do diálogo polifônico estabelecido entre os distintos níveis de significação (Lagrou, 2007a), de modo que a música será abordada como mais uma das vozes do diálogo. As suas qualidades formais são relevantes ao nos ajudarem a elucidar a lógica estilística.

Portanto, minha pesquisa sobre o *funk* está sendo conduzida através de dois eixos analíticos. Um deles trata da criação artística e do papel que possuem as imagens nesse processo, sejam estas visuais, artefatuais, verbais ou imaginárias. Esta abordagem da imagem será acompanhada da categoria nativa “mente”, recorrente nas falas dos sujeitos criativos entre os quais conduzo minha investigação. O segundo eixo trata dos objetos materiais, que são materializações de imagens, é certo, mas consistem

¹ O projeto de pesquisa está sendo desenvolvido no âmbito do curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da Professora Doutora Elsje Maria Lagrou. O trabalho de campo teve início em maio de 2006 e se desenrola fundamentalmente nos *shows*, em momentos anteriores e posteriores a estes, no estúdio do artista e em sua casa. O presente texto se beneficia ainda dos comentários feitos, em ocasiões distintas, por Marco Antonio Gonçalves, Maria Laura Cavalcanti, Scott Head, Rose Satiko Hikeji, Hermano Vianna e Samuel Araújo, aos quais sou grata.

principalmente no estoque de imagens concretas que alimentam a criação e o imaginário *funkeiros*. Neste segundo eixo, ao invés da mente, estará em evidência o corpo, simultaneamente suporte para os objetos e ele mesmo elemento concreto a ser transformado em imagem.

O argumento que aqui apresento deverá promover uma espécie de amarração nesse ir e vir de imagens e objetos que circulam na mente e no corpo desse sujeito criativo, seja ele um artista, inserido na cadeia produtiva *funkeira*, ou não. Nesse sentido, procurarei evidenciar a lógica abstrata que rege o mecanismo de criação *funkeira*, o que nos permite, assim, acompanhar o modo pelo qual um estoque de imagens que está amplamente disponibilizado para uso e consumo é apropriado e ressignificado, produzindo um *sensu estético funk*. Em outros termos, procurarei mostrar como essa dinâmica particular parece funcionar como uma *usina de imagens*, na qual a “mente” das pessoas parece trabalhar como uma máquina de processar imagens.

O meu ponto aqui é explicitar como essa categoria “mente”, utilizada por todos, estejam eles envolvidos na criação ou nos afazeres domésticos que fatalmente suportam a criação, nos fala de uma qualidade de articulação e processamento do “pensamento” que se faz fundamentalmente através de imagens. As imagens entram e saem pela cabeça, e o que temos são imagens outras, que podem ser verbais, como as expressas pelos artistas nas letras das canções, ou visualizáveis no processo da representação e apresentação de si. Portanto, se de uma perspectiva *mental*, será a música, e mais especificamente a sua letra, que privilegiaremos, o corpo se fará inevitavelmente presente.

Nesse sentido, o desenvolvimento desta percepção sobre o *funk* está em sintonia com a noção de “devir-imagético”, como apresentada pelos organizadores dessa coletânea.

Uma percepção através de imagens que permite uma fusão (‘merging’) entre o objeto da percepção e o corpo do perceptor, criando uma relação que não se limita ao ‘visual’ ou mesmo ao ‘áudio-visual’, mas que permeia os sentidos (Gonçalves e Head, vide o primeiro artigo deste livro).

O *funk* é um ritmo musical derivado do *soul* norte-americano (Vianna, 1988). Chegou ao Rio de Janeiro na década de 1980, e o locus principal de sua execução se dá em bailes de dança que, inicialmente ocorriam na zona sul, área privilegiada da cidade, para em seguida migrarem para suas áreas periféricas e menos valorizadas. Entretanto, é mais propriamente nas

favelas que a ressignificação do ritmo estrangeiro dá origem ao que hoje conhecemos como *funk* carioca, tornando-se manifestação cultural fortemente associada aos jovens das classes populares da cidade. Mas é possível dizer também que o ritmo, mesmo que majoritariamente consumido por estes jovens, alcançou uma circulação tal que lhe permitiu tornar-se um dos símbolos mais loquazes do Rio de Janeiro, tanto em âmbito nacional como em contexto estrangeiro, especialmente na Europa.

Tomando por base o material empírico que venho acumulando, parece-me possível afirmar que o *funk* possui dinâmica criativa tal que engendra uma constante produção de imagens e contra-imagens. Estas imagens, como espero mostrar a partir de alguns exemplos, são suscitadas tanto a partir de disputas internas quanto externas. Parece ser distintivo do *funk* uma lógica subversiva que se constrói a partir de uma dinâmica que toma o poder estabelecido oficialmente e o gosto a ele associado de modo contrastivo. Em outros termos, parece ser próprio do *funk* se construir por oposição ao que lhes parece representar 'a sociedade', que surge mesmo como 'externa', 'exterior', ao mesmo tempo em que manifesta um claro fascínio sobre esta mesma 'sociedade' e suas produções.

Esta dinâmica criativa é presentificada pela estética, por sua forma e conteúdo, resultante de sucessivos englobamentos e apropriações. Além disto, esta lógica que rege a criação artística musical é ela mesma análoga àquela que rege o gosto indumentário dos jovens *funkeiros* frequentadores da festa, ponto que aprofundi em outra ocasião (Mizrahi, 2007a). Assim, do mesmo modo que a cultura material resulta, como venho mostrando, de uma *mimesis* que não é pura cópia (Taussig, 1993), a criação musical *funk* opera por lógica apropriativa similar, onde o 'rouba-rouba', categoria nativa empregada para designar o ato de um músico se apropriar da produção do outro, parece ser inerente ao modo de criação, sem que isto resulte em uma pura reprodução do trabalho alheio. O que venho notando é que, para ser viabilizada, a criação *funk* é altamente dependente da liberalidade com que se fazem estas apropriações, o que não isenta o processo de brigas e disputas, dado que, como veremos ao longo deste texto, confirma a racionalidade da criação *funkeira*, uma vez que a disputa, muitas vezes, está em seu cerne.

Esta lógica, no que toca a produção musical, fica evidente de dois modos: a partir das letras das canções e da musicalidade do ritmo e suas melodias. Nesse último caso, é possível um DJ se apropriar de uma palavra

cantada por um MC e, a partir de distorções e outros recursos, produzir um novo som ou palavra. Assim a palavra ‘chão’ pode virar o som ‘djow’, graças ao efeito ‘reverbe’, explica o DJ Sandrinho. Pode-se ainda usar como ‘base’ de uma produção a frase musical que um outro MC fez com sua voz, como é o caso do ‘beatbox’¹ de Mr. Catra, apropriado e incorporado em grande parte das produções *funk* atuais, sem que ele reivindique direitos de execução sobre as mesmas, por exemplo. Mas isto não quer dizer que o artista seja ingênuo ou ‘maluco’, como dizem alguns DJ’s que trabalham com Mr. Catra, já que, acrescentam, ele poderia estar ‘rico’. O MC mantém um forte controle sobre as produções que disponibilizará ou não, as produções que irão para a ‘pista’. Estas devem antes estar devidamente editadas e registradas no órgão que lhe concede uma identidade numérica e assim insere a “música no mundo da música”, como me explicou o MC Kapella.² E então poderão, se for o caso, ter seus direitos de execução cobrados.

Na presente análise, ao me deter exclusivamente sobre as letras das canções e evidenciar a importância que as imagens e os tropos possuem nas mesmas (Lagrou, 2007b), procurei fazer ver o modo pelo qual as apropriações e a manipulação de símbolos geram imagens outras, desta vez exclusivamente verbais, que se encontram, por sua vez, em concordância com o próprio mundo imaginário daqueles envolvidos na criação. Assim, procurei evidenciar como ao mesmo tempo em que a própria criação se revela dependente de mundos que são muitas vezes representados como se em franca oposição, as suas fronteiras resultam embaçadas. Veremos, assim, que juntamente à habilidade de desafiar o outro rival, as oposições, ao invés de reificadas, tornam-se embaralhadas.

¹ O *beatbox* é um som produzido com a voz de modo a se assemelhar àquele produzido por um instrumento de percussão. Ele tem a estrutura de um “loop”, se repetindo em um intervalo determinado e de apenas alguns segundos de duração. Desempenham, deste modo, o papel de um fundo musical, e deverá se repetir do início ao fim da música.

² São quatro DJ’s trabalhando com Mr. Catra, cada um deles com sua especialidade e habilidades técnica e musical. Kapella, o mais *cerebral* dos quatro, é cantor de hip hop e atua também na produção das músicas, especialmente aquelas deste ritmo musical, desempenhando nessas ocasiões papel análogo ao do DJ em estúdio. Ratinho faz um *funk* mais melódico, de sonoridade mais clássica, e Buiú, um garoto de 19 anos, é conhecedor do “*funk* de favela”, dos novos ritmos, batidas e bases que surgem nos bailes das comunidades e que muito provavelmente irão compor os novos hits a “estourar”, primeiro nos “bailes de favela”, e posteriormente nos “bailes de clube”, nas rádios e nos programas televisivos. Por fim, Sandrinho, igualmente DJ de *funk* e a um meio termo de Ratinho e Buiú, é responsável por produções de musicalidade mais afinada ao gosto cosmopolita, sem que a identidade *funk* de sua música se perca. Nesse sentido, possui talvez a tarefa mais delicada a cumprir.

Um dos fios condutores da discussão que empreendo é concedido pela formulação de Roy Wagner (1975 [1981]) segundo a qual a cultura se faz de modo análogo ao fazer artístico. Esta idéia, me parece, permite-me avançar na discussão da relação entre arte e cultura sem que a necessidade de referenciá-la a um contexto de produção, como defende Geertz (1997 [1998]), seja uma condição necessária. Em alguns momentos, é verdade, o contexto cultural parece ser mesmo o fundo que permite explicar a figura, a criação musical *funk*, mas em outros, como veremos, a arte se mostra autônoma do *socius*, de sua referência social, e só a invenção e seus mecanismos são capazes de dar conta de si própria.

O termo ‘avançar’ faz sentido a partir de meu próprio percurso de pesquisa e reflexão. Ao iniciar minha investigação de doutorado, carregava como hipótese central a idéia de que a arte *funk*, para ser compreendida, teria uma estreita relação com uma determinada *cultura*, em especial o ambiente da ‘favela’. Embora esta idéia não necessite ser abandonada, percebo hoje que a dinâmica criativa *funk* usa os símbolos da ‘favela’, assim como os da ‘pista’, ou seja, as imagens que a ‘cultura’ oferece, como uma espécie de acervo imagético ou como um ‘conjunto instrumental’, a fornecer o repertório sobre o qual o artista *bricoleur* trabalhará (Lévi_Strauss, 1989 [2004]). Ao invés de a cultura explicar a arte, será a invenção da arte a permitir ver como a cultura se ‘inventa’.

Vejamos a letra de uma música *funk* para que eu comece a ilustrar o meu ponto.

FP me deu um papo
Deu um toque no radinho
Pedi uma XT
E também uma Dobló vinho

O bonde foi na pista
Nem quero *falá* mais nada
Me dá logo o segredo
Se não te jogo na mala

Os irmão *tá* ligado
Você vai *ficá* fudido
Se *tivé* *cú* criança
Tu vai *passá* batido

Já peguei sua chave
Seu segredo e o documento

Teu carro *tá* na Chatuba
Dentro do estacionamento

Se tu não *tá* ligado
Eu vou logo te explicar
Eu não tirei a roda
E nem tirei o ar,
Sabe por quê?

É encomenda, encomenda
Não podemos *arranhá*
Encomenda, encomenda
Passa teu carro!

Oi, é encomenda, encomenda
Não podemos *arranhá*
Ah!, é encomenda, encomenda
Passa a tua moto pra cá

FP me deu um papo
Deu um toque no radinho
Que *qué* uma Ornete
E também uma Dobló vinho

Nosso bonde foi *pa* pista
Todo boladão
Foi com vários bicos
E um carro sangue bom

O bonde *tá* revoltado
Eu não quero briga
essa vai *pu* Jansen,
FP e *pu* Naíva

Oi, oi mano Pufa
Mano MK
O bonde *tá* perverso
Pronto *pa* te *derrubá*

Se liga no papo reto
Tu vai *passá* mal
O bonde *tá* partindo
Lá *pu* Banco Central

Manda o dinheiro todo
Preste atenção
Oi esse é o novo *funk*
Eu mando no cha...

É encomenda, encomenda
Não podemos *arranhá*
Encomenda, encomenda
Manda seu carro pra cá

Se tu não se ligou
Ou se tu ainda não viu
Fecharam a Marechal Rondon
E fecharam a Brasil

Os *moleke* bolado
Olha aqui tu não se mete
Trouxeram uma Pajero
Um Corolla e uma Ornete

O bagulho é doidão
Vê se experimenta
O bonde vai na pista
Mas só pega de encomenda

É encomenda, encomenda
Aí?!
Aí eu te explico
Se liga aqui, ó

O bonde já deu o papo
Tu vai *ficá* fudido
Se *tivé* cu criança
Tu vai *passá* batido

Que o bagulho é doidão
E os *moleke* tão bolado
E quando vão na pista
Só pega encomendado

É encomenda, encomenda

É encomenda, encomenda

Aí vem assim, ó
A pedido do FP
Pra toda a rapaziada
Chegando no Chatubão
Atividade dobrada

A pedido dos irmão
Pra toda a rapaziada
Chegando aqui no Complexo
Atividade dobrada

De dia, até de tarde
De noite, de madrugada
Chegô aqui no Complexo
Atividade dobrada³

Temos nesta letra diversos elementos, símbolos que remetem a esferas do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e a algumas de suas localidades. De modo sintético, trata-se de uma narrativa que nos conta sobre a ação de um ‘bonde’, um grupo de bandidos, que vai até a ‘pista’, o espaço exterior à favela, roubar carros e motos, em sua maioria de marcas estrangeiras, encomendados pelo chefe do bando. Nos fala de um universo, como veremos adiante, que, assim como a música que o narra, se constrói por oposição ao mundo oficial, oposição esta presentificada pela agressividade com que se dá o encontro, mas que se alimenta dessa mesma ‘pista’, de seus elementos, dos objetos e imagens ali colhidos, para se inventar. Esta lógica apropriativa está presente em distintas modalidades de *funk*, e geram inúmeras versões de músicas. Muitas das ‘respostas’ e ‘duelos’ que dão título a músicas do ritmo musical possuem as relações de gênero como tema. Assim, uma MC, uma cantora, pode ‘responder’ a um MC, um cantor, que compôs uma canção que ‘esculacha’, ofende as mulheres, com uma versão que a parodia ou alude a esta através de sua narrativa, defendendo assim o gênero feminino. Ou um ‘duelo’ pode se estabelecer entre duas cantoras, uma cantando no lugar da ‘esposa’ e a outra na posição da ‘amante’.

Mas a música que reproduzi acima é um ‘*funk* proibido’. O significado e as músicas que esta categoria designa vêm passando por transformações. Porém, de modo sintético, podemos dizer que a expressão classifica e reúne canções que fazem apologia ao crime organizado nas favelas, ao

³ *Toque no Radinho*, de MC Frank.

enaltecer o nome de seus chefes, ou tematizam as relações com o inimigo, que pode ser a facção criminosa vizinha, ou o inimigo comum, a polícia. Estas canções são assim prescritas pela polícia, e fontes indicam ter sido ela mesma a criadora do termo.⁴ Além disso, o ‘*funk* proibido’ tem como outro traço fundamental o fato de possuir sua circulação restrita, músicas criadas para serem tocadas nos chamados ‘bailes de favela’. Festas que, recomenda-se, devem ser freqüentadas na medida em que se possua relações com os de dentro. Portanto, este sub-gênero não circula de modo restrito apenas por ser proibido oficialmente, e sim porque parece consistir em uma conversa interna. Entretanto, se esta conversa possui caráter endógeno e se engendra por oposição à ‘pista’, ela necessita do outro e da sua incorporação para que esta realidade fechada se defina. Ou, se a circulação do ‘proibidão’ se dá de modo restrito, no ambiente interno à favela, a dinâmica de sua criação necessita do mundo exterior e dos elementos a ela associados para se estabelecer. Portanto, os dois mundos estão incondicionalmente comunicados, sem contar que não é preciso muito esforço para se ter acesso a estas canções. As mesmas podem ser adquiridas no comércio informal carioca, mesmo que a sua negociação assuma caráter sigiloso, e seja, pela lei, proibida.

Reproduzo agora outras duas canções, para seguir ilustrando como opera a lógica apropriativa que descrevo. As duas letras são de músicas que resultam de leituras e releituras de outras canções *funk*, de modo que o exercício de devoração do outro permanece atuando internamente. Estas composições ilustram de modo acurado o que pretendo quando digo que a dinâmica que rege o processo criativo *funkeiro* se assemelha a uma usina de imagens, colocada em movimento por meio de processos miméticos que se constroem por oposição e simultâneo englobamento do outro. Mas agora o outro não está mais fora e sim ao lado.

Sai da frente
Lá vem eles minha gente
Agora o chumbo é quente
Eles têm toda razão

Não fique aí
Se não quiser virar defunto
Ir pra Cidade dos Pés Junto
Dentro de um lindo caixão

⁴ De acordo com a declaração de um delegado de polícia no documentário *Mr. Catra, o fel.*

Um perdeu querido pai
O outro perdeu o irmão
Os dois querem os bandidos
Pra levá-los à prisão

Se os bandidos resistirem
atirarem de repente
Se *sarve* quem puder
Porque daí é chumbo quente⁵

Atenção

Sai da frente
Porque *nóis* não é a gente
Na Mangueira o chumbo é quente
Eles têm toda razão

Não fique aí
Se não *quisé* virá peneira
Esse é o bonde da Mangueira
Esse é o bonde do Gordão

ADA perdeu o pai
O *treis cu* perdeu o irmão
Porque aqui é *nóis* à vera
É os Quarenta Ladrão

Nosso bonde é chapa quente
Só bandido prepotente
Se salve quem puder
Que na Mangueira o chumbo é quente

Vai
Vamos
Saíam todos da minha frente
Sai da frente, já disse⁶

A primeira canção é de uma dupla sertaneja criada em 1963, na cidade de Goiânia, fornecedora de outros personagens para o *funk*, dando origem às montagens “Homem Mau” e “Jack Matador”. A canção chama-se *Chumbo Quente*, sua melodia remete às músicas dos filmes de faroeste e é cantada com um sotaque peculiar, como o de um vaqueiro de

⁵ *Chumbo Quente*, de Leo Canhoto e Robertinho, em versão *remix* feita pela equipe Furacão 2000.

⁶ *Chumbo Quente Treis Cu*, artista desconhecido.

uma área rural e interiorana, o que concede certa graça à produção. Esta já é uma versão *remixada*. Recebeu batidas *funk* e sons que reproduzem a sonoridade dos tiros de armas de fogo, o chamado ‘ponto de tiro’. Mas esta música jamais foi considerada um ‘proibidão’.

A segunda canção é um ‘*funk proibido*’ e resulta da subversão da anterior, que por sua vez, já resulta de uma subversão prévia. Esta segunda canção, trata de ações ilícitas em uma favela carioca, a Mangueira, e possui uma outra versão, que enaltece a mesma favela da Chatuba, do Complexo do Alemão, no bairro da Penha, mencionada no ‘proibidão’ *Toque no Radinho*, mais acima. Mas, diferentemente da canção que lhe inspira, que fala da ‘bandidagem’ de modo essencialmente cômico, não há humor em sua narrativa. Além disso, para quem compreende o dialeto próprio às facções, ela discorre explicitamente sobre grupos criminosos rivais e seus principais chefes. Ao falar que “*nóis não é a gente*” o MC está se distinguindo de seus antagonistas. “*Nóis*” é o termo que os membros de uma determinada facção criminosa carioca utilizam para se auto-denominarem, enquanto “a gente” é o termo correspondente utilizado por um dos bandos rivais, que neste caso é a Amigos dos Amigos, ou ADA (leia-se: a-dê-a), como na música, ou o Terceiro Comando, que na letra é denominado “*treis cú*”.⁷

É interessante notar que as três canções que expus acima nos permitem visualizar a vida destas pessoas como se construídas através de uma relação conflituosa com a alteridade, o de fora, fato que aparece recorrentemente nas falas nativas. Mas estas narrativas descrevem o outro inimigo mais como um rival que estimula a disputa do que como ameaça disruptiva. Nos mostram que o conflito, inversamente ao que nos sugeriu os conceitos de sociedade e sociabilidade, não significa em si uma recusa

⁷ A grafia das palavras nas letras das canções reproduzem o modo exato como estas são pronunciadas e escritas. O termo “*nóis*”, por exemplo, é escrito precisamente desta forma. Como me disse o DJ Ratinho, não se escreve “*nóis*”, como outros termos, por desconhecimento de um modo correto de se escrever, mas sim porque trata-se de uma palavra outra, ainda que seu significado tenha “a ver” como significado de “*nós*”. Nesse sentido, a escrita expressa, no mínimo, mais um modo de, através da forma, de sua grafia, se opor a uma linguagem oficial, regida pelas normas da língua culta. O próprio Mr. Catra afirma no documentário *Mr. Catra o fiel* (2007) que hoje fala-se duas línguas diferentes no Rio de Janeiro, a do asfalto e a da favela, ou o “*favelês*”, como chama o cantor de hip hop mv Bill (2006) em sua canção *O preto em movimento*. Eu mesma, no início do trabalho de campo, por diversas vezes tive dificuldade de acompanhar as conversas, não apenas porque não dominava o assunto das mesmas mas porque ignorava muitos dos termos empregados e seus significados.

da relação. Ao contrário, nos oferecem uma mostra explicativa de como deve ser pensada a socialidade.

Não há nada de inerentemente benigno no entrar em relações, ou tornar todo mundo um participante na performance do outro. Nós não podemos usar a socialidade como um tipo de campo que simplesmente realça a percepção pessoal ou cultural.⁸ (Strathern, 1991 [2004]:46)

Estas canções oferecem-nos ainda a possibilidade de pensar o mecanismo de criação *funk* em proximidade com a lógica identificada por Dumont (1992) entre a sociedade de castas indiana. O “englobamento do contrário” parece mesmo ser uma ‘ideologia’ que se reflete na arte e na estética, na forma, seja através de seu conteúdo semântico, como podemos acessar pelas letras das canções, ou da própria musicalidade do *funk*, como descrevi mais acima.⁹ Pois a hierarquia entre grupos e expressa pelos objetos, os bens de consumo elencados, não é denunciada para ser desfeita, mas é exposta como o mote da própria dinâmica cultural e artística.¹⁰

O princípio ideológico do sistema, a oposição entre o puro e o impuro, sintetiza o argumento de Dumont (1992: 83). Assim como a noção de “indivíduo fora do mundo”, ou a figura do ‘renunciante’ (1992: 244), ao garantir a existência de uma ‘instituição’ que contradiz o sistema de castas, mas que é a ele complementar. Pois o renunciante não renega a sociedade, mas “abandona o seu lugar”, o papel social que lhe seria atribuído, de modo a assumir um outro, mais pessoal e universal. A relação estabelecida, se indica cisão, é mais uma vez de complementaridade. Esta definição de renunciante, que retém a sua ambigüidade, me parece, permite iluminar a *persona* que venho acompanhando.

Vejamos uma outra canção de ‘*funk proibido*’, que, como as outras, ilustra a maquinária criativa *funk*. Sua letra concede igualmente destaque diferenciado às imagens artefatuais e às suas marcas, e indica a recorrência

⁸ As traduções dos originais são minhas.

⁹ A dinâmica de criação *funk* opera tanto através do “englobamento do contrário”, como evidenciado no presente argumento, como por meio do *trickle up effect*. Este último inverte de pontacabeça o efeito “trickle down”, que explica as inovações da moda por meio de processos imitativos e distintivos referenciados pelo gosto das elites (Simmel, 1904 [1957]; Bourdieu, 1984), e coloca as classes inferiores como centro irradiador de tendências.

¹⁰ Lagrou (2001), a propósito dos povos de línguas pano amazônicas, nos fala de um modo não-dicotômico, mas ainda assim dualista, de operar a classificação da diferença, em que ser A não significa não ser B, de modo exclusivo (*idem*: 96). No caso específico kaxinawa, as oposições presentes no pensamento e na ação existem para serem dissolvidas (*idem*: 105).

de uma relação ambígua com o mundo oficial, que, ao mesmo tempo que renega o ‘asfalto’ dele se alimenta. A versão que apresento é de uma gravação ao vivo, o MC que ‘puxa’ a letra faz uma pequena introdução.

[Essa daqui é pros 57 do bagulho, tá ligado? Os *moleke* boladão que vai lá fora *buscá*. Lá no Centro, lá onde o couro come e ninguém vê, tá ligado?].

Bolado à vera, maior resignação
Ontem eu tava durinho
Hoje tô *chei'de* milhão
Por quê?

Se é *pá* roubar, irmão
Não deixe pra depois
A Mangueira é 57
57 é 22

Bolado à vera, maior resignação
Ontem eu tava durinho
Hoje? *Chei'de* milhão

Se é *pá* roubar, limpo
Eu não deixo pra depois
CDD é 157
E o Mangueirão é 22

Civic, Honda, trago Audi, S10
Osklen, Cyclone, ando de Nike nos pés
Aquele Citroën Brasil que é demais
57 boladão, só anda de boné pra trás

O 57 não dá boi para ninguém
Falcon, quinhentas, tem CB também
Tu *tá* ligado, e não fica de bobeira
Com carro importado aqui no Morro da Mangueira

Se vacilar, sangue, você não vai ter nada
Tu vai ficar enterradinho lá na pedra
Aí maluco, ninguém vai mais te ver
Foi o 57 que baleou você...

O MC ‘puxador’ chama então Mr. Catra para fazer uma participação, pedindo a ele para “*mandá* o refrão”. Dono de uma voz rouca e melódica, e que, graças à sua peculiaridade, faz interessante contraste com outras

vozes *funk*, muitas vezes pouco melódicas e em alguns casos *gritadas* – a grande exceção se faz para os românticos *funk melody* – Mr. Catra faz esta sua participação entremeada por risos e gargalhadas, e em sua voz pode se adivinhar o tom jocoso de sua performance. Ele canta,

Civic Honda (ha, ha, ha)
Civic Honda...
Humildemente...

A minha boca é sinistra
Vende vários papeis (ééééé)
Humildemente
De 5 e de 10

Humildemente, eu vou dá um papo
Preste muita atenção
Eu vou dá uma ideia
Só pros bondes de ladrão

O bonde é sinistro
Com... ninguém se mete
Já falei
É o Bonde do 57

Humildemente na onda
Eu vou *falá* pra você (ha, ha, ha)
A gente sai *pa* pista pode *crê*

O bagulho fica sério
Ha! Não dá não
A gente rouba burguês
Gaúcho e rouba patrão

Na rua é a gente que manda
Tu sabe como é que é
O bagulho é disposição
No nosso bonde não cola *mané*, então

Civic Honda, trago Audi S10...

[falando apenas, sem cantar]
Vou te dizer humildemente

Meu Nike tá no pé
Baseado na boca
Humildemente? Uísque e Red Bull...¹¹

Mr. Catra introduz o riso, ausente em todas as outras canções. Introduz ainda a figura do patrão e do burguês, que irão representar ‘a sociedade’ à qual o artista e o *funk* se opõem, mas aquele de modo mais ambíguo, ou mais conectivo. Como o renunciante, irá se opor e se conectar.

Mr. Catra já foi um dos nomes mais representativos do ‘*funk* proibido’, em uma época na qual, me conta ele, havia “ideologia envolvida, ideologia do coletivo”, e ser MC de proibido era um ‘estilo de vida’.

Nunca deixei de cantar proibido, só que eu sempre cantei proibido com ideologia, então eu não cantava proibido, cantava um canto revolucionário. Hoje eu sei que eu nunca cantei proibido, eu sempre cantei revolucionário, *funk* revolucionário.

Pergunto-lhe então o que o levou a “abraçar esta causa”, já que Wagner, como o chamamos no ambiente familiar, não teve uma infância dura, nem passou por privações. Ao contrário, como já antecipei acima, foi adotado por uma família que lhe deu acesso à educação, conforto e bem-estar disponíveis aos jovens da classe média carioca. Aquele que ele chama de pai e que liga diariamente para sua casa, Seu Edgar, é um homem branco e “mais preto que muito preto”, orgulha-se o filho. Wagner me diz que foi a sua ‘cor’ e a sua ‘fisionomia’ que o levaram a buscar uma vida outra. Este “ponto de vista do corpo”, que não terei espaço para elaborar ou aprofundar aqui, parece-me uma chave muito importante, especialmente porque questões de cor raramente são mencionadas e desta vez foi exposta em um momento em que conversávamos só nós dois, na sala de sua casa, o que era uma rara oportunidade.

Havíamos deixado o estúdio após Mr. Catra ter dito para os músicos e outros ali presentes, que iria até a sua casa, em terreno adjacente, comer algo. Já passavam das 4 horas da tarde e ele precisava, disse, aplacar a fome repentina que lhe acometera, efeito provável dos ‘baseados’ que fumara. Mr. Catra chama-me então para acompanhá-lo. Ele sabia que eu queria conversar e ele mesmo me avisara, em minha chegada, que estava com especial vontade de falar. Saímos do estúdio e fomos andando pela calçada gramada, e uma pequena multidão se aglomerava ali. Pais, muitos deles

¹¹ “Uísque e Red Bull” refere-se a uma bebida excitante e estimulante, resultante da mistura da bebida de origem escocesa com alguma bebida energética, cuja marca mais conhecida e consumida entre os *funkeiros* é a Red Bull.

com suas bicicletas, aguardando a saída de seus filhos de uma escola municipal próxima. Aquela aglomeração chamou a minha atenção e Catra, talvez por isso, me disse que aquela escola vizinha pesou na escolha daquela casa para viver. Eu lhe disse que também gostava muito do alarido de crianças brincando em pátios escolares, como eu mesma já tivera nos fundos de minha casa.

Entramos pelo jardim e Noemi, então com três anos e a menor da casa, veio até nós. Fomos passando pela cozinha e, já sentados na sala de estar, Wagner pede à Cida, a empregada, que lhe traga algo para comer. Cida lhe traz um pedaço de bolo e aproveita pra dizer a Noemi que saia de meu colo. Eu disse que não havia problemas, mas Cida insistiu, acreditando que a menina atrapalharia a conversa. Catra estava de fato inspirado para falar, e foi me fazendo colocações reveladoras. Talvez por estar já muito ciente de que poderia fazer declarações que pudessem comprometer a imagem do artista, controlava, com o timbre de sua voz, a capacidade de registro de meu gravador digital, programado para, na ausência de voz ou na presença de sons inapreensíveis, provocar uma pausa na gravação. Catra, conhecedor de sua voz e dos equipamentos de captação de som, aproveitou sua habilidade para falar, mas evitar o registro. Eu disse-lhe que ele precisava falar mais alto, porque ele falava coisas importantes e assim nada seria registrado. Ele me respondeu, com um riso sutil, dizendo que sabia, e usou como justificativa o comprometimento pelo qual a “mística do Catra” poderia passar. Eu lhe perguntei então se ele não achava que isso, as ambigüidades que me revelava, não poderia depor ao seu favor. Ele me respondeu: “não existe gângster playboy”.

A inquietação que este duplo pertencimento parece gerar, e que surge no corpo, aparece de modo explícito nas figuras do ‘playboy’, do ‘favelado’ e da ‘a sociedade’, presente tanto nas falas cotidianas como na música *funk* como um todo. Catra me disse, nessa mesma conversa, que é ‘um playboy fudido’, se referindo ao fato de nunca ter sido ‘favelado’ e tornando evidente a oposição entre um e outro personagem. O ‘playboy’, se não está tão presente nas letras das canções, é uma representação onipresente nas falas dos jovens *funkeiros*, como pude notar em outra ocasião (Mizrahi, 2006). A categoria nativa designa os filhos da classe média carioca, os jovens ‘com condições’. Ou nas palavras de Thamires, de 16 anos e a mais velha das filhas mulheres de Wagner, eles são ‘os boys da Sul’. Cíntia, moradora do Morro do Cantagalo e ‘comadre’ de Silvia, esposa de Mr. Catra, completa, aprofundando a oposição, dizendo que “no morro não

tem playboy”, e que “mesmo tendo condições ele não é playboy, ele é filho do cara”, filho do chefe local.

Eu tô fechado com o *funk*
Se tentar tu passa mal
A concorrência tentou
Podes crer que se deu mal

Eu sou MC Maiquinho
Sem cumprir vacilação
Quem *tá* tocando no baile
É o DJ com *tambozão*

No meu bonde é só psico
No meu bonde é só psico
No meu bonde é só psico
No meu bonde é só psico

No meu bonde é chapa quente
Só uísque e Red Bull
Tem gente que vem de fora
Curtir, na Zona Sul

Não vejo problema algum
Pelo menos é o que eu acho
Pode vir curtir direito
Nóis zoa nosso pedaço

Sou MC Maiquinho
Contra *nóis* não há quem possa
A Zona Sul n’*é* deles, a Zona Sul é nossa
A Zona Sul n’*é* deles, a Zona Sul é nossa

Vem curtir, vem dançar
Podes crer que *é mó* marola
A Zona Sul n’*é* deles, a Zona Sul...
A Zona Sul n’*é* deles, a Zona Sul...

No meu bonde é só psico
No meu bonde é só psico
No meu bonde é só psico
No meu bonde é só psico¹²

¹² *Zona sul é nossa*, cantada pelo MC Maiquinho da Zona Sul, morador da favela na rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, bairro da Zona Sul carioca.

Deste modo Catra confunde, subverte os papéis. Se ele é ‘playboy’, cantará agora em nome da favela, mostrando que ‘favela também é arte’¹³, como ele diz em uma canção, e levando ‘cultura’ para as favelas. Seu ‘tráfico’, como ele afirma em outra canção, ‘é cultural’ e seu ‘movimento é político social’¹⁴. Esta possibilidade que a história pessoal deste artista lhe oferece, como a de assumir tão diferentes pontos de vista, lhe permitirá fazer pontes entre mundos, pinçando daqueles pelos quais circulam os símbolos com os quais jogará, manipulará. Conecta mundos supostamente estanques e, ao criar a sua música e o seu modo de vida tão idiossincrático, oferece-nos a sua versão ou a sua interpretação da dinâmica cultural carioca. Age, assim, de modo análogo ao do antropólogo, que, ao inventar ‘uma cultura’, finda por objetificar a sua própria cultura (Wagner, 1981[1975]). O artista cria reflexivamente, como o antropólogo inventa a cultura. Mas não é preciso ser artista, no sentido estrito do termo, para possuir a habilidade de manipular o significado das representações.¹⁵

Quando chegávamos na Fundação Progresso, na Lapa, Centro da Cidade – bairro que se tornou conhecido como zona de confluência das mais distintas ‘tribos’ e classes sociais da cidade – para a apresentação que Mr. Catra faria logo a seguir, Silvia, em seu sétimo mês de gravidez, viera dirigindo desde Vargem Grande, bairro da Zona Oeste do Rio, e subira apressadamente as escadas do camarim em busca de um toalete. Inspiradas por ela, resolvemos fazer o mesmo, mas entramos em um sanitário ainda no andar térreo. Eu já estava fora da sala de banhos, mas com a porta entreaberta observo Cíntia se olhando no espelho. Ela fala que não se gosta com o seu cabelo daquele jeito, ‘enroladinho’. Tâmara, outra amiga de Silvia, diz que gosta do visual de Cíntia, mas Cíntia continua a se olhar no espelho, e fazendo cara de desgosto reafirma, inclusive oralmente, que não gosta da imagem que vê. Cíntia já me dissera, em outras ocasiões, que não gosta quando seu cabelo está anelado, e pensando na vez em que eu a encontrara nesta mesma Fundação, de tal modo produzida que eu não a pude reconhecer, com cabelos lisíssimos e loiríssimos e a pele bronzeadíssima, pergunto-lhe por que viera então com o cabelo

¹³ *Favela também é arte*, de Dr. Rocha e Mr. Catra.

¹⁴ *Sebá*, cantada por Mr. Catra.

¹⁵ O documentário *Favela on blast*, produzido pelo mineiro Leandro Hbl e pelo norte-americano Wesley Pentz, o DJ Diplo, torna evidente as marcas individuais de cada artista que traz à tela no esforço de reconstruir uma cultura *funk*.

daquele modo. Ela me olha, com um ar blasé, e diz que é porque veio ‘representando as raízes’. Eu achei uma certa graça em seu comentário e dei um riso seco. Ela me olha novamente e diz: ‘é verdade’.

Cíntia, uma mulher com quase 30 anos, *mignon*, de pele clara, que ela define como ‘encardida’, pernas grossas e cintura fina, vestia um micro vestido em malha rosa, ajustado ao corpo, com manguinhas curtas levemente franzidas e aplicações localizadas feitas por cristal, por pequenos quadrados de espelho, e ainda por uma pequena estampa de silk prata. A *griffé* da roupa, PXC, assim como a recorrência dos ‘brilhos’ e a modelagem ajustada, são ícones do gosto e do estilo indumentário *funk*. A PXC é marca de roupa há muito bastante popular entre os *funkeiros* e a presença do ‘brilho’ é hoje a grande marca do estilo indumentário em voga entre as meninas no baile, como antes foi a calça de moletom *stretch* (Mizrahi, 2009).

Por outro lado, quando encontrei Cíntia com seus cabelos ‘pranchados’, ela vestia uma roupa de ares cosmopolitas. Igualmente curto, seu vestido era do tipo tomara-que-caia, bufante e esvoaçante, solto no corpo e preso às coxas por uma barra larga, na mesma visco-lycra que compunha a peça de roupa. Esta malha, fina, fria e mole, era estampada por um motivo abstrato cujo estilo é inspirado nas estampas do designer italiano Emilio Pucci, de ares psicodélicos e *hit* da moda européia da década 60. Sua releitura produziu uma das fortes tendências do verão carioca de 2007/2008. Cíntia, com seu bronzeado e cabelos dourados e lisos, sua roupa de modelagem e estilo globais, além de seu glamour pessoal, poderia ter passado por uma *jetsetter* internacional.¹⁶

Voltando à produção musical, se a ‘putaria’ surge como a alternativa primeira para os cantores de proibido, como Mr. Catra declara ao início de outra gravação ao vivo –

Na maior diplomacia, na maior diplomacia, tá brabo da gente cantar proibidão,
mas liberaram a putaaaaariaaaaa!

– diplomaticamente, ele carregará no duplo-sentido e no riso, e assim mantém uma postura política afinada com aquela expressa nas canções proibidas, que se define por oposição a ‘a sociedade’, mas de modo sutil e pouco explícito. Fará isso por meio das paródias musicais, e através dela engajar o outro com seu riso. O humor lhe permitirá falar de suas inquietações políticas, lhe permitirá rir do poder e, mais ainda, em sua própria

¹⁶ Para maiores detalhes sobre o estilo da Casa Pucci ver <http://www.emiliopucci.com>.

casa, em espaços tradicionalmente associados ao poder e ao gosto oficialmente estabelecidos. Mr. Catra faz as coisas ao seu modo e une ‘putaria’ e ‘cultura’. Parodia canções das quais ele gosta, como dizem seu parceiros de criação, mas fiel à sua idéia de trânsito cultural, me fala que elege canções para ‘ensinar’ àqueles que não as conhecem. Assim, ele parodia Vinícius de Moraes, com uma versão de *Tarde em Itapoã*, reproduzida logo abaixo, bem como Legião Urbana, Biquíni Cavado, Alceu Valença, Vanessa da Matta. De alguns ele gosta mais, de outros menos, podemos perceber.

Tirou meu calção de banho
Fez biquinho pra *mamá*
Meu pau ficou *des’tamanho*
Não dava *pra’creditá*

E a gata mamava sorrindo, que lindo
E eu pedi mais um pouco
E o bagulho explodindo
É uma coisa de louco

É bom...

Uma mamada de manhã
Halls com sabor de hortelã
Pra relaxar dá dois no can
O natural de Amsterdã¹⁷

A primeira vez em que o vi introduzir as paródias em suas apresentações, fiquei eu mesma desconcertada. Demorei a entender se ele falava sério ou não. Em um tom sutilmente jocoso, ele avisou: “De agora em diante é só cultura, é só MPB. Chega de *funk*. *Funk* é tráfico de drogas, baderna... Não agüento mais essa vida de *funk!*”. Ou da maneira como advertiu, ao parodiar o rock nacional, como fez recentemente na Baronetti, boate localizada na Praça General Osório, no bairro de Ipanema, na zona sul da cidade, e detentora do ingresso mais caro dentre os locais pelos quais circulei com o artista ao acompanhá-lo em suas noites de turnê.

Já passavam das duas horas da madrugada, e a casa estava lotada. Mr. Catra, após cantar muita ‘putaria’, além das homenagens a Bob Marley e a Marcelo D2, as odes ao consumo de maconha e o hino do time de futebol Flamengo, passa a falar serenamente: “Agora, rapaziada... Agora

¹⁷ *Uma mamada de manhã* ou *MPB*, cantada por Mr. Catra, em versão para *Tarde em Itapoã*, de Toquinho e Vinícius de Moraes.

chega. Pára, pára. Chega de *funk*. Daqui pra frente, só Legião Urbana”. O público começa a vaia, e ele, em tom de voz mais elevado, alerta: “Se *ficá* de choradeira vou *desligá* essa porra! Vou cantar Legião Urbana sim, o show é meu e eu vou tocar Legião Urbana!”. E completa dizendo que “acabou a zombaria” e que era chegada a hora de ‘respeitar’.

Toalhas e fronhas
Cama desarrumada
Essa noite a chapa ferveu

Ela me ligou
E quis me encontrar
Num apart hotel que é meu

Eu disse
Sobe agora
Tô com o boneco pra fora

Vem no colo
Pode vir de saia
Que eu *tô* firme aqui pra você

Vem sem medo
É um palmo e cinco dedos
senta devagar
não senta de uma vez

O menino vai crescer
Pro seu espanto
Vai passar do meu umbigo

Por quê?

Ela só quer sentar
Cavalgando no boneco até de manhã
E se você parar
Com certeza pr’as amigas
Ela vai te explanar

Ela beija, lambe os beijos e tudo
É coisa de maluco
Ela quica e sabe gemer
Ela sabe fazer o boneco crescer¹⁸

¹⁸ Paródia da canção *Pais e filhos*, do grupo Legião Urbana.

Mr. Catra se diverte ao manipular símbolos da cultura hegemônica, no palco, e gargalha em suas apresentações, quase perdendo a voz em alguns momentos, e em seu cotidiano. Assim, após um baile, ele pode, no deslocamento entre um e outro show, ter a irreverente idéia de criar uma ‘Barbie Prima’ ou uma ‘Barbie Bitch’, uma versão que transgride a bonequinha fundamentalmente alva, loira, de traços faciais e padrão corporal caucasianos. A boneca de Mr. Catra, como a original, traz consigo um imóvel. Mas, em vez da ‘casinha’ que acompanha o brinquedo fabricado pela multinacional Mattel e que remete à ‘mulher do lar’, a sua versão seria produzida por uma empresa fictícia, de nome ainda não definido. Mr. Catra cogita entre ‘Mettel’ ou ‘Mottel’, e a bonequinha viria acompanhada de uma ‘terminha’, local no qual trabalham as prostitutas, as ‘meninas’.

A paródia surge como a objetificação desse movimento criativo reflexivo, e produz, desse modo, o desliz, presente tanto no trabalho do *bricoleur* –

A poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu ator. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (Lévi-Strauss, 1989 [2004]: 36/37)

– como na *mimesis*, uma cópia que não é pura cópia. Mas o desliz que a *mimesis* produz não apenas traz o novo, a diferença, mas empodera o artista.

O ponto importante do que eu chamo de a magia da mimese é o mesmo – a saber, que “de uma maneira ou de outra” a confecção e existência do artefato que retrata algo concede poder sobre aquilo que é retratado (Taussig, 1993:13).

Bhabha (1998), ao discorrer sobre o modo pelo qual o poder colonial se torna refém de si mesmo graças ao desliz que a “mímica” de sua própria autoridade produz, chama atenção para o efeito que o discurso colonial finda por produzir sobre o próprio colonizador.

Quero voltar-me para esse processo pelo qual o olhar de vigilância retorna como o olhar deslocador do disciplinado, em que o observador se torna o observado e a representação ‘parcial’ rearticula toda a noção de identidade e a aliena da essência (Bhabha, 1998 [2007]: 134)

Por fim, antes de passar às considerações finais, gostaria de oferecer ao leitor uma última imagem produzida em campo.

Estamos na passagem de som que antecede ao show que mais tarde Mr. Catra fará na Fundação Progresso. O palco é montado como uma arena, no centro do salão, e à sua volta estará o público. Mr. Catra vai muito informalmente passando as músicas que cantará, assim como está informalmente vestido. Diferentemente do modo como se apresenta em seus shows – sempre muito adornado por colares, anéis, pulseiras e relógio dourados, algum boné bem grande e bordado, por aviamentos que são também frequentemente dourados, trajando calças jeans amplíssimas, vestindo t-shirts e agasalhos fornecidos por seus patrocinadores, em sua maioria marcas associadas ao hip hop paulistano, e calçando tênis de marcas estrangeiras, preferencialmente Nike, Puma, Adidas ou Reebok, de aspecto muito novo –, ele veste uma bermuda de tadel estampado, sem qualquer marca evidente, um chinelo de dedo preto e uma camiseta também preta, com as mangas cortadas, da Termas 4x4, localizada no Centro da Cidade e que inspirou uma de suas canções. Traz ainda um par de óculos de sol sobre a cabeça, também sem marca. Parecia recém-saído da praia. Ele ensaia a mais nova paródia que fez, e que incluirá em seu repertório nesta noite, uma versão feita a partir de uma música de Alceu Valença. Os músicos e outros membros da trupe riem com a novidade.

Em seguida é repassada a paródia de uma canção de Renato Russo. Mr. Catra explica a Sandro, o DJ, como lhe parece que a batida eletrônica a acompanhar o refrão da versão da música deve ficar, e simultaneamente se diverte com o resultado de sua paródia, gargalhando. Sandrinho escuta o MC e se dirige a Jota, preocupado que está em adequar o timbre de sua bateria eletrônica ao tom que a canção “4x4”, também conhecida como “Adulterio”, versão parodiada de uma canção do grupo de rock Biquíni Cavadão, deverá obedecer. Jota está ao teclado, e Sandro quer saber como o tecladista executará a sua parte na música. Mr. Catra pode-se fazer acompanhar por mais de um músico que toca instrumentos acústicos, mas nesta noite só o teclado de Jota estará presente. Jota faz parte da Sagrada Família, um coletivo, como denominam, de músicos.¹⁹ Apresentam-se em grupo ou individualmente, mas estão sempre juntos, no mesmo ‘bonde’, que aqui não é de bandidos, mas de parceiros de criação e de vida.

¹⁹ Estes músicos são, além de Mr. Catra e Jota, Dr. Rocha, WF e Kapella. Esse é o núcleo fixo da Sagrada Família, que pode, entretanto, ser ampliada de acordo com o número de parceiros que cheguem.

A passagem de uma música a outra é muito pouco marcada, assim como toda a atmosfera do ensaio. Parece mesmo uma reunião de amigos, de modo que o antropólogo é muitas vezes pego de surpresa. Mr. Catra inicia uma pregação, com a voz grave como a de um pastor, mas simultaneamente bem-humorada: “Eu queria convidar vocês pra um momento de reflexão na sua vida. Irmãos e irmãs... Nesse exato momento..., agora... Abra seu coração, abra sua mente, e deixe tudo de bom entrar... Então, irmão. Vem comigo...”. Levanta o tom de sua voz e, de modo vigoroso, fala: “Putaria que é bom!”. Eu dou uma gargalhada isolada e dissonante, surpresa com o inusitado da cena, me dando conta de que o que assisto será efetivamente performado no show que acontecerá mais tarde. Em seguida, Mr. Catra grita algo que não compreendo bem, mas que se assemelha a “isso?, nem no circo tem, nem no circo tem”, o que leva seus parceiros a produzirem um clamor de aprovação e, aí sim, soltarem a sua gargalhada. Mr. Catra dá sequência ao seu louvor, sempre com a voz imposta, como a de um pastor: “Glorificado seja o seu emprego...”, e gargalha. “Santificado seja o seu...”, e emite novas gargalhadas. Jota acompanha a pregação com seu teclado, e Sandrinho regula o som de sua bateria eletrônica de acordo com o tom que segue o tecladista. E Mr. Catra finaliza: “Vamos orar agora por aquelas meninas que estão naquele local... Naquele local!”. O MC desata o seu riso final, e o DJ eleva o som das batidas eletrônicas.

Mr. Catra me disse, em outra ocasião, que ‘tudo’ pode ser feito através do *funk*, qualquer ritmo cantado, qualquer letra inserida. E qualquer lógica subvertida, acrescentaria eu. Pois o que ele e Jota fizeram, nesta tarde, foi, através de sua performance, elaborar, por meio de uma operação mimética e criativa, um aspecto da vida pregressa dos dois. Mr. Catra já foi ‘cristão’. Atualmente, o MC segue o ‘judaísmo salomônico’, como ele denomina a sua crença religiosa, abraçada por lhe parecer expressar uma visão de mundo e uma cosmologia que se opõem àquelas que regem ‘a sociedade católica’, que, acredita, tantos males trouxe para o seu mundo (Mizrahi, 2007b). Jota, por sua vez, ao longo de muitos anos foi fiel de uma grande igreja neo-pentecostal, trabalhando na mesma. Garantia o seu sustento fazendo exatamente o que fez naquela tarde. Tocando teclado. Mas deixou a igreja, desiludido com o que presenciava, relatou-me. E hoje, coerente com seu projeto de viver da música, o tecladista se dedica

ao *funk*, que, de acordo com o que me disse Mr. Catra, tem salvado muita gente, mais até do que Jesus, afirma.

O que assistimos foi a encenação reinterpretada de um culto evangélico. Jota e Mr. Catra representaram-no teatralmente, parodiando a performance religiosa que já esteve muito presente em suas vidas. As suas impressões sobre esse universo, inclusive, são reiteradamente externadas nas conversas estabelecidas no furgão em que muitas vezes nos deslocamos entre um e outro show. Mas a encenação artística que fizeram, além de ironizar a prática religiosa, oferece ainda uma via outra, pois avisam, através do ato performático, que a salvação não se encontrava onde antes estiveram. Mas em uma vida alternativa, regida por valores próprios, que combina festas e prazeres carnais com a crença no divino. Mr. Catra, ao entrar e sair do palco, louva a Deus, primeiro pedindo-lhe proteção para que a sua apresentação corra bem e depois, antes de encerrar, agradece a graça recebida. E já me corrigiu diversas vezes, reafirmando a condição necessária da crença no criador. Jota, igualmente, sequer cogita a possibilidade de uma vida sem Deus. O problema, dizem ambos, e em separado, são os homens.

Colocando o seu imaginário em ação, os artistas levaram-nos a criar em nossas mentes imagens desses mesmos cultos. É esta possibilidade englobadora que o *funk* oferece que permite ao aspecto subversivo ser tão atuante em sua dinâmica de criação. Pois, foi ao absorver em sua forma conteúdos que são *a priori* díspares que a rápida e contínua passagem da esfera sagrada para a esfera mundana tornou-se viável.

A ironia permite, assim, que Mr. Catra insira criativamente a religião na estruturação de suas performances, e não nos deixa esquecer que o aspecto político é peça fundamental para se compreender Mr. Catra. Pois o potencial político do *funk* parece residir no desafio que é produzido, através de imagens muitas vezes cômicas, do poder opressor. Se o 'proibidão' nos apresenta uma relação de confronto com a alteridade, a ironia *ressimboliza* o conflito através de uma relação de afrontamento do gosto alheio, subvertendo símbolos da alta cultura, ou de esferas 'sagradas' da cultura. Temos assim uma disputa inventiva, que reverte em uma constante criação de imagens e contra-imagens que procura, a seu modo, neutralizar esse outro.

O riso surge como mediador ao permitir conectar, ou melhor, ao revelar a conexão entre realidades que sob outra perspectiva podem parecer isoladas. Mas se o elo existente não implica relações de ruptura não

significa tampouco uma convivência puramente pacífica. O riso, desta forma, se apresenta como o ardil que permite simultaneamente penetrar e se fazer ouvir pelo ‘bom gosto’ ao mesmo tempo em que torna o *funk* apto assim a rir do poder a ele associado de dentro de seus próprios redutos. Produz algo que pode se assemelhar ao feitiço que retorna ao feiticeiro. Pois rir não apenas desempodera o poderoso, como permite ao artista *funk* rir do poder em seu próprio domicílio. Cíntia, nessa mesma noite em que foi ao baile ‘representando as raízes’ do *funk*, que se fincam na favela, onde ela mora, me perguntou, do alto do camarote, ao olhar o público se divertindo lá embaixo: “Não é engraçado ver os playboys pagando pra ouvir putaria?”.

O riso, ao tornar palatável o que de outro modo poderia ser percebido como feio e ameaçador, permite falar do proibido de modo menos chocante e torna o *funk* ainda mais potente.²⁰ Mr. Catra, ao substituir as imagens de confronto pelas do afrontamento, permite que o humor expresse um conhecimento de como agir sobre o mundo até então pouco conhecido em seu universo (Lagrou 2006). Mr. Catra parece ter entendido que o modo de burlar as proibições e simultaneamente continuar a mandar o seu ‘papo reto’ seria amenizando, através do riso, o que poderia haver de chocante em sua fala. O MC encontrou na ironia o elemento que lhe permitiu simultaneamente circular e fazer ouvir a si e aos seus.²¹ Parece querer fazer ver àqueles que se negam a isso, rompendo assim com o mito da ‘cidade maravilhosa’. Dessa perspectiva, é significativa a apresentação do artista em 2005, no Circo Voador, também na Lapa, em que ao mesmo tempo em que ele cantava “o Rio de Janeiro continua lindo...” alternavam-se sobre o telão ao fundo do palco imagens de uma praia de Ipanema lotada, com animações de armas de fogo e do Caveirão, veículo blindado da polícia usado nos conflitos dentro da favela, para em seguida o MC entoar um ‘Pai nosso’. A ironia de Mr. Catra nos fala da tipicamente brasileira aversão ao conflito e às explicitações (Da Matta, 1997). Ao se mostrar profundamente incomodado com a ‘hipocrisia’ de ‘a sociedade’, Mr. Catra nos fala de seu incômodo com o ‘jeitinho brasileiro’, saída que evita qualquer possibilidade de confronto. Mas dá, ele mesmo, o seu ‘jeitinho’, e se faz circular.

²⁰ Mr. Catra, no especial *Funk Carioca*, da rede de televisão MTV, explica que o teor erótico de suas músicas pode “até ser explícito”, mas é também “engraçado”, o que faria toda a diferença.

²¹ WF, *napper* da Sagrada Família, tem como endereço eletrônico a frase “a voz da boca amordaçada”.

Mr. Catra é mesmo um ‘divíduo’ (Strathern, 1988), um feixe de relações que catalisa em torno de si caminhos que permitem acesso a um mundo que mistura *funk*, favela, zona sul, poder oficial e contravenção. Nos mostra, ele mesmo, como são tênues, no Rio do Janeiro, as muitas fronteiras da suposta cidade partida. Vemos assim através da conectividade que sua pessoa revela e produz que as realidades não são estanques, mesmo que muitas vezes estejam separadas. Ao percorrer o Rio com Mr. Catra, ficou visível que as oposições que alimentam a criação *funk*, e através das quais o próprio imaginário carioca muitas vezes se constrói, são colocadas em xeque.

BIBLIOGRAFIA

- BHABHA, Homi K. 1998 [2007]. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BOURDIEU, Pierre. 1984. *Distinction*. Londres: Routledge e Kegan Paul.
- DA MATTA, Roberto. 1997. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DUMONT, Louis. 1992. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- FAVELA ON BLAST. 2008. Direção: Leandro Hbl e Wesley Pentz. Mad Decent, Mosquito Project, Bananeira Filmes.
- FUNK CARIOCA. 2006. Direção Rafa Calil. Especial para a Rede MTV.
- GEERTZ, Clifford. 1997 [1998]. “Arte como sistema cultural”. In: Clifford Geertz. *O saber local*: 142-181. Petrópolis: Vozes.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press.
- LAGROU, Els. 2001. “Identidade e alteridade a partir da perspectiva kaxinawa”. In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian (orgs.), *Fazendo Antropologia no Brasil*. 93-127. Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. 2006. “Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa”. *Revista de Antropologia*. 49(1): 55-90.
- _____. 2007a. *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- _____. 2007b. “Cashinahua poetics: metaphors of sociality and personhood in ritual song”. In: DEMMER, Ulrich; GAENZLE, Martin. 2007. *The power of discourse in ritual performance: rhetoric, poetics, transformations*. Berlin: Lit Verlag.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989 [2004]. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus.

- MIZRAHI, Mylene. 2006. *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural, defendida no PPGSA/IFCS/UFRJ.
- _____. 2007a. "Indumentária *funk*: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita". *Horizontes Antropológicos*. 13(28): 231-262.
- _____. 2007b. "*Funk*, religião e ironia no mundo de Mr. Catra". *Religião e Sociedade*. 27(2):114-143.
- _____. 2009. *Brazilian jeans: materiality and consumption on funk ball*. In: MILLER, Daniel; WOODWARD, Sophie (orgs.). Londres: Berg. In preparation.
- MR. CATRA, o fiel. Direção: Andreas Johansen. Rosforth.
- MV BILL. 2006. *Falcão: o bagulho é doído*. Rio de Janeiro: Universal Music. 1 disco sonoro.
- SIMMEL, Georg. 1904 [1957] "Fashion". *The American Journal of Sociology*. LXII(6): 541-558.
- STRATHERN, Marilyn. 1988. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1991 [2004]. *Partial connections*. Lanham: Altamira Press.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A particular history of the senses*. Londres: Routledge.
- VIANNA, Hermano. 1988. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- WAGNER, Roy. 1975 [1981]. *The invention of culture*. University of Chicago Press.

Paisagens musicais nas festas de forró eletrônico: pensando sobre as representações sonoras¹

Roberto Marques

COMO APRENDER A “OUVIR *HEAVY METAL* VESTINDO ABADÁ”

Desde seu texto fundante da Antropologia moderna, Malinowski tornou a descrição do ambiente em que se travam as relações humanas um artifício privilegiado para a presentificação mediada do leitor no grupo etnografado. Desta forma, paralela à introdução de numerosas fotografias, mapas, figuras e diagramas (Samain, 1995), a descrição minuciosa da diversidade de cenários naturais da Melanésia prenunciava a distância física entre grupos participantes dos rituais do Kula. A paisagem constitui-se então ora em cenário, ora em obstáculo a ser superado pelas intenções do engenho humano.

Se, a exemplo de Gonçalves (2008), tomarmos a “trilogia da migração” de Jean Rouch como fonte de reflexão, perceberemos ali uma concepção de paisagem bastante distinta. Os filmes *Les Maîtres Fous* (1954), *Jaguar* (1955) e *Moi, um Noir* (1957) assinalam o interesse de Rouch em uma África marcada por transformações e encontros.² Sua abordagem desloca o foco das narrativas etnográficas sobre o continente africano “[...] que apostava na integração do social pelo ritual e [n]este como forma de experiência desta representação da integração” (Gonçalves, 2008).

Se a idealização da pureza das culturas incorporada em uma África romantizada não se punha para Rouch como opção, como captar a dinâmica de suas transformações?

¹ O presente trabalho apresenta dados etnográficos referentes à pesquisa intitulada: A Deriva do Parentesco. Gênero, Juventude e Migração no Nordeste contemporâneo, desenvolvida junto ao PPGSA da UFRJ, orientada por Marco Antonio Gonçalves. Dados referentes a essa pesquisa foram também apresentados no IX Encontro Nacional da ABHO, no VIII Seminário Internacional Fazendo Gênero e no 32º Encontro Anual da ANPOCS.

² Em *Jaguar*, as experiências de migração e retorno são mostradas como ritos de passagem para a vida adulta; em *Les Maîtres Fous*, “as interconexões entre as identidades coloniais [britânicas e francesas] e a possessão dos espíritos haouka” são postas em ação pela câmara. Já em *Moi, um Noir*, os atores, convidados a construir personagens e criar uma narrativa, tomam para si nomes dos astros do cinema americano, ao tempo em que falam sobre o cotidiano em Treichiville. Para uma análise da trilogia migratória e suas relações com o surrealismo e a etnografia, ver Gonçalves, 2008.

Rouch se detém sobre espaços de contaminação da suposta pureza: A zona portuária em Acra, o entre-lugares de migrantes no Golfo da Guiné, os subúrbios de Treichville tornam-se locações dessa África de encontros. As locações/paisagens estão, portanto, longe do estatuto de realidade material a cercar os corpos, como concebidas em Malinowski. Em Rouch, as paisagens se encontram em movimento, confluem-se e se presentificam em personagens. É, por exemplo, a partir de corpos em movimento que a presença colonial se estabelece entre os *haouka* nos subúrbios de Acra, cidade-babilônia. É pela fabulação de Oumarou Ganda que o cinema americano é significado e ganha as ruas de Treichville.

O cinema torna-se, portanto, a imagem-síntese da etnografia rouchiana. Nela não se espera a decantação do cotidiano para se perceber os traços fundamentais e a espacialização de uma cultura determinada. Tampouco se interpretam significados tecidos em níveis distintos da cultura, a fim de percebê-la a partir de suas emendas, rasuras e ausências (Geertz, 1985; Dawsey, 2000; 2006). Em Rouch, a verdade é presentificada a partir de um ‘travelling’ da câmera. Como nos diz em uma de suas entrevistas: “Manejar a câmera é um modo de penetrar em qualquer coisa [...]. Um *travelling* no eixo ou lateral é uma forma de descobrir o mundo” (Rouch, 1994: 66).

Vale salientar a distância entre essa idéia de captação do mundo e uma imagem panorâmica em que se distanciassem o realizador e as personagens em uma hierarquia da visibilidade estabelecida a partir de uma visão de dentro x fora.

Como nos diz Gonçalves:

“[Se] para Rouch a essência do fazer etnografia e do fazer cinema é uma relação – enquanto gênese, possibilidade e resultado de uma narração – esta relação é entre sujeitos e o conhecimento na Antropologia e no cinema surgem como possibilidade da subjetividade” (2008: s.p.).

Dessa forma, a cidade, a paisagem, o porto são lugares de compartilhamento da experiência humana captados pela experiência de um cine-transe etnográfico onde realizador e objeto fílmico performam uma ‘co-reografia’ (*idem*) produtora de verdade. Onde os personagens tornam-se a única possibilidade mediadora da apreensão das paisagens humanas da África de então.

Provavelmente, a necessidade de realizar uma etnografia amparada em tais questões se dê pelas próprias características dinâmicas das festas e

performances que venho acompanhando. Durante os últimos dois anos, meu trabalho de campo tem se desenvolvido em festas de forró eletrônico em uma região chamada Cariri, formada por 28 municípios situados ao sul do Estado do Ceará. Possivelmente, a própria referência ao Cariri nos remeta à noção de um lugar ermo, campo de tradições, espaço atualizador da idéia de Nordeste.

Imagens associadas à Patativa do Assaré, Luiz Gonzaga e Padre Cícero³ refletem essas idéias nacional e internacionalmente de forma mais efetiva. Tem-se com eles, como já nos demonstraram Albuquerque Jr. (1999), Marques (2004) e Martins (2003), uma ‘ficção organicista’ (Strathern 2006) de um espaço auto-referido, independente das relações e redes sociais ali estabelecidas, cuja potência narrativa é estancada pela força dos signos identitários da idéia de Nordeste: seca, cangaço, religiosidade popular e coronelismo (Albuquerque Jr., 1999).

Seria precipitado avaliar a impotência de tais signos na produção de realidades.⁴ Em meu segundo dia em campo, ao saber que estava ali para pesquisar sobre forró, um interlocutor me animava: “Então você veio ao lugar certo! É só o que tem por aqui! Em vaquejadas pelo interior de Minas Gerais ou São Paulo, ouve-se Música Sertaneja, aqui, no Nordeste, é só Forró!”. Os espaços pareciam assim obedecer a recortes bastante precisos, em uma justa sobreposição entre a sonoridade, a produção cultural, a geografia e a identidade.

No entanto, ao longo da pesquisa, tais mapas parecem cada vez mais difusos, e ora esquiva-se a geografia, ora o corpo que deveria materializar a identidade cultural. Em outros momentos, a própria idéia unitária de produção simbólica se torna porosa demais. Foi assim, por exemplo, quando cheguei a um bar e um grupo de amigos ouvia *heavy metal* vindo do capô traseiro levantado do carro de um deles. Todos comiam feijoada, bebiam cerveja e ouviam Black Sabbath. O dono do carro, que aumentava e diminuía o volume tecendo comentários sobre cada música, estava vestido com um abadá, típico das festas de micaretas ou carnavais fora de época que ocorrem em todo país. O amigo que me introduziu no grupo

³ Nascidos, respectivamente, nas cidades de Assaré (CE), Exu (PE) e Crato (CE).

⁴ Ao contrário, grande parte dos pesquisadores em Ciências Humanas parecem profundamente seduzidos por tais signos de identificação ao realizar trabalhos sobre o Nordeste. Como escreve Cavignac (2001: 72): “O sertão [...] parece estar ligado apenas a assuntos que se mostram clássicos: a seca, o fanatismo religioso, o cangaço etc”.

avaliou ironicamente: “Aqui é o único lugar do mundo em que se ouve *heavy metal* vestindo Abadá!”.

Aparentemente, o Cariri não pode ser descrito propriamente como cenário capaz de dar coesão espacial à minha etnografia. Ela parece abrigar outras paisagens. Possivelmente paisagens musicais passíveis de serem acompanhadas a partir das festas de forró eletrônico. Mas, se não estamos falando do Cariri, de que paisagens estamos falando?

LUGARES FORA DA IDÉIA

Em grande parte, minha percepção sobre o cenário que dava suporte à etnografia realizada foi refinada a partir de uma pesquisa anterior sobre o extermínio de 13 mulheres na região, com requintes de tortura característicos dos crimes urbanos.⁵ Acompanhando os jornais que relatam tais assassinatos, percebe-se uma interpretação constante de tais crimes como crimes de natureza passional característicos de locais “marcados pelo atraso e patriarcalismo”.⁶

No conjunto do material analisado,⁷ ao descrever os ambientes em que transitavam as vítimas, supostos cenários de seus encontros com os assassinos, insinuam-se espacialidades que se localizam *no* Cariri, mas não *o* identificam. Espaços de deriva simbólica onde os corpos que ali transitam, sobretudo os corpos femininos, são tomados como “corpos suspeitos”, impertinentes. Tais espaços seriam uma espécie de “margem da margem” (Dawsey, 2006: 137), um também-Nordeste.

Nas páginas dos jornais analisados, tais espaços seriam: os bares de fim de noite; as repúblicas estudantis ou de jovens trabalhadores e trabalhadoras e as festas de forró eletrônico. Trataremos aqui deste último,

⁵ Os crimes em questão envolveram queima dos corpos das mulheres ainda vivas, dedos das mãos e pés arrancados como sinais de tortura, aproximando-se dos assassinatos conhecidos como queimas de arquivo, característicos do crime organizado. A pesquisa buscava justamente demonstrar como a interpretação de tais assassinatos como crimes passionais só era possível mediante a reflexão de ausência total de agência pela mulher, compreendida apenas como complemento sexual-afetivo do homem; e da imagem do Cariri (= zona rural) como espaço da tradição. Esta interpretação dos crimes em tela não se deu apenas pelos meios de veiculação das notícias sobre o crime, como também pela polícia e investigadores do caso em tela.

⁶ Vide a esse respeito Marques (2007a, 2007b).

⁷ O material analisado na pesquisa *Gênero, Violência e Desterritorialização no Cariri* constituiu-se de matérias sobre os crimes referidos anteriormente levantadas nos jornais *O Povo*, *Diário do Nordeste* e *Jornal do Cariri* entre janeiro de 2001 e agosto de 2003. A pesquisa em questão foi financiada pela FUNCAP e teve como bolsista Aracelly Bezerra.

a fim de compreender um pouco sua impossibilidade de localização, ao menos simbólica, no Cariri.

Essa reflexão pode nos auxiliar a perceber melhor as relações presentes no Nordeste contemporâneo, pois, como nos diz Cavignac (2001: 72):

No Brasil, se muitos trabalhos descrevem as minorias étnicas, em especial analisando suas formas religiosas ou apontando para reivindicações de uma identidade e/ou território, poucos se dedicam à percepção das mutações das culturas rurais.

SÍNTESE DE RITMOS, ESPAÇOS COMPLEXOS: ESPETÁCULOS DE FORRÓ NO CARIRI

Chamamos de Forró Eletrônico as músicas ou o ambiente em que se toca um ritmo dançante com uma banda composta por baterista, baixista, percussão e guitarra. Tais bandas, em sua maioria, são agrupadas em torno de um empresário que mantém vários grupos ao mesmo tempo, com características e alcance distintos. São exemplos desse tipo de grupo musical bandas como Aviões do Forró, Calcinha Preta, Limão com Mel, entre outras. Em geral, esses grupos possuem dois ou mais cantores que ora se alternam no palco, ora cantam em duetos e até tercetos. O grupo é composto também, invariavelmente, por bailarinas.

Suas apresentações se dão sobre um palco com potente aparelhagem de som e iluminação. As músicas ali cantadas são tocadas pelas diversas bandas que sobem ao palco, importando muito pouco qual banda tenha gravado tal música primeiro. Assim, é comum ouvir a mesma música diversas vezes durante uma mesma noite, emplacando hits na relação direta das bandas com o público que assiste aos shows.⁸

Os sucessos repetidos ao longo da noite podem ser versões locais de sucessos internacionais como *Umbrella*, da cantora pop Rihanna; uma versão em forró da paródia *Adultério*, criada pelo *funkeiro* carioca Mr. Catra a partir da música Tédio, tocada no *boom* do rock nacional dos anos 80, ou ainda sucessos locais como *Bomba no cabaré*, *Locadora de mulher* ou *Beber, cair e levantar*.

É importante observar que os limites do ritmo em si denominado de forma abrangente como forró pode alternar para merengue, calipso ou uma versão mais rápida da lambada, passando às vezes pelo pop-rock.

Em certa ocasião, em uma viagem de van entre as cidades de Juazeiro do Norte e Crato, Adriana dançava em pé, animadamente, durante todo

⁸ É bastante comum que as bandas permitam a gravação dos shows realizada por terceiros a partir de material acoplado à mesa de som, permitindo a comercialização de “CDs piratas” não mediada por gravadoras ou distribuidoras.

o percurso a música que tocava alto na van. Ocasionalmente, Adriana apertava o pulso esquerdo contra o estômago e fletia o peito e ombros sobre o próprio corpo, como se estivesse se aproximando de uma parceira imaginária. Reconhecendo uma provável interlocutora para a pesquisa, perguntei se ela gostava de forró. Ao que respondeu: “Não! Gosto desse ritmo aí que está tocando! É animado!”.

A experiência de sínteses de ritmos, bem como a alternância entre estilos diferentes de forró, como: vaneirão, forró de pé de serra e forró romântico, refletem a intenção de agregar públicos diversos às festas de forró.

A concepção do forró como espetáculo, com dançarinas; efeitos de luz e performances de vários cantores ao longo da apresentação, permite ir a tais festas para *ver* o forró, em ambientes que chegam a juntar 40.000 pessoas. Realidade bastante distante da idéia romantizada por Luiz Gonzaga de “dançar agarradinho” em uma “sala de reboco”⁹.

As festas de forró eletrônico são tão freqüentes que são chamadas simplesmente “festa” pelos meus interlocutores. Para se saber se alguém freqüenta esses ambientes de lazer, pergunta-se simplesmente: “Tu vai muito à festa?” E para se estabelecer um primeiro contato, diz-se: “Qual tua banda predileta?”

As festas ocorrem semanalmente na cidade de Crato,¹⁰ geralmente no Crato Tennis Clube, clube familiar com cerca de 40 anos de existência, localizado em local bastante acessível para moradores de todos os bairros da cidade.¹¹ Durante a Exposição Agropecuária,¹² as festas ocorrem diariamente, em uma parte do parque separada do restante do evento

⁹ Referimo-nos aqui à música *Numa sala de reboco, de Luiz Gonzaga e José Marcolino*, em que Luiz Gonzaga vincula a dança de forró a uma espacialidade específica, característica do mundo rural.

¹⁰ A cidade do Crato compõe juntamente com Juazeiro do Norte e Barbalha o centro cultural, econômico e político da Região do Cariri. Embora já tenha acompanhado festas de forró em outras localidades, grande parte do meu trabalho de campo realizou-se nessa cidade. Poderíamos dizer, parafraseando Malinowski, que observo o Cariri a partir de Crato.

¹¹ O próprio uso do Crato Tennis Clube é um importante dado do argumento da multiplicidade de paisagens e cenários musicais que convivem e definem o Cariri defendido aqui. Na década de 60, o local foi inaugurado como clube de veraneio, sendo freqüentado pela alta sociedade da cidade. Ainda hoje, as famílias tradicionais da região têm seu almoço de domingo no clube. Em pesquisa realizada sobre as décadas de 70 e 80, o mesmo clube abrigou uma boate em que uma banda local tocava Deep Purple, Janis Joplin, Yes, entre outras identificadas com o Rock Internacional. Atualmente, o local é ocupado regularmente por festas de forró eletrônico, serestas e bailes de formatura.

¹² A exposição Agropecuária é um evento ocorrido na cidade do Crato, atualmente em sua 57ª edição. Todos os anos a Exposição envolve criadores de gado, caprinos, suínos e outros produtores rurais. A circulação de empresários do agronegócio e pequenos produtores agregaram ao longo do tempo outras atrações como: feira de artesanato, parque de diversões e shows. Atualmente, como

por um alambrado, com dois palcos, onde se apresentam cerca de 4 a 5 bandas por noite, entre atrações nacionais, locais e, sobretudo, bandas de forró em estágios diferenciados da carreira, contabilizando maior ou menor público e prestígio.

Ao longo da semana, no entanto, o clima de festa pode ser presentificado em qualquer lugar da cidade, sobretudo nas calçadas dos bares locais, onde se abre o capô e se coloca música bastante alta, ocasionando a imediata junção de jovens ao redor das mesas, alguns dançando animadamente em pé, outros bebendo sentados e batucando em seu próprio corpo. O espaço público é disputado pelos sons dos carros com aparelhagens mais potentes, tocando as músicas de maior sucesso então. Possuir um carro com um bom som torna-se, portanto, um elemento de distinção e prestígio local. Como afirma a música:

Em carro de apaixonado tem que ter um som!/ Pra chegar no calçadão e abrir o som/ Tomar uma geladinho escutando o som/ Carro de apaixonado não pode ficar sem som!

Eu tomei uma cerveja e abri o som/ Toda a galera parou pra ouvir meu som/a turma do calçadão se ligou no som/ Carro de apaixonado não pode ficar sem som!

Passou o cara gritando: Quer vender o som!/ A polícia foi chegando, mandou desligar o som/ todo calçadão estava ligado no som!/ Carro de apaixonado não pode ficar sem som! (Forró dos Play. Carro de apaixonado. Juá Forró, 2008)

O forró está presente também nos carros em trânsito pelas ruas, casas e academias de ginástica. Invariavelmente, os jovens conversam sobre a última ou a próxima festa, sendo um assunto de reconhecimento entre pares efetivo e imediato.

Em artigo anterior (Marques, 2008), apontei como a letra das músicas reflete uma gramática de posturas possíveis entre homens e mulheres ou entre grupos de um mesmo sexo,¹³ sendo bastante comum ver casais

caracterizaremos a seguir, a parte de eventos noturnos do evento é bastante distinta da feira em si, funcionando como evento paralelo e agregando seu próprio público.

¹³ Penso, por exemplo em músicas como *Novo Amor*, que diz: *Ela*: o que pensa que eu sou?/ Se não sou o que pensou/ Me libera! Não insista! Vá viver um outro amor! *Ele*: Eu quero te possuir/ quero você toda pra mim! *Ela*: Me lembro quando me deixou sozinha,/ amor/ O que eu fiz pra merecer?/ Se pensa que ainda sou sua menina/ (não sou!)/ Um brinquedo pra você! (Forró dos Play, *Novo Amor*, Juá Forró, 2008). Ou ainda a canção *Zoar e Beber*: Eu vou zoar e beber, vou locar uma van/ e levar a mulherada lá pro meu apê/ que é pra gente beber e depois: paracadá/ parará// Hoje tem farra, vou fazer um movimento/ Lá no meu apartamento/ Entrou, gostou, gamou, quer mais!/ Preparei, abasteci a geladeira/ o moído vai ser bom demais!/ O prédio vai balançar quando a galera dançar/(Solteirões do Forró, zoar e beber. Exposição Agropecuária do Crato 2008).

dublando as músicas enquanto se olham, ou grupos de homens e mulheres cumprimentarem-se entre si ao som de um refrão que incita a todos: “Beber, cair e levantar! Beber, cair e levantar!”. No entanto, em que pese a importância das letras e melodia das músicas de forró eletrônico para a sensação de ser embalado por um ritmo comum, a observação de tais festas parece exigir apreensão de outros sentidos além da análise textual das canções, devendo-se agregar à etnografia a potência que tal ritmo desempenha nos corpos e na cidade durante eventos como a exposição agropecuária, ou no cotidiano das festas no Crato Tennis Clube, no 13 Atlético ou no Parque São Gerardo, em Juazeiro do Norte.

Em uma das tardes da semana de exposição, em um boteco no “calçadão” no centro de Crato, conversava com um casal. Enquanto conversávamos, homens e mulheres cruzavam em direção ao centro da cidade. Uma calça jeans mais apertada, um jeito de andar diferente, um sorriso mais espontâneo de um ou outro passante fora o suficiente para um de meus interlocutores comentar: “A exposição mexe com as pessoas!”.

Dessa forma, pela popularidade, alcance e onipresença do forró eletrônico no Cariri descritos até o momento, poderíamos supor que esse ritmo espelha e unifica a região. Adotando esse ponto de vista, faríamos eco a trabalhos da área que tematizam as festas e ritos como “dispositivos de deslocamento de perspectivas propiciadas por uma sociedade a si mesma”, conferidos por expedientes de repetição e autoconsciência, propiciando “o estranhamento de si [...]; a exploração dos limites do culturalmente possível [...] e a dramatização de tensões e contradições axiomáticas de um mundo social [...]” (Cavalcanti, 2002: 45-46).

No entanto, a frequência semanal dos forrós no Crato Tennis Clube, o cotidiano dos bares de fim de noite não parecem confluir com a temporalidade ritual das experiências do Carnaval no Rio de Janeiro (Cavalcanti, 1994; 2002), as experiências de romarias a Juazeiro do Norte (Barbosa, 2006) ou mesmo as quadrilhas de festa junina em Natal (Chianca, 2007).

Tampouco nos aparece adequar-se à reflexão sobre forrós eletrônicos no Cariri a percepção das festas como um momento de recriação do social a partir do caos (Dawsey, 2006), embora possam ser reconhecidos os estados de efervescência, sensações de perda de equilíbrio e excesso.

Relembremos que no material sobre a morte de mulheres no Cariri citado acima, tais festas eram vistas como locais suspeitos, frequentado por pessoas de índole duvidosa. Em uma palavra, os forrós são vistos não

como locais em que a região se reconhece como tal, mas como locais refratários a uma noção de civilidade e bons costumes.

É freqüente ouvir, momentos antes das minhas incursões a campo, repreensões sobre o perigo de ir às domingueiras no Crato Tennis Clube ou a festas como o *Juá Forró*. Tais advertências, em geral, tematizam a presença de pessoas das camadas populares ou uma suposta violência presente nas festas: “O pessoal desce direto da *Nascente* para ir ao Crato Tennis Clube”, avisou um conhecido, referindo-se a um clube de veraneio ao pé da Chapada, com freqüência eminente de moradores de bairros populares. “Todo dia morrem dois ou três”, advertiu-me outro amigo sobre uma festa de forró na cidade de Juazeiro do Norte. Em outra oportunidade, uma interlocutora me fitava os olhos com um ar entre o monitoramento e a cumplicidade ao dizer: “Soube que você estava no forró ontem, abalando...!”.

Dessa forma, as festas aqui descritas parecem estar à margem da definição nativa da região do Cariri por seus próprios moradores, como também à margem de uma determinada leitura sobre Nordeste a partir das noções de comunidade, cultura popular ou de mundo rural como formas de organização do trabalho a partir da agricultura familiar, monocultura ou latifúndio, bastante difundidas no Brasil.

Os forrós são, antes, definidos como local de ‘mistura’, de ‘bagaceira’, de ‘putaria’, como exclamam homens e mulheres ao relatar suas peripécias durante a festa anterior, como noticiaram os jornais durante a série de assassinatos de mulheres acima descrita.

Portanto, ao tempo que ampara e dá forma a sentimentos e pensamentos dos interlocutores presentes nas festas, os forrós eletrônicos são tomados também como uma forma espúria, já que não identificada à cultura nordestina, nem tomado como indício de uma capacidade de consumo diferenciado, sendo tomado, antes, como uma diferenciação de uma tradição que lhe seria anterior.¹⁴

Por outro lado, as fronteiras borradas entre ritmos e autoria, a relação desse ritmo supostamente tradicional aos meios de comunicação de massa que veiculam informações da música pop americana, do *funk* carioca, dos

¹⁴ Essa oposição é vivenciada na relação entre forró eletrônico e forró de pé-de-serra, sendo esse último considerado mais próximo ao “original”. O cantor Fábio Carneirinho, por exemplo, parece estar identificado ao forró de pé-de-serra. Apresentando-se também nas festas aqui descritas, o cantor porta uma sanfona e canta músicas identificadas ao universo rural, acompanhado por um casal vestido de roupas de chita florida e dançando coreografias sempre “em par”.

sucessos do rádio dos anos 80, a variedade de estilos de vestir dos jovens ali presentes e a forte marcação masculino/feminino presente nas letras das canções e ocasionalmente performadas em cima do palco e na platéia conferem material para refletir sobre o Nordeste contemporâneo.

Essa alternância de paisagens musicais em um mesmo ambiente nos impede de falar do Cariri como cenário. Na descrição nativa, esse cenário é apropriado de múltiplas formas e não apenas como realidade material que abriga e ampara atitudes, performances e narrativas. Materializemos tal reflexão, ao descrever o ambiente das festas durante a exposição agropecuária.

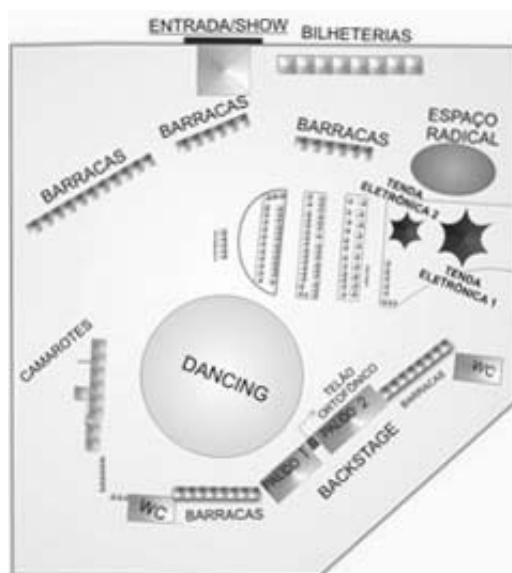
PERCURSOS E ESPAÇOS NA FESTA

Durante as festas da exposição, essa variedade de paisagens musicais pode ser observada a partir do mapeamento de espacialidades diferentes no ambiente comum do Parque. Como dissemos anteriormente, os espetáculos musicais são divididos dos demais espaços de circulação da exposição agropecuária por um tapume.¹⁵ Observaremos aqui o espaço destinado à festa.

O ambiente é dividido em dois palcos paralelos centrais, em frente aos quais se situa o 'picadeiro', um amplo espaço destinado ao público dançante. Os *shows* são alternados entre um palco e o outro, otimizando assim o tempo necessário para a preparação de uma próxima atração. Do lado direito do palco principal, ficam vários bares com venda de bebidas e tira-gosto. À frente desses bares, situa-se a Tenda Eletrônica, com iluminação menos direta e tocando música eletrônica, *funk*, etc. Em direção à saída do Parque, já próximo aos tapumes, ficam as barracas para venda de bebidas, churrasco, estabelecimentos maiores do que as barracas próximas à pista, com mesas e cadeiras.¹⁶

¹⁵ Essa configuração da festa passa a funcionar a partir do final da década de 90, quando se começa a cobrar pela entrada nos shows, com programação terceirizada a um produtor de eventos. Dessa forma, a exposição de gado, parque de diversões, feira de agronegócios e artesanato são desvinculados do ambiente festivo aqui etnografado, funcionando como eventos paralelos. No ano de 2008, havia inclusive dois materiais de divulgação distintos: um anunciava as associações rurais presentes na exposição agropecuária e um outro, a programação da festa.

¹⁶ Mapa disponível no site: http://www.expocrato.com.br/o_evento.asp, acesso em: 17/09/2008.



Esse ambiente comum, no entanto, ganha outras espacialidades e contornos a partir dos usos realizados pelo público. Pode-se rapidamente perceber que as barracas maiores são ocupadas por um público com faixa etária entre 40 e 60 anos, acompanhados da família ou grupos de amigos formados, em geral, por casais. No intervalo entre as atrações no palco, o público dessas barracas é mais variado.

Nas barracas próximas aos palcos, o público é bem mais jovem e se diferencia dos demais jovens por sua aparência e capacidade de consumo. As moças estão sempre maquiadas, com cabelos escovados, muitos adereços, saltos altos; os rapazes, com cabelos armados por gel, cera, tatuagens, correntes grossas de prata no pescoço e com o corpo musculoso, característico dos frequentadores de academias de musculação. A proximidade entre as barracas de bebida e o público que aparenta maior capacidade de consumo pode ser observada em várias outras festas do gênero, não só na exposição.

A frente do palco, por fim, é ocupada por moradores de bairros de menor poder aquisitivo. Em geral, negros e pardos, que compram bebidas de ambulantes com isopor ou trazem sua bebida de casa.

A tenda eletrônica, localizada na lateral direita do palco, é pensada como ambiente alternativo aos *shows* de forró. Possui como atrativo particular a presença de um público que se considera também alternativo. As-

sim, é bem mais comum nesse ambiente a paquera entre pessoas do mesmo sexo, presença de travestis e outros jovens embalados por iluminação e ritmos identificados com as grandes cidades. Ano a ano, jovens de 14 anos ou menos fazem incursões na tenda eletrônica como se estivessem entrando em um novo mundo. Ainda que a 15 ou 20 passos de distância, o mundo seja ainda aquele a que ele está acostumado.

Armada como uma tenda de circo sem lonas laterais, a tenda eletrônica se diferencia dos outros ambientes tão-somente pelos efeitos de luz semelhantes aos de um clube noturno ou boate, pela ocasional utilização de gelo seco e pela ausência de músicas identificadas como forró. Ao longo das festas dos anos anteriores, no entanto, as performances na tenda vêm lhe conferindo *status* de um espaço à parte.¹⁷ Vivencia-se ali uma das possibilidades de anonimato da festa precipitada por essa encenação de mundo urbano.

Um jovem de 21 anos me confessara ter tido ali, um ano antes, seu primeiro beijo público com outro homem. Após horas de paquera na tenda, enquanto nas caixas de som tocava o sucesso de Luka: “Tô nem aí! Tô nem aí!”¹⁸

É bastante comum, no entanto, cruzar a tenda eletrônica apenas para mudar de ares, observando outro ambiente. Assim, um interlocutor chamaria o outro: “Vamos dar um tempo na tenda?”

Portanto, se os espaços definidos acima são planejados para públicos diferentes, ao longo da festa há uma contínua interação entre esses grupos, unificados durante grande parte do tempo por informações comuns vindas das caixas de som e do palco. São as formas de impor limites pelos presentes no cenário da festa que observaremos a seguir.

Antes disso, parece-nos interessante observar que os efeitos no corpo das espacialidades criadas com música, luzes e na interação com outros corpos agrega ao nosso tema várias questões identificadas com a limina-

¹⁷ Em viagem a uma festa em Campos Sales (CE), município de 27.000 habitantes, descobri que as encenações de anonimato no cenário urbano na tenda se repetem em outros municípios do Cariri, criando, portanto, expectativas em relação à tenda eletrônica em festas maiores, como a exposição agropecuária.

¹⁸ A música “Tô nem aí”, interpretado por Luka, tornou-se *hit* entre adolescentes após entrar na trilha musical do seriado “Malhação” da Rede Globo. O refrão da música dizia: “Tô nem aí, Tô nem aí / Pode ficar com seu mundinho, eu não tô nem aí. Tô nem aí, Tô nem aí / Não vem falar dos seus problemas que eu não vou ouvir.”

ridade e coexistência da multiplicidade, assuntos bastante caros à Antropologia urbana.

A fim de estabelecermos esse vínculo entre uma tradição da Antropologia que estuda a relação de comunidade a partir das noções de territórios de parentesco (Woortmann, 1995) ou pela organização da memória a partir de signos de identificação e a dinâmica dos usos de espaços fugazes (Magnani e Torres, 2000; França e Simões, 2005), sempre dependentes das noções de memória e projeto (Velho, 1994), que nos chegam a partir da Antropologia urbana, faz-se necessário tomar algumas precauções.

Em primeiro lugar, conforme tentamos desenvolver até o momento, que não se tome o ambiente rural como ambiente menos complexo, incapaz de produzir relações dinâmicas ou de anonimato. Em segundo lugar, para compreender o mundo rural como local entrecruzado por informações vindas de origens diferentes e recebidas/processadas por vários públicos ao mesmo tempo, é necessário compreender os dispositivos de identificação, diferenciação, incorporação e hierarquia em um ambiente agregador, embalado por um ritmo unitário, produzindo espacialidades e densidades diferentes em seu interior.

A este respeito, é bastante esclarecedora a fala de Carlos sobre o encontro entre amigos em um ambiente de festa.

Se um conhecido seu lhe encontra em frente ao palco [lugar mais exposto a um público geral], ele fala com você de uma determinada maneira; se encontra com você na tenda [eletrônica], fala de outra maneira, se encontra você em um outro lugar, durante a mesma festa, já falará de outra.

Provavelmente, ao comunicar-se de maneiras distintas, os conhecidos estão agenciando socialidades, manifestadas por um convívio anterior, pelos gestos possíveis em lugares diferentes. Sinalizações percebidas entre eles e diluídas alguns passos além.

Essa fala também lança luzes sobre uma comunidade em que as relações face-a-face não se opõem a relações de anonimato (Giddens, 1991). Ao contrário, elas complexificam formas de socialidade, criando zonas de sombra e densidade distintas ao tempo em que, como veremos adiante, é dependente também de eventos unificadores (Strathern, 2006).

Como dissemos acima, a tensão entre interação e diferenciação é constantemente acessada nesses ambientes comuns, onde a espacialização se dá em grande parte a partir dos próprios corpos ali presentes.

Se em uma calçada ou esquina qualquer no Cariri, abre-se um capô de carro e se toca um forró pelas caixas de som externas do carro, a espacialidade instalada pela música será acompanhada de uma organização dos corpos que indicará contato mútuo entre pares e diferenciação dos demais, fora daquele círculo.¹⁹ O contato será estabelecido também pelo ato de compartilhar a mesma bebida. Esses pequenos grupos podem ser exclusivamente masculinos ou mistos.²⁰

Observando um grupo misto, na calçada de um bar, percebi que os corpos se organizavam em dois círculos concêntricos, ao redor da mesa de bebida. O círculo interno com mulheres dançando animadamente, o círculo externo de homens, ora dançando com punhos cerrados e balançando o braço, ora observando o círculo interno.

Essa organização em pequenos grupos pode ser observada nos ambientes maiores de festas. Nessas, no entanto, tornam-se mais freqüentes grupos exclusivamente femininos.

Em um ambiente com o público maior, os expedientes de interação e diferenciação tornam-se mais complexos, causando grande excitação mediada, em grande parte, pela música. A presença de uma ‘atração’ sobre o palco dilui a formação de círculos, colocando os membros lado a lado ou em duplas ou trios em paralelo a fim de visualizar o palco. Tal formação, supostamente, deixa os membros mais permeáveis a contatos fora do grupo. É comum, portanto, ouvir a respeito de festas em que os espaços são excessivamente indistintos ou em que o preço pago não consegue diferenciar o público presente como uma “festa muito misturada”.

A situação de impossibilidade da mediação entre interação/diferenciação em uma festa faz surgir duas categorias acusatórias características dessas festas: o ‘cafussu’ e a ‘muquirá’, figuras excessivamente pregnantes ao ambiente de forró, que não possuem nenhum atributo de distinção particular, tais como possibilidade de consumo, beleza ou elegância. Portanto, para demonstrar desprezo a uma determinada festa ou ao público ali presente, é comum se ouvir: “Lá, só tinha cafussu!”.

¹⁹ Sobre a socialização de pequenos grupos, vide Machado (1969).

²⁰ Uma forma semelhante de ocupação do espaço público foi descrita por Souza (2003), em sua etnografia de um grupo de homens na zona norte do Rio de Janeiro.

No entanto, estabelecidos os limites sempre fugazes de interação, sabe-se que as festas de forró são ambientes de extrapolação.

Em um grupo de quatro pessoas de sexo misto, em que me encontrava, combinávamos como iríamos nos encontrar caso nos perdêssemos uns dos outros. Manoela nos advertia: “É bom mesmo a gente combinar, pois quando escuto forró, eu fico louca!” Dizia isso enquanto abria os braços e convulsionava os ombros demonstrando sua rendição à música.

Numa outra ocasião, em uma tarde durante a semana de exposição, dois amigos combinavam compromisso para a semana seguinte. Ao final da conversa, um deles, demonstrando sua excitação em relação à semana de festa, bradava: “Se eu ainda estiver vivo até lá!”

As festas implicam, portanto, uma extrapolação de limites: limites do corpo físico, limites das relações de sociabilidade entre amigos a fim de conhecer membros de novos grupos. Para isso, é necessário diferenciar-se dos demais, destacando-se de seus pares a fim de conhecer alguém.

Essas ocasiões são pontuados com expressões como: “Só vai dar eu!”, “Eu vou bombar!”, ou: “Eu vou fechar!”, ditas por homens e mulheres. Percebe-se, assim, a construção do prazer e realização da pessoa calcadas na noção de indivíduo como valor prioritário, noção bastante afeita a ambientes urbanos.

As performances durante a dança, as roupas e adereços chamativos, os músculos insinuados através de roupas apertadas potencializam a capacidade de sair do anonimato através de sua ação: destacar-se da multidão pela manipulação das zonas de luz e sombra possíveis nesse ambiente ‘rural’ de anonimato.

Como dissemos acima, os forrós aqui etnografados não são pensados como lugares em que se atualizam significados para a composição da idéia de família ou comunidade, mas como espaço agregador do fluido e da inventividade nas formas de estar e não estar (apenas) ali. Dessa forma, distanciamos-nos bastante daquilo que Prado (1993) define como uma “mitologia da cidade pequena” ou do “paraíso da pessoalidade” (Prado, 1997). As espacialidades complexas que registramos aqui podem instalar-se ou evanescer pela interação entre os corpos envolvidos, posicionando-se fisicamente a fim de demonstrar receptividade, distanciamento ou comunhão.

Obviamente que esta experiência de sociabilidade em pequenos grupos como forma de mediar interações entre grupos em um evento maior não é característica apenas do Cariri.

A potência dessa reflexão aqui se deve, em parte, à possibilidade de pensar as festas de forró como espaços que nem sempre possuem o valor agregado da idéia de tradição, ou constituição de pares/família, podendo abandonar-se à circulação e a efemeridade; como também pela oportunidade de pensar a juventude como mediadora dessa forma de se situar no espaço, criando possibilidades de anonimato para si e de refletir, obviamente, sobre a força dessa produção de espacialidade em contextos micro como potencial para se refletir sobre o Nordeste contemporâneo.

Uma imagem provisória, porém bastante forte dessa mobilidade e espaços evanescentes são as centenas de motocicletas estacionadas ao redor dos locais de 'festas'.

Os estacionamentos lotados de motos ou as dezenas de moto-taxistas parados em frente às portas dos clubes parecem confirmar que tudo que ali acontece é provisório, que cada veículo desenhará um destino: um corpo sobre um veículo em mil trajetórias, pelos seus mil veículos com um ou dois ocupantes sobre duas rodas.

Tal possibilidade de evanescência ou gestão do anonimato, embora esteja vinculada à ausência de locais que consigam diferenciar os públicos a partir de diferentes produtos de consumo, não pode ser pensado apenas como resultante de uma parca institucionalização ou pelas características econômicas que relegam a região à margem do desenvolvimento e do poderio econômico.

A apropriação parcial de modelos urbanos, com seus ideais de mulheres magras de saltos altos, rapazes musculosos com correntes de prata no pescoço, são apreendidos e disponibilizados de uma forma singular.

Não se trata, portanto, apenas de uma recepção da urbanidade no Cariri, mas, sim, uma forma de lidar com informações errantes características de uma forma de pensamento.

O ambiente do forró eletrônico aciona, portanto, a tensão entre dois discursos presentes na região: as idéias de tradição/parentesco/verticalidade em oposição às idéias de circulação/deslocamento/horizontalidade.

Se tal oposição é acionada em distintos momentos no Cariri, não é menos verdade afirmar que a idéia de migração é ela mesma constituidora da idéia de Cariri e de Nordeste.²¹

²¹ Em seu trabalho sobre criação cultural e cordel no Cariri, Gonçalves (2007) aponta a tensão entre esses modelos de Nordeste a partir da oposição entre dois grupos: A Academia de Cordelistas

No ambiente do forró, a tensão entre a forte marcação da diferença e a fugacidade está em plena ação. Não apenas pelas fronteiras indistintas de ritmo ou autoria, como apontamos acima, como na produção de marcadores de gênero e da noção de pessoa/indivíduo. Tal diferença não é só personalizada, ela é espetacularizada.

Na música “Bomba no cabaré”, por exemplo, um homem explode um cabaré e reconstrói, com “cacos de puta”, uma outra mulher, desejável por todos os outros homens. Em “locadora de mulher”, a cidade pequena deixa de ser ambiente da pessoalidade/parentesco e passa a ser espaço de circulação/objetificação e fluidez.

Essa territorialidade pode ser caracterizada, portanto, por sua produtiva relação com as noções de deslocamento, mudança e migração. Ao tempo em que tais noções põem em dúvida uma suposta identidade regional, constituem-se também como pilares insuspeitos de construção desse espaço, que provavelmente em muito ultrapasse a região do Cariri.

No entanto, ainda que essa tensão dê inteligibilidade a muitas performances e gestos presentes na festa, faz-se necessário relembrar que o horizonte das paisagens musicais ora descritas não repousa no Cariri, ou mesmo na idéia de Nordeste contemporâneo. Que a região, em seus signos mais insuspeitos, não comporta todas as partes das representações presentes no ambiente do forró.

A ‘Festa’ aparece, portanto, como espaço de deriva, salvo dos clichês narrativos que compõem a região: ambientes em que sujeitos dublam letras de música, ensaiam formas diversas de aproximação e rapidamente se dispersam. Ao mesmo tempo, a variedade de sujeitos ali presente põe em xeque uma suposta unidade de vivências para os sujeitos fora daquele espaço, desconstruindo a unidade de signos de identificação do centro a partir das margens.

A diversidade de público, a quase virtualidade do ambiente de festa desafia a narrativa do forró como um ritmo que viria “debaixo do barro do chão”²² podendo instaurar-se agora a partir de redes de impulsos elétricos e sonoros, com guitarras e lantejoulas, acontecendo aqui e ali, de acordo com a programação das bandas divulgadas em *sites* da Internet, por carros de som pela cidade e boca-a-boca pelas redes de socialidade.

de Crato e a Sociedade dos Cordelistas Mauditos.

²² Citação à música de Gilberto Gil “De onde vem o baião”.

A 'Festa', portanto, parece um ambiente pródigo na produção de gestos, ações e representações que, embora não se possa dizer que sejam característicos do Cariri, são fruto de um jogo de forças presente nesse espaço de mutações. Teias que se entrelaçam, advindas de esquinas distantes, fios tênues que se sobrepõem e atravessam invisivelmente uns aos outros, tecendo não um espaço ou uma cultura localizada, mas platôs tênues e (in)distintos que embaralham os ritmos, sons e nossos sentidos de rural-urbano; interior-capital; luz- sombra.

CALEIDOSCÓPIO

Como esperamos ter deixado claro acima, é difícil escolher uma imagem-síntese para ancorar as observações aqui realizadas: mundo rural, comunidade, Cariri, Nordeste, sujeitos e espacialidades descritos parecem intagíveis a qualquer um desses possíveis cenários de identidade.

As oposições incorporadas pelos sujeitos entre um mundo urbano (encenado em fumaça de gelo seco e luzes estroboscópicas) e um mundo rural (entre safonas e vestidos rodados de chita); as diferenciações de consumo por faixa etária, ou um forró estilizado em oposição ao legítimo forró (pé-de-serra) não parecem adensar pares distintos, organizadores do pensamento. São antes imagens captadas em *travellings* etnográficos, paisagens agenciadas por sujeitos que nos permitem captar por instantes formas de presentificação de outros mundos ali presentes.

Em um artigo sobre Rouch, Marc Piault (1997: 85) equipara a linguagem do cinema à cidade:

O cinema é em si mesmo um fenômeno urbano. Multiplicidade de trocas, diversidade de pontos de vista e de objetivos, aceleração e confrontação das comunicações, cidade e cinema produzem no que lhes concerne uma realidade movediça gerada por um feixe de projetos espaço-temporais a experiência urbana.

Ao tomar um ritmo declaradamente seduzido pelo mercado e a hibridização como horizonte para nossa etnografia, reconhecemos como recurso metodológico possível uma Antropologia devota aos ensinamentos de Rouch, disposta a aprender com as possibilidades não-sintéticas de fabulação de seus interlocutores.

As partes aqui dispostas: descrição do espetáculo, classificação das músicas, análise textual das letras, narrativas de experiências pelos sujeitos, sistema de oposições e hierarquias acionado definitivamente não pretendem

apontar um todo. Nesse sentido, em muito se distanciam das narrativas presentes nas matérias de jornal citadas acima, marcadas pela necessidade de descrição e mapeamento de identificações facilmente reconhecíveis pelo leitor médio. Ao acompanhar a encenação encarnada dos ambientes ali existentes, tais identificações ganham inúmeros novos matizes.

É bastante claro, por exemplo, que a descrição dos ambientes de *show* na exposição é complexificada pelo cruzamento dos corpos neste espaço, que as letras das músicas, pródigas na marcação da diferença entre sexos, ambientam performances de agência masculina e feminina, enfim, caleidoscopicamente, pode-se girar as partes e perceber que suas conformações apontam distintos horizontes. Que sua montagem etnográfica, essa ‘trucagem da realidade’ (Rouch, 1995) aponta tanto para uma origem quanto para um(ns) projeto(s), ambos mediados por relações sedentas de múltiplos destinos, encenados aqui, provisoriamente, por esses sujeitos.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. 1999. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Masangana; São Paulo: Cortez.
- BERBOSA, Francisco Salatiel de Alencar. 2007. *O joazeiro celeste: Tempo e paisagem na devoção ao Padre Cicero*. São Paulo: Attar editorial.
- BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2008. *Cuerpos que importam: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 1994. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. 2002. “Os sentidos no espetáculo”. *Revista de Antropologia* 45(1): 37-80.
- CAVIGNAC, Julie. 2001. “Destinos migrantes: Representações simbólicas, histórias de vida e narrativas”. *Campos Curitiba* (1): 67-98.
- CHIANCA, Luciana de Oliveira. 2007. “Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa”. *Sociedade e Cultura* 10(01): 45-59
- DAWSEY, John C. 2000. “Nossa Senhora aparecida e a Mulher Lobisomem. Benjamin, Brecht e teatro dramático na Antropologia”. *ILHA*(1): 85-103.
- _____. 2006. “O teatro em Aparecida, a santa e o lobisomem”. *Mana* 12(01): 135-149.

- _____. 2007. “Arqueologia da Festa”. *Interseções* 9(1), 2007: 211-219.
- GEERTZ, Clifford. 1985. *A Interpretação das culturas*. São Paulo: Editora Moderna.
- GIDDENS, Anthony. 1991. *As conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- GONÇALVES, Marco Antônio. 2007. “Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita”. *Textos escolhidos de cultura e artes populares* 4(01): 21-38.
- _____. 2008. *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- MAGNANI, Jose Guilherme Cantor; TORRES, L. L. (orgs.). 2000. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- MARQUES, Roberto. 2004. “A Identidade como Estratégia: Modernização, Memória e Política no Cariri” (1950). In: LIMA, Marinalva Vilar de; MARQUES, Roberto (orgs.) *Estudos Regionais: Limites e Possibilidades*: 37-49. Crato: NERE/Ceres Editora.
- _____. 2007a. “Corpos em derrapagem: narrativas e gênero no Cariri contemporâneo”. *Anais do 13º Encontro de Ciências Sociais do Norte/Nordeste*: 138-156. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas.
- _____. 2007b. “Entre a Ordem Social e os Afetos: Patriarcalismo como Metáfora”. In: CUNHA, Eduardo Leal; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *A Psicologia entre o Indivíduo e o Social*: 212-236. Aracaju: Editora da Universidade Federal de Sergipe.
- _____. 2008. “‘Beber, Cair e Levantar’: Performance e Gestão do Anonimato em festas de forró eletrônico”. *Anais Eletrônicos do 8º Seminário Internacional Fazendo Gênero*. Florianópolis: UFSC.
- MARTINS, Edson Soares. 2003. “O cordel, o homossexual e o poeta ‘maudito’: novo de discursos no folheto de Salete Maria e Fanka Santos”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 22: 125-136.
- PIAULT, Marc. 1997. “Uma Antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch, *Moi, um Noir*”. *Cadernos de Antropologia e imagem*. 4: 185-192. A Cidade em Imagens.
- PRADO, Rosane Manhães. 1993. “‘Bem-me-quer, Mal-me-quer’: A mitologia da cidade pequena.” In: *Mitologia e Vivência da Cidade Pequena nos Estados Unidos*. 1-69. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFRJ.
- _____. 1997. “Cidade pequena: paraíso e inferno da personalidade”. *Cadernos de Antropologia e imagem*. 4: 31-54. A Cidade em Imagens.
- ROUCH, Jean. 1995. “54 anos sem tripé”. *Cadernos de Antropologia e imagem* 1: 65-74.
- _____. 1997. “A louca maestria de Jean Rouch”. Entrevista a Renato Sztutman e Evelyn Schuler. *Sexta-Feira* 1(1): 14-22.

- _____. 2003. “Our Totemic Ancestors and Crazy masters”. In: HOCKINGS, Paul (org.), *Principles of Visual Anthropology*: 217-234. Nova Iorque: Mouton de Guyter.
- SAMAIN, Etienne. 1995. “‘Ver’ e ‘Dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. *Horizontes Antropológicos* 1(2): 23-60.
- SILVA, Luiz Antônio Machado da. 1969. “O Significado do botequim”. *América Latina* 12(3): 160-182.
- SIMÕES, Júlio Assis e FRANCA LINS, Isadora. 2005. “Do gueto ao mercado”. In: GREEN, James; TRINDADE, José Ronaldo (orgs.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*: 309-336. São Paulo: UNESP.
- SOUZA, Rolf Ribeiro de. 2003. *A confraria da esquina: O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando. Uma etnografia de um churrasco numa esquina do subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Bruxedo Produções culturais e educacionais Ltda.
- STRATHERN, Marilyn. 1987. “Out of Context. The persuasive fictions of anthropology”. *Current Anthropology* 28(3): 251-281.
- _____. 2006. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora Unicamp.
- VELHO, Gilberto. 1994. *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- WOORTMANN, Ellen. 1995. *Herdeiro, Parentes e Compadres: Colonos do Sul e Sitiantes do Nordeste*. Brasília/São Paulo: EDUnB/Hucitec.

MÚSICAS CITADAS

- Biquini Cavadao. 1986. “Tédio”. Biquini Cavadao. *Cidades em Torrente*. Polydor.
- Forró dos Play. 2008. “Novo Amor”. *Juá Forró*.²³
- Forró dos Play. 2008. “Carro de apaixonado”. *Juá Forró*.
- Gilberto Gil. 1978. “De onde vem o baião”. Gal Costa. *Água Viva*. Phonogram/Philips
- João Gonçalves. “Locadora de Mulher”.
- Luiz Gonzaga e José Marcelino. 1964. “Numa Sala de Reboco”. Luiz Gonzaga. *A Triste Partida*. RCA/BMG.
- Luka. 2003. “To nem aí”. Luka. *Porta Aberta*. Warner Brasil.
- Mastruz com Leite. “Bomba no Cabaré”.

²³ As referências das músicas Bomba no Cabaré, Locadora de Mulher, Carro de Apaixonado, Novo Amor e Adultério não foram encontradas. A impossibilidade é justificada pelo vínculo de vendas e circulação desses produtos ao mercado informal, bem como pela relação particular de se pensar e divulgar a autoria das canções.

Mr. Catra. “Adultério”.

Solteirões do Forró. 2008. “Zoar e Beber”. *Exposição Agropecuária do Crato*.

Trick Stewart. 2007. “Umbrella”. Rihanna. *Good girl gone bad. Reloaded*. Universal Music.

FILMOGRAFIA

ROUCH, Jean. 1957. *Eu, um Negro*. Vídeo Filmes

_____. 1954. *Os Mestres Loucos*. Vídeo Filmes.

_____. 1955. *Jaguar*. Vídeo Filmes.

Representações, apresentações e presentificações do Morro da Conceição: uma reflexão sobre cinema, patrimônio e projetos urbanísticos

Roberta Guimarães

Após 5 anos de visitas ao Morro da Conceição uma equipe de cinema filmou conversas com apenas 8 dos cerca de 4 mil moradores – os mais velhos, com idades que chegam a 97 anos, nascidos no morro e filhos de portugueses. Esses senhores e senhoras narram histórias de suas vidas inevitavelmente atravessadas pelas histórias da cidade e do país. A construção desse imaginário devolve ao Rio de Janeiro um filme que trata da sua memória e do seu esquecimento.

(Sinopse do filme Morro da Conceição)

Em 2007, comecei um estudo etnográfico na Região Portuária¹ da cidade do Rio de Janeiro com a intenção de investigar até que ponto os projetos de ‘revitalização urbana’ que vêm sendo propostos para ali desde a década de 1980 estavam provocando mudanças em seus aspectos físicos e nas relações sociais de seus moradores. E entre os diversos lugares que compõem hoje a região, um me chamou especial atenção por movimentar múltiplas sensibilidades e também distintos interesses: o Morro da Conceição, localizado no bairro da Saúde.

Tema principal do livro *Morro da Conceição: da memória o futuro* (Sigaud, 2000), setor privilegiado de atuação da prefeitura desde a divulgação do *Porto do Rio: Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro* (PCRJ, 2001) e limite territorial do filme *Morro da Conceição...* (Grumbach, 2005), as representações, apresentações e presentificações do morro se mostraram um rentável campo de pesquisa para a compreensão de como as propostas de transformação e preservação da Região Portuária são produzidas e recepcionadas atualmente e que ideais de cidade e Nação vêm sendo mediados pelo local e pela coletividade difusa e heterogênea denominada ‘moradores do morro’.

Neste capítulo, busco analisar mais especificamente como as escolhas conceituais do documentário *Morro da Conceição...* produziram novas

¹ A área da cidade que é atualmente denominada pelo poder público municipal como Região Portuária é formada pelos bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju.

representações sobre o local e seus moradores, contrastando as representações construídas pela cineasta Cristiana Grumbach com a pesquisa que venho realizando no morro e com as representações anteriormente produzidas por urbanistas e arquitetos vinculados ao poder público municipal. Pretendo ainda refletir sobre como essas distintas representações geram um efeito social para além da imaginação de si e do outro, já que se inserem em uma lógica mais ampla que relaciona a preservação de identidades culturais à produção de potencialidades econômicas e turísticas.

OS DIVERSOS USOS DA CATEGORIA ‘GENTRIFICAÇÃO’ NO CONTEXTO DA REGIÃO PORTUÁRIA

Iniciei minha pesquisa na Região Portuária bastante influenciada por uma bibliografia que utilizava o conceito de gentrificação para analisar os projetos urbanísticos voltados para a implantação de novos usos e funções em áreas centrais e/ou portuárias de grandes cidades, tais como os desenvolvidos em Puerto Madero, Barcelona, Nova Iorque, Cingapura etc. Utilizado pela primeira vez em 1963 por Ruth Glass em seu estudo sobre os ‘bairros operários ou populares’ desvalorizados no centro de Londres, o termo *gentrification*² foi desde então conceituado como o processo de investimento, reabilitação e apropriação de moradias desses bairros pelas “camadas médias assalariadas” (Bidou-Zachariassen, 2006).

A minha inclinação em usar este conceito para compreender os projetos para a Região Portuária carioca foi especialmente incentivada pela leitura dos materiais de divulgação do último e mais pretensioso projeto elaborado pela prefeitura para a região, o *Plano Porto do Rio*. No conjunto de folhetos, estudos e opiniões produzidos por este projeto, foram considerados aspectos positivos da região a sua localização próxima ao centro da cidade, a existência de equipamentos urbanos,³ a preservação do patrimônio arquitetônico composto por um casario colonial e a subutilização de amplas áreas ligadas à atividade portuária. Como aspecto negativo, foi apontada apenas a sua degradação ambiental. Mas não foi feita qualquer

² Há, na literatura brasileira que utiliza o conceito de *gentrification*, duas traduções mais correntes: gentrificação e enobrecimento. Ao longo deste artigo, utilizarei a primeira opção, já que a segunda pode ser equivocadamente interpretada de forma valorativa.

³ Nestes materiais de divulgação da prefeitura, são considerados equipamentos urbanos os equipamentos públicos de abastecimento de água, serviços de esgoto, energia elétrica, coletas de águas pluviais, rede telefônica e gás canalizado.

referência aos modos de vida de seus atuais moradores, sugerindo ser ali um espaço social e culturalmente vazio e indicando uma percepção extremamente tecnocrata de intervenção urbana e uma prática potencialmente higienista.

No entanto, as tensões existentes entre o possível uso do termo gentrificação como conceito analítico e como categoria nativa começou a se desenhar durante meu processo de pesquisa com a leitura de dois estudos sobre o *Plano Porto do Rio* que utilizavam o termo sem analisar os discursos proferidos pelos idealizadores do projeto ou realizar um trabalho de campo de caráter etnográfico (Santos, 2005; Lobo, 2006). Nesses estudos, as atenções estavam voltadas para uma reflexão mais geral sobre os modelos urbanos internacionais e para a caracterização da população residente na região e da população que seria potencialmente atraída para lá com a revitalização. Segundo suas conclusões, haveria no plano da prefeitura uma oposição entre um 'projeto urbano global' e uma 'realidade local' que estaria ameaçada de 'desterritorialização' por causa da valorização imobiliária da região e do encarecimento de seus serviços. Estas transformações provocariam a expulsão da sua atual 'comunidade', entendida como popular, homogênea e tradicional, e a atração de moradores que pertenceriam à 'classe média' e desejariam consumir equipamentos de lazer e cultura referenciados numa 'estética globalizada'.

Esses estudiosos utilizavam, assim, claramente o termo gentrificação como categoria acusatória⁴ para denunciar uma suposta elitização da região que estaria em desacordo com os desejos de moradores também supostamente tradicionais. Mas esse uso acusatório do termo acabou por produzir um embotamento das diversas recepções e re-apropriações que tal projeto urbanístico vem mobilizando entre moradores e outros atores sociais da região, como comerciantes, trabalhadores e participantes de movimentos sociais, culturais, recreativos, religiosos etc. Pois, muitos dos que compõem atualmente o espaço social da Região Portuária são favoráveis às transformações propostas; outros articulam discursos de 'visibilidade' para que suas identidades individuais ou coletivas sejam valorizadas durante a implantação dos novos usos do local; há também os que se apropriam do conceito de gentrificação para embasar demandas

⁴ Sobre essa percepção do termo gentrificação como categoria acusatória, agradeço os comentários feitos pelo Prof. José Reginaldo Santos Gonçalves durante os Seminários de Teses e Dissertações de Orientandos por ele ministrados em 2007 no PPGSA/IFCS/UFRJ.

provenientes de antigos conflitos fundiários; e, claro, aqueles que temem uma elitização da população residente, entre outros. Ou seja, uma ampla gama de diferentes formas de vivenciar o medo e a esperança de que a revitalização possa alterar os aspectos sociais e culturais da região.

Mas, com o decorrer da pesquisa, percebi que as tensões presentes no uso do termo gentrificação não residiam apenas nesta sua apropriação ‘engajada’ e fronteiriça entre a análise teórica e a resistência política, pois, como categoria nativa, o termo também era passível de ser re-apropriado pelos próprios proponentes do *Plano Porto do Rio*. Pois, cientes dos movimentos de crítica e resistência que outros projetos de revitalização de áreas centrais e portuárias vinham gerando há décadas e da desvalorização simbólica e econômica que essas áreas ‘revitalizadas’ sofriam ao serem taxadas como culturalmente ‘inautênticas’, eles propuseram políticas públicas para a preservação de parte dos atuais moradores da Região Portuária. Foi assim que surgiu em seus discursos uma exceção à regra que representava a região como esvaziada social e culturalmente: a ‘comunidade’ dos moradores descendentes de portugueses do Morro da Conceição, escolhida para ser ‘salva’ do desaparecimento causado pelo ‘progresso’ da cidade.

OS DISCURSOS DE AUTENTICIDADE SOBRE OS MORADORES DO MORRO DA CONCEIÇÃO

O espaço físico do Morro da Conceição é delimitado pela prefeitura como sendo o existente entre as ruas do Acre, Sacadura Cabral, Camerino, Conceição e Senador Pompeu. O entorno imediato do morro é formado pela Praça Mauá e por avenidas que possuem uma intensa circulação de carros e pessoas. Dentro de seus limites territoriais existem imóveis utilizados para fins residenciais que se localizam principalmente nas ruas e ladeiras de acesso e nas ruas altas e imóveis ocupados por estabelecimentos comerciais e industriais localizados majoritariamente na sua base. Quando o *Plano Porto do Rio* foi elaborado, o Morro da Conceição foi definido como sua prioridade de atuação nas áreas de habitação e turismo histórico-cultural, ‘vocação’ justificada por sua localização estratégica entre o centro de negócios e a zona portuária da cidade e por seu casario preservado por amplas leis de patrimônio.

Refletindo parte da diversidade social e cultural do Morro da Conceição, alguns aspectos classificados por especialistas dos órgãos de preservação como ‘eruditos’ e ‘populares’ foram transformados em patrimônio

ao longo dos anos. Em 1938, foram tombados pelo poder público federal seus bens considerados monumentais pelas características artísticas e históricas: a Igreja da Prainha, o conjunto composto pelo Jardim e Morro do Valongo, a Fortaleza da Conceição e o Palácio Episcopal.⁵ Posteriormente foram tombados os bens considerados notáveis por suas características culturais: no ano de 1986, o poder público municipal tombou duas casas na Rua Sacadura Cabral, três cortiços na Rua Senador Pompeu e um sindicato na Rua Camerino⁶ e, no ano de 1987, a Pedra do Sal⁷ foi tombada pelo poder público estadual como ‘monumento afro-brasileiro’. Os órgãos patrimoniais também introduziram outras formas de preservação do morro. O governo federal tutelou, em 1986, todo o seu perímetro,⁸ o estadual tutelou, em 1987, alguns imóveis no entorno da Pedra do Sal e o municipal criou, em 1988, uma Área de Proteção Ambiental nos bairros da Saúde, Santo Cristo, Gamboa e Centro, em projeto que ficou conhecido pela abreviação SAGAS.⁹

A primeira vez que Cristiana Grumbach esteve no Morro da Conceição foi no ano de 2000, quando realizou, por encomenda, da prefeitura o documentário *Nós, brasileiros e portugueses*, formado por entrevistas com arquitetos que participavam de um seminário sobre as experiências de reabilitação de patrimônios históricos no Brasil e em Portugal. Foi o organizador do evento quem sugeriu que a cineasta entrevistasse um dos arquitetos portugueses no morro.

E ele me disse: “Aqui parece que estou em Lisboa!”. Aquele lugar remetia à origem da cidade, do país. E ainda mantendo as características originais. Quando se arrasa uma área como aquela (como aconteceu com o Morro do Castelo), arrasa-se também toda carga simbólica que aquelas casas e prédios tinham. A cidade foi sendo apagada em nome do progresso. Isso sempre me incomodou (Cristiana Grumbach em entrevista à Marco Antonio Barbosa, *Jornal do Brasil*, 28/10/2005).

Fortemente influenciada pela produção do documentarista Eduardo Coutinho, de quem foi assistente de direção em *O Fim e o Princípio* (2004), *Peões* (2002/2003), *Edifício Master* (2002), *Babilônia 2000*

⁵ Processos 0022-T-38, 0099-T-38, 0155-T-38 e 0155-T-38, respectivamente.

⁶ Processo 07/20519/84.

⁷ Processo E-18/300048/84 do INEPAC.

⁸ Portaria 002 de 14.03.86.

⁹ Decreto Municipal 7.351 de 14/01/88. Área de Proteção ao Ambiente Cultural que preservou 1782 edificações, desde igrejas a cortiços e pinturas de botequim.

(2000) e *Santo Forte* (1999), Grumbach se inspirou em sua linguagem documental para definir como seria a filmagem de *Morro da Conceição...*, reproduzindo uma metodologia que Coutinho denomina de ‘dispositivo’, centrada na escolha dos procedimentos formais de filmagem que variam de acordo com cada projeto fílmico. Mas, se nos filmes do diretor esse dispositivo tende predominantemente a ser uma re-combinação da escolha de uma única locação, do formato do vídeo e da aparição da equipe de filmagem durante as entrevistas (Lins, 2004), em *Morro da Conceição...* Grumbach adota, além desses procedimentos, uma delimitação socio-cultural: entrevistar “os mais velhos, com idades que chegam a 97 anos, nascidos no morro e filhos de portugueses”, conforme a sinopse do filme citada na introdução deste capítulo.

Motivada, assim, por uma sensação de perda da origem da cidade pelo avançar do ‘progresso’, Grumbach partiu para registrar no Morro da Conceição o que considerava estar mais ameaçado: o casario mantido fisicamente ‘original’ com o passar do tempo e sua ‘carga simbólica’, que para ela estaria personificada nos descendentes diretos e mais antigos dos portugueses. Mas a eleição dos portugueses como os representantes da origem mítica do morro e atuais depositários de sua memória não surgiu no dispositivo fílmico de Grumbach. Desde a época da elaboração do *Plano Porto do Rio*, esses moradores já estavam sendo representados pelos gestores públicos municipais como a ‘memória viva’ e os ‘tradicionais’ ocupantes dali.

Os desdobramentos políticos, econômicos e sociais da eleição dos portugueses como os depositários da memória do morro, no entanto, certamente escaparam da consciência e mesmo do campo de interesses da cineasta e de muitos dos especialistas dos órgãos públicos que colaboraram para consolidar esse imaginário. Pois, embora o documentário não tenha sido idealizado ou financiado pela prefeitura, seu retrato da comunidade portuguesa moradora no morro compartilha de muitas das sensibilidades dos proponentes do *Plano Porto do Rio* e, em conjunto, resultaram na construção de um imaginário sobre o tipo de morador que devia ser ‘preservado’ e o tipo que podia ser ‘renovado’ no morro.

No livro *Morro da Conceição: da memória o futuro*, apresentado como o resultado do conjunto de estudos realizados entre os anos de 1998 e 2000 pela prefeitura e por gestores franceses com o intuito de valorizar o ‘patrimônio material’ do morro com a ‘recuperação’ das casas de “ar-

quitetura colonial portuguesa”, os gestores públicos classificam os atuais moradores do morro em “três grandes categorias sociais”. A primeira sendo a dos “moradores tradicionais”, identificados como os “descendentes de portugueses e espanhóis” ligados às atividades portuárias e possuidores de uma “relação afetiva intensa” com a área. A segunda categoria, a dos ‘moradores imigrantes de outros estados do país’, é composta pelos ‘nordestinos’, que teriam provocado o “marcante processo de degradação física e social” do morro e que possuiriam “uma relação meramente conjuntural” com a área, já que haviam se instalado ali por causa da proximidade com o mercado de trabalho, dos preços baixos dos imóveis e da infra-estrutura urbana. E a terceira categoria social é identificada como a dos “comerciantes instalados na base do morro”, cujos “trajetos individuais” não implicariam a necessidade “de transitar por seu interior, de freqüentar seus espaços, nem de compartilhar das mesmas expectativas” dos moradores do morro.

Nesta divisão categórica da prefeitura, são discursivamente construídos estereótipos e identidades ‘puras’, em vez de ser proposta uma representação dialógica do espaço social que tornaria mais visível a sua composição a partir de identidades híbridas e relacionais. Pois diversas outras classificações locais dos moradores para falarem de si não são mencionadas: há termos que se referem aos estrangeiros de outras nacionalidades, aos migrantes de outras regiões do país, às características raciais, aos traços étnicos e a outras lógicas de pertencimento, como profissional, religiosa, etária e de gênero. Os comerciantes instalados na base do morro também são equivocadamente classificados, já que muitos moram ali ou alugam estabelecimentos de propriedade de outros moradores ou de uma ordem religiosa que atua no local.

Os moradores ainda se identificam e se diferenciam a partir dos locais de suas casas. A ‘parte baixa’ do morro, formada pelo entorno do Largo da Prainha e suas ruas, becos e acessos para a Rua do Jogo da Bola é composta por casas pequenas, mal-conservadas e habitada por muitos moradores, a maioria deles inquilinos ou informais. A ‘parte alta’ é composta pela Ladeira João Homem e pela Rua do Jogo da Bola, sendo que a Ladeira é classificada por seus moradores como a ‘zona norte’ do morro e é composta por casas tanto em bom quanto em péssimo estado de conservação, habitadas por famílias nucleares de locatários ou proprietários e também por inquilinos de casas de cômodos. Já a Rua do Jogo da Bola é classificada como a ‘zona sul’ do morro e possui as casas em melhor

situação de conservação e com poucos habitantes por casas, sendo que muitos são proprietários. A região do morro que é composta pelas lajeiras Pedro Antônio e do Valongo é considerada pela maior parte dos moradores como pertencente ao Centro da cidade e suas casas estão em mal ou péssimo estado de conservação e são habitadas por inquilinos ou moradores informais.

A classificação sociocultural dos moradores desenhada pela prefeitura não é reconhecida nem mesmo por aqueles que são considerados os ‘tradicionais’. Como resumiu um morador ‘nascido e vivido’ no morro e pertencente a uma família que descende em parte de portugueses: “português mesmo, aquele que veio de Portugal, isso não tem mais no morro desde a década de 1970, quando a Revolução dos Cravos fez com que os portugueses parassem de vir para cá. Aqui já está todo mundo misturado”. Ou seja, a maioria dos moradores descendentes de portugueses atualmente possui também outras origens familiares. Apenas uma ínfima parcela dos moradores mais velhos descendentes de portugueses pode representar a identidade pura classificada pela prefeitura como uma “grande categoria social”.

No documentário *Morro da Conceição...*, Grumbach certamente não propõe esse quadro classificatório do local, tendo mesmo a preocupação de colocar no título as reticências que sugerem que aqueles que estão ali representados fazem parte de um conjunto mais amplo de moradores. No entanto, seu filme compartilha da construção de um imaginário bastante específico sobre o morro, que o liga à tradição e à memória portuguesa e autentica seus moradores como os legítimos ocupantes dali. Os resultados da produção desse imaginário podem ser conferidos na recepção do filme pela crítica dos jornais impressos e eletrônicos e pelos especialistas de diferentes áreas de conhecimento. Nesses textos, muitas vezes a sutil distinção entre o recorte arbitrário da realidade produzido pela cineasta e a diversidade de moradores que se encontra no morro não é absorvida, e o que devia ser a representação da parte se torna a representação do todo: em alguns moradores de descendência portuguesa, se vê a ‘comunidade’ do Morro da Conceição.

Marco da ocupação original do Rio de Janeiro, a partir de 1565, o Morro da Conceição compunha um quadrilátero com os morros do Castelo, de Santo Antônio e de São Bento, com construções tipicamente portuguesas. Derrubaram-se os outros morros, espigões subiram ao redor, mas o povo e o estilo de vida da Conceição mantiveram-se (Marco Antonio Barbosa, *Jornal do Brasil*, 28/10/2005).

O Rio de hoje há muito rompeu com o Rio de “Morro da Conceição”. O maior feito de Grumbach é o de capturar este último antes da inevitável queda, num carinhoso gesto de arqueologia urbana preventiva (Amir Labaki, *É Tudo Verdade*, 2007).

Este filme é um registro eloqüente do caráter notável do Morro da Conceição, expondo seu valor intangível, sua colocação como patrimônio imaterial. É uma iniciativa que perpetua sentimentos, relações, amores. Registra lembranças, nostalgia, solidão, alegria. Recupera sons matinais dos pássaros e a ave-maria vespertina. Apresenta a paisagem em luz e sombra. Junta tempo e espaço, para compreender a história de um lugar habitado por gente, não por personagens. E alerta para perdas. E se mesmo assim, com tanto amor, um dia, do Morro da Conceição restar apenas uma paisagem, animada por novos usos e outros moradores e usuários, será possível recuperar o patrimônio cultural vendo e ouvindo dona Iria, seu Feijão, seu João, seu Chapéu, dona Duda, dona Alzira... (Nina Rabha, 2005, Gerente de Urbanismo do *Plano Porto do Rio*)

O documentário de Grumbach consolida, assim, um conjunto de idéias relacionadas ao Morro da Conceição: a eminente morte de seus depositários da memória; a eleição de símbolos a serem preservados como patrimônio cultural, ainda que na forma de registro audiovisual; a revitalização da região como força transformadora inevitável. Propondo um contraste perceptivo ao espaço urbano ‘moderno’, o filme seleciona em particular oito moradores como os que personificariam seu ‘patrimônio imaterial’, invocando através de suas falas o tempo passado da cidade e determinadas relações familiares e de vizinhança.

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO MORRO DA CONCEIÇÃO...

Além da inicial delimitação geográfica e sociocultural, há uma série de opções no filme de Grumbach que produz a transformação dos moradores portugueses do Morro da Conceição em patrimônios relacionados à representação do local e da cidade. O próprio formato documental é uma importante opção discursiva, pois, mesmo havendo a difusão da percepção de que o formato possui uma construção narrativa e parte sempre de um ponto de vista da realidade, a crítica, o público e a cineasta partilham de um pacto de que há ali declarações sobre o mundo histórico e não sobre o mundo da imaginação, o que o tornaria diferente do formato ficcional (Salles, 2005). Embora esta diferenciação dos formatos possa ser questionada, filmes de caráter documental, como o *Morro da Conceição...* são considerados registros históricos pelo senso comum, *apesar* do recorte da realidade escolhido e da construção narrativa dos cineastas.

Grumbach optou por estruturar seu documentário a partir de entrevistas realizadas com oito idosos portugueses, buscando produzir o que Coutinho denominou em seus filmes de a 'arte do encontro', método que busca valorizar a representação da interação entre o cineasta e seus personagens. Embora ela tenha privilegiado a audição de suas histórias à visão da realidade filmada, o sentido da visão é estrategicamente utilizado nos momentos em que os entrevistados mostram e comentam fotografias de seu passado familiar, profissional, amoroso e recreativo. Esse conjunto de imagens sugere ao espectador que ele está observando a passagem do tempo individual e também do tempo coletivo da cidade, cenário de muitas das fotos selecionadas, já que através da reprodução fotográfica é produzida uma mediação entre a ocorrência única e contingente do passado e o tempo presente (Barthes, 1984). Como explicou Grumbach em entrevista ao *Jornal do Brasil* (28/10/2005), é justamente o 'tempo' o assunto principal de seu documentário.

Como posso filmar o tempo, que é tão impalpável? No Morro da Conceição, achei um lugar que guarda a nossa origem, pessoas que são guardiãs da memória, que retêm o tempo consigo. O documentário junta duas idéias muito caras a mim: a preocupação com a memória da cidade do Rio e a minha inquietação existencial. Saber o porquê de estarmos aqui, o que se faz com o tempo que temos, o que as pessoas pensam a respeito de estarem vivas.

Para que o tempo de cada indivíduo e da cidade se materializasse, a cineasta elencou alguns temas específicos para serem abordados nas entrevistas: a chegada dos antepassados dos idosos portugueses ao morro; a atual configuração sociocultural do local; as festas comunitárias realizadas ali por esse grupo de antigos portugueses; as práticas religiosas e recreativas transmitidas aos descendentes; os casamentos, nascimentos e mortes que marcaram suas vidas familiares; e as transformações físicas e os eventos históricos do morro e da cidade vivenciados por eles. Esses temas foram desenvolvidos a partir da presença constante e consciente da edição de Grumbach, visível nos diversos cortes e recortes que ela faz em todos os blocos de entrevistas e dentro de uma estrutura narrativa que intercala as falas dos entrevistados com vistas panorâmicas fixas de logradouros do morro que duram um minuto cada.

Os primeiros logradouros que aparecem no filme são a Rua do Jogo da Bola e a Ladeira João Homem, que formam a 'parte alta' do morro, explicitando o ponto de vista da realidade sociocultural de onde a cineasta se posiciona. No desenvolvimento do filme, são retratados cinco logra-

douros de sua ‘parte baixa’ e, encerrando, são postas duas vistas de pontos diferentes da Rua do Jogo da Bola. Todos esses locais foram gravados em horários de pouco movimento, sugerindo que ali o tempo cotidiano é mais lento do que no resto da cidade. A sonoplastia do documentário também reforça a idéia de que o morro é um lugar “bucólico, pacato, comunitário” (Alves 2005), onde são ouvidos os passarinhos, as crianças brincando e, ao entardecer, a Ave-Maria da capela da Rua do Jogo da Bola.

Mas, para conseguir construir esse retrato idílico, Grumbach não cita visual, verbal ou sonoramente alguns locais e características marcantes do cotidiano do morro, como o tráfego constante de veículos do centro da cidade que sobem pela Rua Major Daemon e pela Ladeira Pedro Antonio para utilizarem a área como estacionamento, as fachadas altamente deterioradas de muitas casas, os diversos estilos musicais escutados em alto volume nas residências, a movimentação das crianças e de seus familiares na entrada e saída das escolas, os bares festivamente ocupados por jovens e demais moradores no fim do dia e nos fins de semana, o comércio de ambulantes no entorno do Largo da Prainha etc. A exclusão no filme desses locais e usos que dão vitalidade e diversidade ao morro reforça o imaginário de que ali é um espaço harmonioso e socialmente homogêneo, sem conflitos ou diferenças socioculturais.

As entrevistas com os idosos foram prioritariamente realizadas dentro de suas casas e não buscaram oferecer, por um lado, uma contextualização das moradias e informações sobre seus estados de conservação, mas produziram, por outro, uma sensação no espectador de estar acessando as vidas íntimas dos entrevistados. Com exceção de uma entrevistada que fala com a filha por perto, todos os idosos foram filmados sozinhos, compondo um quadro de melancolia e saudosismo que se associa perfeitamente aos discursos que narram a cidade como vítima constante do processo de deterioração e perda de suas belezas físicas e de seus laços sociais.

A estrutura dramática desenhada por Grumbach pode ser analiticamente dividida em introdução, giro dramático, desenvolvimento do argumento e desfecho com clímax e anti-clímax. Essa divisão do filme corresponde mais a um estado de espírito dos entrevistados em relação às suas experiências de vida do que a uma definição rígida dos temas abordados. A introdução do filme é marcada pelo tom bem humorado e doce das lembranças dos idosos; o giro dramático ocorre quando um deles compara as aventuras e emoções do passado com a atual rotina de sua

vida; no desenvolvimento, as histórias de vida são apresentadas em conjunto com as histórias da cidade, ambas entrecortadas pela lamentação das perdas ocorridas; o clímax do filme é a percepção do estado de solidão e de perda gradual da memória e o anti-clímax é a possibilidade de resgate dessa memória e de perpetuação de algumas práticas tradicionais.

Quando o tom emotivo de cada momento é relacionado com seu conteúdo verbal, as sensibilidades compartilhadas entre Grumbach e os idealizadores do *Plano Porto do Rio* ficam mais nítidas. As doces lembranças narradas na introdução do documentário têm como tema principal a chegada dos antepassados portugueses ao morro e as festas comunitárias que eram realizadas. É dito no primeiro diálogo do filme que neste tempo passado moravam ali somente os portugueses e os funcionários da Marinha e que a convivência no morro mudou muito com a chegada da “gente do Norte”.

Grumbach: Todo mundo se conhece aqui, não é Dona Iria?

Dona Iria: Ah se conhece, aqui é uma família, ainda tem muita gente... Mas é pena que já não tem como era antigamente, agora tá vindo muita gente do Norte para aqui. Mas antigamente eram só portugueses que comandavam isso aqui. Comandavam não, que moravam, né? Era uma união que se você visse... As pessoas ficavam na porta conversando à noite, a gente dançava, a gente fazia roda, cantava as músicas da roda...

Grumbach: Como é que eram as músicas da roda?

Dona Iria: Eram assim... Algumas eu lembro. (canta) Oh rosa, rosa amarela, rosa amarela eu sou, eu sou a rosa amarela, rosa branca é meu amor.

O giro dramático é marcado pela fala de Seu João, que quebra a suave nostalgia dos depoimentos introdutórios com a percepção de que a velhice é ruim se comparada à juventude. É desse entrevistado a primeira citação sobre a preservação das casas do morro por leis patrimoniais, embora ele tenha uma visão negativa sobre seus efeitos. Com a edição de Grumbach, Seu João vai articular um discurso que detonará a reflexão sobre questões mais amplas que serão trabalhadas no decorrer do filme, relacionadas a noções como memória, preservação, esquecimento e transformação.

Seu João: Eu nasci ali no Beco João Ignácio. Naquela casa número 15.

Grumbach: A casa está ali ainda Seu João?

Seu João: Tá, só a fachada, né, que dizem que a fachada não pode botar embaixo. Patrimônio... Eu não sei por que esses patrimônios de coisas velhas.

Grumbach: O que é patrimônio para o senhor?

Seu João: Olha, patrimônio pra mim é coisa nova, eu não gosto de nada velho. Eles é que gostam, por isso é que botaram o nome de patrimônio. Aquela está em pé por fora, mas por dentro não tá não, por dentro já estão construindo outra. Que eu não sei nem porque conservar essas coisas já arcaicas, que não servem pra nada. Ah, bota ‘embaixo’ essas coisas, faz uma coisa nova. Eu gosto é de coisa moderna. Não gosto de nada velho não, pra velho basto eu.

[*corte*]

Grumbach: O que é ter 80 anos, hein Seu João?

Seu João: É ruim à beça. É velhice mesmo. E velhice não é nada bom.

Grumbach: Por que não é bom hein?

Seu João: É cansativo não é? E a vida se torna uma rotina, sempre a mesma coisa. Eu não gosto disso. Eu gosto de vida agitada. Mas o tempo chega, a gente tem que se curvar a ele. [...]

[*corte*]

Seu João: Gostar, só gostei de uma.

Grumbach: Quem?

Seu João: Era a mãe da minha filha. Mas abri mão das garotas para o homem que se casou com ela.

[*corte*]

Seu João: Eu fui pai porque fiz, mas não fui pai porque cuidei. Se bem que se estivesse comigo eu cuidava. Eu criei um, por que não criava dois? Eu criei um muito bem criado até, ele me adorava.

Grumbach: Onde é que ele está agora Seu João?

Seu João: Morreu (silêncio). Mas foi legal, foi muito bom. Tudo na vida tem um fim, né?

[*corte*]

Seu João: A vida é boa, desde que você saiba viver (enxuga uma lágrima).

Grumbach: O que é saber viver Seu João?

Seu João: Saber viver é aceitar as coisas como são, né?

[*corte*]

Seu João: Você não pode mudar nada. Você tenta mudar, mas mudar você não muda. O que tá enraizado em você ninguém arranca.

Grumbach: O que é isso que não muda, o que tá enraizado na gente?

Seu João: O amor que você sente pelas pessoas. O que eu sinto pelas minhas crianças ninguém vai mudar nunca.

[*corte*]

Seu João: Eu tenho uma neta que eu adoro. Não digo, não deixo perceber porque eu não quero magoar os outros. Mas é a que eu gosto muito mesmo. Faça qualquer coisa por ela.

Os temas que são trabalhados durante o desenvolvimento do argumento exploram os aspectos ‘imateriais’ das identidades individuais desses descendentes de portugueses, aspectos que, postos lado a lado na edição, fornecem aos entrevistados uma identidade coletiva. As noções de

‘festas’, ‘mitos’, ‘práticas religiosas’ e ‘ancestrais’ abordadas nas entrevistas conduzem, assim, para a identificação de um suposto patrimônio comum a todos os entrevistados. Um exemplo dessa patrimonialização conduzida e editada por Grumbach é o tema das ‘rezadeiras’, que vai ligar as experiências de vida de três idosas do filme.

Grumbach: A senhora é rezadeira também, né?

Dona Maria Amélia: Ah rezo. Crianças, adultos, velhos, tudo, tudo, tudo. Aqui todo mundo me chama de vó. Eu não me incomodo, eu gosto. É de criancinha até adulto que me chama de vó. Eu não me incomodo, eu gosto.

[*corte*]

Grumbach: E quando as pessoas pedem para a senhora rezar, como é que é? E chega aqui doente...

Dona Maria Amélia: Rezo, rezo. Vem com mal-olhado, às vezes com ventre virado, sabe? Ventre virado em adulto é espinhela, em criança é ventre virado.

Grumbach: O que é isso hein?

Dona Maria Amélia: Deita a criança assim, né? Ai junta as perninhas dela, se as curvas não se ajeitarem é porque tá com ventre virado.

[*corte*]

Dona Maria Amélia: Ai eu puxo assim pra lá e pra cá as duas pernas e vou rezando, depois levanto ele e faço assim nas perninhas e pronto, ele melhora logo. Mau-olhado rezo também, mas não precisa estar com a pessoa presente. Eu me concentro na pessoa, vou pra aqui, e tudo que estiver com a pessoa vai pro mar.

[*corte*]

Grumbach: E como é que a senhora aprendeu essa reza, assim?

Dona Maria Amélia: Primeiro foi uma tia minha que veio de Portugal, que era irmã de meu pai. Viveu aqui e aqui morreu também. E ficou a minha irmã, essa minha mãe. Ela morreu, fiquei eu. Era assim. Foi passando uma pra outra.

[*corte*]

Dona Maria Amélia: Quer que eu reze?

Grumbach: Pode?

Ainda no desenvolvimento do filme, as falas editadas formam um discurso que conecta as emoções da juventude e da maturidade dos idosos aos antigos locais e eventos da cidade, sempre em seu conjunto enfatizando a perda tanto dos entes queridos quanto da paisagem e das relações sociais do morro e de seu entorno. Um exemplo da construção deste discurso é a entrevista de Seu Feijão, onde Grumbach mostra imagens antigas de locais da cidade que já foram bastante modificados, contextualiza historicamente o momento, retorna às experiências pessoais desse idoso que foram vivenciadas na cidade, até abordar o sentimento dele de isolamento e solidão causado pela atual falta de atividade social e pela

morte do pai, perdas que, segundo a condução fílmica da cineasta, seriam compensadas por ele através da prática de colecionamento de fotos, de preservação de suas memórias.

Seu Feijão: (manuseia um conjunto de fotos e mostra uma) Olha aqui, Rua dos Andradas, no fundo a Igreja de São Francisco, Largo do São Francisco, lá no fundo.

Grumbach: Passava o bonde...

Seu Feijão: Passava, passava, vê se dá para ler o nome...

Grumbach: Cascadura.

Seu Feijão: Cascadura (risos).

[corte]

Seu Feijão: Em 1930 eu me empreguei, quando Getúlio Vargas ganhou a revolução, naquele mês de novembro foi que eu me empreguei.

Grumbach: O senhor se empregou aonde Seu Feijão?

Seu Feijão: Na drogaria Irmãos Faria.

[corte]

Grumbach: Aqui o que é que é?

Seu Feijão: Aqui é no campo de São Cristovão (mostra foto dele vestido de jogador)

Grumbach: E o senhor chegou a jogar no profissional?

Seu Feijão: Não, não, não, fui até o time aspirante pra ser profissional. Mas naquela ocasião, eu no comércio ganhava mais do que o jogador do primeiro time do São Cristovão.

[corte]

Seu Feijão: Aqui é o time do sindicato dos conferentes (mostra foto do time).

[corte]

Grumbach: Quando o senhor saiu da drogaria, o senhor foi trabalhar no porto?

Seu Feijão: Foi. Eu entrei pro sindicato em 41. Tô lá até agora.

Grumbach: O senhor trabalha ainda?

Seu Feijão: Raramente, porque o trabalho é pouco, vai o pessoal da ativa, agora. Quando há uma necessidade, um socorro, sempre tem uns aposentados inscritos que têm condições de trabalho.

Grumbach: E o que o senhor faz lá?

Seu Feijão: É conferir a carga.

[corte]

Seu Feijão: (mostra uma foto) E aqui tem uma... Depois do falecimento do meu pai.

Grumbach: (lê um cartão) 'Pai querido, tu que foste tudo para nós'?

Seu Feijão: (emocionado) Meu amigo. Morreu moço, morreu com 54 anos. Com 54. Ele é de 1888.

[corte]

Seu Feijão: É, é isso.

Grumbach: Por que o senhor guarda tantas coisas, Seu Feijão?

Seu Feijão: É, não tem nada o que fazer, não é, a gente fica guardando.

Grumbach: Mas não é bom guardar?

Seu Feijão: Eu não sei, é bom guardar?

Grumbach: Eu acho que é.

Seu Feijão: Então eu vou continuando guardando.

Grumbach: O senhor não acha bom guardar?

Seu Feijão: Eu acho, acho porque me lembra o que se passou, não é? O que se passou, é muito importante.

O clímax do filme se dá com as entrevistas finais de Dona Mida e Seu Chapéu, ambos falando demoradamente da falta e da solidão que a perda do marido e da esposa trouxeram para seus cotidianos. Na entrevista de Dona Mida, um aspecto mais relevante para o discurso geral do filme, o passar do tempo e a velhice, é exposto: a perda da memória, a incapacidade de lembrar o passado.

Dona Mida: Não sei, às vezes me dá esses aborrecimentos assim. Nada tem graça pra mim sem o meu marido, nada. Ele me fez muita falta. Quando eu dizia: ‘Vamos em tal lugar’; ele dizia: ‘Já estou pronto, não sou igual a ti, vai tomar banho, vai assim mesmo, vambora’. (triste) Ai meu Deus.

[corte]

Dona Mida: Brinquei muito, muito. Aquele negócio de bonecas, fantasia de espanhola, era linda a fantasia de espanhola, linda. Eu fui a boneca espanhola, não, primeiro fui a japonesa, fui a boneca japonesa. Um bazar de bonecas... Contando assim ninguém entende o que é. O bazar de bonecas vinha bonecas de todo o mundo.

[corte]

Dona Mida: Mas o pessoal não sabia como funcionava. A boneca dançava, cantava. Ele dava corda, o dono do bazar dava corda, a boneca se levantava, dançava, o piano tocava e tudo.

[corte]

Dona Mida: ‘Maestro, sapeca uma gambria’. (ri) Ah, ai é que foi, aí é que foi. O maestro tocou a gambria. Meti a mão aqui (mostra o bolso), que as castanholas estavam aqui e (imita som de castanholas) tra, tratra tratra, com aquele sapato de tacão, roupa de espanhola mesmo, tra, tratra, tratra, Olé! Acabou. Mas brinquei, depois foi boneca argentina. Fui a boneca brasileira...

Grumbach: A senhora então foi todas as bonecas da festa?

Dona Mida: Fui uma porção de bonecas, tinha pouca gente que queria fazer boneca.

[corte]

Dona Mida: (canta) ‘Eu tenho uma muchachita que está querendo me namorar... (esquece a letra e cantarola)... cha, cha, cha, cha, cha, cha, cha. Ai nêga, te pego pela cintura, nêga jo quiero bailar’ (risos). Agora da portuguesa estou esquecida, meu Deus! Oh meu Deus, mas como eu vou e esqueço.

[corte]

Dona Mida: (canta) ‘Não sei, não sei porque choro, quando canto o fado neste tom magoado (confunde a letra)... Tu és meu tormento, que me acalma a alma (esquece e cantarola)... Foi Deus quem deu voz ao vento, luz ao firmamento e deu o azul às

ondas do mar. Foi Deus quem me pôs no peito um rosário de penas que vou desfiando e que choro a cantar. Fez poeta o rouxinol, deu-nos esse campo sem fim, deu flores à primavera, (solfeja) oh, e deu essa voz a mim'. Ele disse 'danada, você está aprendendo a solfejar, sua filha da mãe, você tá aprendendo canto', mexia comigo demais. (triste) Mas agora... Mas a outra eu não me lembro. (canta) 'Quando canto o fado...'. Essa é a outra (para pensativa)

[*corte*]

Dona Mida: Eu não me lembrei do negócio, como eu queria me lembrar, eu gosto muito mesmo...

Grumbach: Queria se lembrar?

Câmera: Se lembrar depois a gente volta aqui.

Dona Mida: Não, não...

Câmera: A senhora canta no portão ali pra gente.

Dona Mida: (risos) Não, eu quero me lembrar (pausa longa dela tentando se lembrar).

O anti-clímax é a explicitação da tese do filme: nem tudo está perdido no esquecimento, a memória do passado pode fazer parte do presente e as tradições podem ser perpetuadas. Para Grumbach, é bom lembrar. Assim, as entrevistas se encerram com Dona Mida em frente ao portão de sua casa cantando a música de quando se fantasiou de boneca portuguesa. E a última seqüência de imagem e som é uma tomada da Rua do Jogo da Bola na altura da capela de Nossa Senhora da Conceição, ao fim do dia, quando toca ali uma versão instrumental da Ave Maria numa caixa de som voltada para a rua.

AS PERCEPÇÕES DA CINEASTA CRISTIANA GRUMBACH SOBRE O PROCESSO FÍLMICO

Após analisar o filme, conversei com a cineasta Cristiana Grumbach¹⁰ com a intenção de criar um diálogo entre as minhas interpretações sobre o produto cultural *Morro da Conceição...* e suas percepções sobre o processo fílmico. Não era minha idéia alcançar uma realidade fílmica supostamente essencial, mas dar conta dos imponderáveis do processo de filmagem, daquilo que escapa às racionalizações desenvolvidas neste artigo e é classificado pela cineasta como 'intuições' e 'sentimentos'. Sendo assim, este é um diálogo que não busca concluir nem generalizar, já que, diante das diversas interpretações possíveis da realidade social, há sempre

¹⁰ Agradeço à cineasta Cristiana Grumbach a disponibilidade em realizar este diálogo (agosto de 2008).

muitos aspectos que são da ordem da subjetividade e se referem à trajetória individual dos que produzem os artefatos culturais. É para manter esta intenção de ouvir o ponto de vista da cineasta que transcrevo e comento abaixo os trechos da nossa conversa em que as minhas interpretações sobre o filme entram em choque ou ganham novos contornos como as percepções dela.

Na minha leitura do filme, a idéia da perda é o fio que conduz toda a narrativa, unindo as histórias da cidade às histórias pessoais dos idosos. Essa idéia de perda está amplamente mediada pelas noções de patrimônio e memória, pelo que deve e o que não deve ser preservado como um símbolo de identidade coletiva ou individual. Grumbach também considera que o tema da perda é central para a estruturação narrativa de *Morro da Conceição...*, mas percebe nesta opção uma forte influência do momento de sua trajetória individual, marcado pelo falecimento de seu avô. No entanto, sua sensibilidade já se encontrava afinada com uma percepção de que seria possível encontrar o tempo passado presentificado em casas e lugares. O termo 'vestígio' é assim por ela utilizado para resgatar uma suposta aura que emanaria desses objetos e espaços, transformando-os em mediadores temporais.

As coisas vão ficando mais claras ao longo do tempo, no meio dos processos. Quando eu estava fazendo o *Morro da Conceição...* eu perdi o meu avô, a quem eu dedico o filme. Na verdade, eu primeiro quis fazer um filme que tratasse das cidades do Rio de Janeiro que foram se acumulando. Eu sempre me interessei muito pelos vestígios de outros tempos que a gente poderia encontrar na cidade. Porque os espaços de memória te ajudam a trazer as lembranças de cada um. Quando eu fui fazer o filme *Nós, brasileiros e portugueses*, que era um trabalho encomendado pela prefeitura, eu conheci o Morro da Conceição e pensei: 'Esse lugar aqui é um lugar de memória. É um lugar onde eu posso procurar por vestígios de uma cidade que já existiu aqui'. A questão da perda, da morte, da falta, isso foi uma elaboração que veio depois.

A definição de quais seriam os procedimentos de filmagem também foi influenciada por questões profissionais e afetivas que se situavam para além do documentário *Morro da Conceição...* A relação com Eduardo Coutinho aparece, assim, no centro de suas reflexões sobre reproduzir ou negar sua 'escola de cinema'. O formato final do filme só surgiu após três anos de tentativa de traçar um eixo narrativo e seus dispositivos de filmagem. Segundo Grumbach, foi seu 'sentimento' em relação à cidade que a levou a encontrar este formato.

A primeira etapa de filmagem foi em dezembro de 2000. Eu trabalho com o Coutinho há muitos anos e venho de uma escola de cinema que é muito sedimentada. Aí eu acho que, de alguma forma, eu quis negar a influência dele e saí fazendo um filme que era exatamente o contrário do que ele faz. Eu saí filmando com a câmera na mão, não tinha pesquisa nenhuma, eu batia na porta e já filmava a pessoa. E assim eu consegui fazer um primeiro corte desse filme em 2001. Era uma espécie de passeio pitoresco pelo Morro da Conceição. Ficou uma coisa quase jornalística, pitoresca: o bêbado simpático, o espanhol dono do botequim, o padeiro... Eu ficava andando na parte alta do Morro da Conceição, entre a Ladeira do João Homem e a Rua do Jogo da Bola, que é a espinha dorsal dali, e conheci algumas pessoas que depois fariam parte do filme que existe. Em 2003, a Videofilmes me ofereceu a possibilidade de eu fazer um segundo corte neste material. Quando eu fui assistir o material, eu achei aquilo um equívoco. Não tinha nada a ver com o sentimento que eu tenho em relação à cidade e com o que eu queria produzir. Que eu nem sabia dizer direito, porque eu nunca sei direito o que eu quero. Eu sinto o que eu quero. Eu não consigo formular previamente uma coisa muito racional, eu trabalho mais com meu sentimento.

No entanto, uma importante escolha conceitual já havia sido delimitada pela cineasta como algo óbvio do lugar: a filmagem da ‘espinha dorsal dali’, que ela identificou como a ‘parte alta’ do morro, onde se concentra o maior número de proprietários de imóveis e de fachadas em bom estado de conservação e menos alteradas em suas características originais de arquitetura portuguesa. Essa escolha se manteve até a edição final do filme e na percepção do processo criativo da cineasta também foi fruto de ‘gostos’ e acasos.

A Jogo da Bola e a Ladeira João Homem eu filmei porque elas são obviamente a espinha dorsal da parte de cima do morro. O Beco João José porque eu acho lindo. Eu queria ter filmado a Pedra do Sal. Só que a gente chegou e o sol tinha ido embora, então eu não pude colocar no filme. Eu fui aos pontos que eu achava essenciais e fui escolhendo também aquilo que me agrada ao gosto.

A opção em entrevistar idosos descendentes de portugueses, Grumbach creditou a três fatores conjugados: ao seu sentimento de perda do avô, à disposição em encontrar o passado da cidade objetificado em casas e ruas e à influência do cinema documental de Coutinho. Mas se a eleição do Morro da Conceição se explica pelo seu contato com o morro mediado por um evento ligado ao patrimônio, ao poder público e à cidade, a sua eleição sociocultural dos “mais velhos, com idades que chegam a 97 anos, nascidos no morro e filhos de portugueses”, como diz a sinopse do filme, não aparece tão clara ou consciente nas narrativas da cineasta sobre

seu processo criativo. Segundo ela, os descendentes de portugueses não teriam sido uma ‘procura’, mas sim um ‘achado’.

Eu pensei: já que eu quero ouvir histórias e as pedras, as ruas e as casas não falam, eu preciso procurar pessoas que possam me contar histórias. E não são as histórias de agora, são histórias do outro tempo que eu quero saber. Quem são elas? Os velhos. Então de repente tudo ficou muito claro. Aí eu voltei para o Morro da Conceição, sentei com a Dona Iria, que é uma das mais antigas, e procurei pelos moradores que tivessem nascido no Morro da Conceição e tivessem vivido suas vidas ali. Não necessariamente que fossem descendentes de portugueses. Está na sinopse não como uma procura, mas como um achado. Todos são portugueses ou descendentes. Mas a procura era pelos mais velhos. O primeiro recorte é o morro e o segundo são os velhos. Quem são os mais velhos daqui e nascidos aqui.

Grumbach considera, deste modo, o encontro dos idosos portugueses que moram no morro como o resultado de eventos aleatórios e não de uma procura consciente. Como exemplo desta aleatoriedade, a cineasta narra que também conversou com uma idosa de origem italiana, que só não havia sido incluída no filme porque estava com uma ferida no rosto decorrente de um câncer e não se sentia bem com sua imagem. Foi só quando perguntei sobre a razão dela não ter incluído os idosos nordestinos que moram no morro que compreendi como a cineasta havia conseguido ‘achar’ os portugueses: o recorte conceitual do filme que acabava por definir o perfil sociocultural dos entrevistados foi a procura pelos ‘nascidos no morro’, pelos ‘enraizados’, termos que, pensando no contexto mais amplo dos projetos de revitalização urbana da Região Portuária, movimentam noções tanto de autenticidade como de autoridade a respeito de seus moradores.

Excluí os nordestinos. Eu excluí pessoas que chegaram na década de 40. Tem outros idosos no Morro da Conceição, mas que não nasceram ali, que não estão com as raízes fincadas ali. Eu queria gente que tivesse nascido e achei esse grupo. Eram onze. Só que, desses onze, só oito quiseram falar, são os que estão no filme. Agora, surpreendentemente para mim, todos eram portugueses ou filhos. Eu filmei duas senhoras que moram no Valongo na primeira versão do filme. Eu filmei outro senhor gaúcho, que depois morreu. Enfim, há outros velhos no Morro da Conceição além daqueles. Mas esses eram os enraizados.

Outra percepção da cineasta da aleatoriedade do processo de filmagem aparece na sua justificativa sobre as exclusões dos ruídos, da música alta, do movimento de carros, das fachadas deterioradas das casas e da agitação nos bares e nas ruas causadas pela circulação de moradores. No

momento em que filmou as dez panorâmicas das ruas do morro, ela construiu, em minha opinião, a sensação de um lugar idílico e com um tempo mais lento, diferente da aceleração da ‘cidade moderna’. Também neste momento, o que a cineasta entende como aleatoriedade eu percebo como arbitrariedade, uma escolha, mesmo que inconsciente, de um recorte fílmico possível dentre tantos outros.

Isso calhou de ser assim, eu não mexi em nada. Eu simplesmente botei a câmera e filmei. Eu escolhi um dia para fazer as imagens do Morro da Conceição e filmei do amanhecer ao entardecer. Eu sei que na Jogo da Bola se você chegar à noite tem uma bagunça, a galera ouvindo música alta e tal. Eu não interrompi o tráfego de carros, eu não interfeiri na música que alguém estava ouvindo, eu não mexi em nada. Se você pegar o final, que é um plano de quatro minutos, aquela Ave-Maria estava ali, eu não produzi. Passam alguns carros, passam pessoas. Aconteceu de ser como foi. Por que não estava tão bagunçado, eu não sei.

Sobre os dispositivos escolhidos, a cineasta narra que optou por filmar dentro das casas dos entrevistados e por posicionar os moradores na frente dos corredores, conferindo uma maior profundidade ao campo visual da imagem. Mas não cita qualquer intenção em proporcionar mais intimidade ao diálogo com essa opção. Para Grumbach, a filmagem no interior das casas produziria somente uma proteção ao ‘barulho’ da rua, barulho que também ‘calhou’ de não aparecer nas panorâmicas das ruas, e estaria ligada à sua fixação a um ‘rigor’ formal aprendido com a prática cinematográfica de Coutinho, rigor que ela, ainda no dilema entre negar ou adotar suas influências, teria conscientemente ‘quebrado’.

Eu prefiro [filmar dentro de casa] por causa do barulho, que filmar na rua é muito caótico. Só o Seu Chapéu que eu senti que não queria que a gente fosse à casa dele. Eu acho que ele morava em um quartinho e não se sentiu bem de levar a gente lá, preferiu fazer naquela rua. Mas como ele vive ali sentado, eu achei que aquela rua também era um pouco a casa dele e topei fazer. O Coutinho acha um absurdo eu ter filmado o cara na rua porque quebra o rigor do filme. Mas eu queria conversar com o Seu Chapéu e não abri mão dele por causa disso.

Por fim, a opção da cineasta em filmar todos os entrevistados sozinhos (com apenas uma exceção), sem família ou amigos por perto e sem estar desenvolvendo qualquer atividade, na minha interpretação acabou por acentuar a sensação de melancolia e solidão e por valorizar as histórias sobre as perdas familiares, já que sugere que essas perdas não foram substituídas pelo encontro de outras pessoas e pelo desenvolvimento de novas

sociabilidades. Mas, para Grumbach, este também foi um acontecimento aleatório que não teria sofrido qualquer influência de sua direção no momento de posicionar os entrevistados frente à câmera.

Já estava todo mundo sozinho. A única exceção era a Dona Alzira, que estava com a filha. Na filmagem do Seu João tinham pessoas atrás, passa um neto, uma menina, dá pra ver gente passando no corredor. Mas na casa de Seu João eu não tive relação com as pessoas, eu nem sei dizer direito qual é a relação de parentesco que eles tinham. Porque era meio estranho, ele chamava a menininha de neta, mas o filho morreu. É uma história tão confusa que eu não consegui elucidar. Tinha aquelas pessoas passando lá. Mas eu nunca soube se a casa do Seu João era um cortiço e se ele dividia um quarto e acabou adotando a menina como neta. Eu não estava interessada na verdade.

Refletindo sobre o conjunto do diálogo que tive com a cineasta, o que me parece é que as interpretações que ela teve do filme de fato foram fortemente pautadas por suas sensibilidades e sentimentos, por isso os vários recortes feitos durante a filmagem e a montagem do documentário aparecem em sua fala sem uma narrativa plenamente consciente do processo criativo. Mas, na minha percepção, não se trata de buscar ou não a captação de uma ‘verdade’ sobre o local ou seus moradores, como percebe Grumbach, mas de perceber todas as exclusões realizadas durante a produção do filme, exclusões inevitáveis em qualquer representação ou apresentação de si ou do outro, mas que, ao lado das inclusões, formam o discurso fílmico.

PRESERVAR OU TRANSFORMAR: UM APARENTE PARADOXO

A pesquisa que venho realizando sobre o Morro da Conceição tem apontado que o ‘patrimônio imaterial’ representado pelas tradições portuguesas diz respeito mais a uma camada média intelectualizada carioca representada nos órgãos públicos municipais do que a uma suposta coletividade de moradores do morro compreendida de forma totalizante, harmônica e coesa. Pensando na oposição analítica entre bens alienáveis e bens inalienáveis (Weiner, 1992), acredito que o morro foi escolhido em determinado momento como um bem inalienável da Região Portuária para que todos os demais logradouros fossem alienados, ou seja, disponibilizados para serem ‘revitalizados’. E que, dentro do morro, os descendentes de portugueses foram eleitos para serem preservados em suas moradias para que os demais pudessem ser modificados por serem considerados ‘inautênticos’ do lugar.

Um bem inalienável é um bem entendido como patrimônio de determinado grupo ou indivíduo, que não deve ser trocado, vendido ou extinto, já que sua perda desencadearia uma mudança de *status* e posição social de seu proprietário frente à sua rede de relações. No caso da patrimonialização do Morro da Conceição e de suas tradições portuguesas, o bem tem sido guardado pelos gestores públicos herdeiros de uma sensibilidade e moralidade modernista de Nação, que consideram como melhor para a sociedade brasileira a integração do crescimento econômico com a preservação de seus aspectos relacionados às culturas ‘populares’ e ‘tradicionais’.¹¹ No entanto, esta sensibilidade tende a compreender essas culturas como coesas e harmônicas, tirando de suas representações todo e qualquer conflito ou diferença.

A explicação para a eleição do morro e de parte de seus moradores como bens inalienáveis da cidade teria, portanto, uma base histórica, não podendo ser alcançada etnograficamente através da observação das atuais relações sociais ou teoricamente através de conceitos como o de gentrificação. Mas a etnografia é capaz de identificar quais são as relações sociais que sustentam a posição e o *status* sociais dos atuais gestores públicos voltados para as questões do urbanismo e do patrimônio. Eles possuem uma interdependência principalmente em relação àqueles com os quais dialogam profissionalmente ou que reproduzem com maior ou menor consciência o discurso que percebe os bens patrimoniais como possuidores de uma sacralidade e aura imanadas pelo próprio objeto preservado.

Fazem parte dessa rede de relações diretas dos gestores públicos cariocas ligados aos projetos urbanísticos: os arquitetos e urbanistas de outros países, notadamente dos desenvolvidos, que exportam projetos e métodos de gestão urbana para países em desenvolvimento; os agentes locais de turismo, que vendem as atrações da cidade e suas identidades culturais; os agentes imobiliários, que compram terrenos valorizados com projetos de revitalização associados à preservação de sítios históricos e culturas populares; os produtores de inventários patrimoniais e de projetos de restauração, que apoiam tecnicamente essas iniciativas governamentais; e os cineastas,

¹¹ Esta sensibilidade modernista de nação pode ser vista no histórico do patrimônio brasileiro nas propostas para a atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) elaboradas por Mário de Andrade (Chagas, 2004), posteriormente por Aloísio Magalhães na rediscussão dos rumos do Instituto tomados na época de Rodrigo Melo Franco de Andrade (Gonçalves, 1996; Fonseca, 2005) e atualmente na distinção legal entre os aspectos materiais e imateriais das culturas (Sant’Anna, 2004).

críticos de jornais e demais especialistas que compartilham das sensibilidades desses gestores e com isso viabilizam financiamentos para seus projetos de cunho cultural, oferecendo e recebendo reconhecimento intelectual.

Embora esse desenho da rede de relações que movimenta e atualiza o patrimônio da cidade do Rio de Janeiro e sustenta seus guardiões seja influenciada por uma visão funcionalista do mundo social, ela é boa para pensar como a lógica do mercado é inerente aos processos de patrimonialização de bens culturais, já que não há bens inalienáveis sem que existam bens alienáveis, ou seja, conservação e comercialização são dois lados da mesma moeda. E, no caso das grandes cidades, essa conexão parece hoje passar inevitavelmente pela idealização dos planos urbanísticos, pelo diálogo com o mercado imobiliário e pela produção e exibição de identidades culturais (Guimarães, 2004).

O *Plano Porto do Rio* idealizado pela prefeitura deseja promover, no Morro da Conceição, uma junção entre preservação de sítio histórico, valorização imobiliária e desenvolvimento turístico. Mas, para que isso ocorra, precisa que seu 'patrimônio' represente uma 'cultura autêntica', já que, desde seu nascimento, a noção de turismo está vinculada à construção de complexos exibicionários da diversidade cultural, constituindo-se em uma indústria particular dentro da indústria cultural. Todo projeto turístico busca, assim, oferecer uma experiência diferente da que o turista vivencia em seu cotidiano, experiência que pode estar ancorada nas noções de passado histórico, de culturas populares, regionais ou primitivas, e mesmo de culturas empresariais, métodos produtivos e aventuras em paisagens naturais (Gonçalves, 2007a; Kirshenblatt-Gimblett, 1998; MacCannel, 1976).

No Morro da Conceição, a 'cultura' que foi selecionada para ser comercializada foi a relacionada à sua tradição portuguesa. E os primeiros passos para que isso acontecesse foram as produções do livro *Morro da Conceição: da memória o futuro* e do filme *Morro da Conceição...* Pois, além dessas produções consolidarem um imaginário específico sobre o local, elas também tornaram a cultura dos descendentes de portugueses passível de ser exposta, reproduzida e portada, ou seja, de ser deslocada de seu espaço e tempo, como já apontava Benjamin (1986) em seu texto sobre os efeitos da indústria cultural de massa na percepção tradicional do mundo. O próximo passo para a transformação do morro em local turístico é tornar essa cultura portuguesa passível de ser experienciada, com a 'revitalização' das casas e de determinados moradores 'inautênticos', que

vão fazer com que o morro *pareça ser* tal como vem sendo representado nesses artefatos culturais.

Talvez o aspecto mais importante desse processo dialético de transformação e preservação urbana seja mesmo o apagamento (ou esquecimento) dos conflitos, ambigüidades e diferenças culturais existentes no lugar quando ele é transformado em patrimônio e ponto turístico pelos mediadores culturais, sejam eles gestores públicos do espaço urbano, dos órgãos patrimoniais, cineastas, jornalistas ou formadores de opinião pública em geral. Pois, como visto no filme de Grumbach, suas opções conceituais acabaram por produzir o ofuscamento de muitas outras memórias e identidades do local.

No entanto, nem tudo pode ser ideologicamente construído e economicamente viabilizado. Há um aspecto que foge do controle de qualquer projeto urbanístico, patrimonial e turístico: nada garante o sucesso desses bens, identidades e locais preservados frente à população e aos turistas. Sua eficácia simbólica dependerá sempre da ressonância desse patrimônio, da capacidade que ele terá de evocar no expectador as tais experiências culturais diversas e autênticas (Gonçalves, 2007b). E essa ressonância pode mesmo ficar prejudicada por essa obsessiva construção de totalidades culturais através do apagamento de diferenças, ambigüidades e conflitos.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Andrea Moraes. 2005. "Entre a cidade e a aldeia". *Artigo do material de divulgação do filme Morro da Conceição...* Disponível em: <http://www.crisisprodutivas.com/morrodaconceicao/textos/andrea-moraes.html>. Acesso em: 15 de junho de 2008.
- BARBOSA, Marco Antonio. 2005. "Antropologia da longevidade". *Jornal do Brasil*. Disponível em: <http://www.crisisprodutivas.com/morrodaconceicao/noticias/jb2.html>. Acesso em: 15 de junho de 2008.
- BARTHES, Roland. 1984. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter. 1986. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*: 227-234. São Paulo: Brasiliense.

- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. 2006. "Introdução". In: *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de 'revitalização' dos centros urbanos*: 21-57. São Paulo: Annablume.
- CHAGAS, Mário. 2004. "O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*: 95-108. Rio de Janeiro: DP&A.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2007a. "Os limites do patrimônio". In: FILHO, Manuel Ferreira Lima; ECKERT, Cornélia; BELTRÃO, Jane (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*: 239-248. Blumenau: ABA/ Nova Letra.
- _____. 2007b. "Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios". In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*: 211-234. Rio de Janeiro: Garamond / Iphan.
- _____. 1996. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan.
- GUIMARÃES, Roberta. 2004. *A moradia como patrimônio cultural: discursos oficiais e re-apropriações locais*. Dissertação de mestrado em Antropologia Cultural PPGSA/ UFRJ.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. 2005. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1998. "Destination Museum". In: *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- LABAKI, Amir. 2007. "Morro da Conceição, de Cristiana Grumbach". *Crítica publicada no site do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade*. Disponível em: <http://www.itsalltrue.com.br/periodico/programa/detalhes.asp?lng=&cid=67>. Acesso em: 15 de junho de 2008.
- LINS, Consuelo. 2004. *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LOBO, Maria da Silveira. 2006. "O projeto urbano 'glocal' do Porto do Rio: do Museu Guggenheim à Cidade do Samba". In: *I Seminário do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu.
- MACCANNEL, Dean. 1976. "Staged Authenticity". In: *The tourist: a new theory of the leisure class*: 91-108. Nova Iorque: Schocken Paperbacks.
- PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. 2001. *Porto do Rio: Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: SMU/IPP.
- RABHA, Nina. 2005. "Morro da Conceição, patrimônio histórico". *Artigo do material de divulgação do filme Morro da Conceição...* Disponível em: <http://www.crisispro->

ativas.com/morrodaconceicao/textos/nina-rabha.html. Acesso em: 15 de junho de 2008.

SALLES, João Moreira. 2005. "A dificuldade do documentário". In: NOVAES, Sylvia Caiuby *et al.* (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*: 57-72. São Paulo: EDUSC.

SANT'ANNA, Márcia. 2004. "A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Márcio (orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*: 46-55. Rio de Janeiro: DP&A.

SANTOS, Julio César Ferreira. 2005. "Políticas espaciais de requalificação urbana na área central do Rio de Janeiro: nova estética da desintegração local e espetáculo da projeção global". In: *Scripta Nova – Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. IX, nº 194 (43).

SIGAUD, Márcia Frota e PINHO, Claudia Maria Madureira. 2000. *Morro da Conceição: da memória o futuro*. Rio de Janeiro: Sextante/Prefeitura.

WEINER, Annette. 1992. *Inalienable possessions: the paradox of keeping-while-giving*. Berkeley: University of California Press.

No labirinto narrativo de *Nove noites*: percepções sensoriais e a exacerbação da alteridade¹

Júlio Naves Ribeiro

Um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne.
(Nietzsche apud Barthes, 1984)

Ele era apenas uma palavra para mim. Eu não enxergava o homem nesse nome mais do que vocês. Conseguem enxergá-lo? Podem ver a história? Podem ver alguma coisa? Tenho a impressão de que estou tentando contar um sonho – uma tentativa vã, porque nenhum relato é capaz de transmitir a sensação onírica, onde aflora essa mistura de absurdo, surpresa e encantamento, num fêmito de emoção e revolta, essa impressão de ser capturado pelo inacreditável em que consiste a própria essência dos sonhos...
(Conrad, 1998)

INTRODUÇÃO

No presente ensaio, discuto algumas questões correntes da Antropologia contemporânea a partir da obra literária *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, uma narrativa que se utiliza de materiais factuais – entre eles fotografias – e elementos fictícios em duas linhas narrativas principais que se atravessam espacial e temporalmente: uma delas, a remontagem da experiência etnográfica mal-sucedida do antropólogo norte-americano Buell Quain, que se suicidou aos vinte e sete anos entre os índios Krahô, no Maranhão, em agosto de 1939; a outra, a encenação de um misto de relato de viagem e trabalho de memória autobiográfica do narrador-jornalista (*alter ego* do autor) que investiga o caso do antropólogo norte-americano. O objetivo deste ensaio não é o de esmiuçar nenhuma destas duas linhas narrativas, nem o de propor qualquer resolução para elas. Três questões principais serão discutidas.

¹ Este artigo foi concebido a partir de meu projeto de tese e de questões levantadas pelo curso “Etnografia e Imagem”, ministrado pelos professores Marco Antonio Gonçalves e Scott Head, em 2006, que fizeram diversas sugestões. Além deles, contribuíram com idéias importantes, em diferentes momentos, José Reginaldo Santos Gonçalves, Emerson Giumbelli, João Trajano Sento Sé, Santuza Cambraia Naves, Paulo Henriques Britto, Tatiana Bacal, Mylene Mizrahi e Roberta Sampaio.

Uma delas é o embaralhamento das categorias ‘ficção’ e ‘realidade’ na produção de sentido, o pilar arquitetônico da narrativa arduosa do romance. O jogo narrativo não só cruza elementos fictícios e factuais como é repleto de fissuras temporais e espaciais, o que denota uma sensibilidade pós-moderna de recusa a um modelo de representação da realidade pautado em totalidades culturais coerentes e estáveis. A escrita é altamente polifônica (Bakhtin, 1997), em dois níveis: primeiro, por haver duas vozes fortes que guiam a narrativa, a do *alter ego* do autor e a de um personagem recriado por ele, o sertanejo Manoel Perna; e segundo, porque diversas vozes menores intrometem-se no texto a partir da investigação do narrador principal, em entrevistas, cartas, documentos e fotografias. Nesta obra fragmentada e labiríntica,² termos como ‘invenção’ e ‘construção’, em atribuições semânticas semelhantes, são adequados como possíveis instrumentos de análise.³

Outra questão central a ser discutida neste ensaio funciona como elemento-chave na estratégia do autor de entrelaçar ‘ficção’ e ‘realidade’, assim como no acirramento da polifonia de *Nove noites*: o uso constante de metáforas visuais e descrições de aspectos corpóreos, que conferem à escrita de Bernardo Carvalho um apelo sensorial semelhante ao de *Tristes trópicos* (2005), de Lévi-Strauss. As metáforas visuais que impregnam a narrativa de *Nove noites* não estão a serviço de uma apreensão pautada por critérios objetivos e factuais do real; ao contrário, elas realçam a indeterminação cognitiva das pistas apresentadas ao leitor no labirinto narrativo. A evocação impressionista que estas imagens acionam serve ao jogo criativo instaurado pelo autor de aposta na instabilidade de significado das linhas

² Utilizo este conceito nos moldes empregados por Bolle (2004, 85-86) – ele associa a escrita labiríntica à idéia de hipertexto – na análise da construção narrativa de *Grande sertão: veredas* por Guimarães Rosa. Mas, se no romance de Guimarães Rosa o labirinto narrativo articula-se em imagens pujantes da “cultura sertaneja” na montagem de um “retrato do Brasil”, em *Nove noites* este retrato é opaco e fragmentado, as redes temáticas não formam qualquer tipo de unidade identitária.

³ José Reginaldo Santos Gonçalves situa os significados que a adoção destas terminologias vem adquirindo nas ciências humanas e examina como ela dialoga com as categorias analíticas, por exemplo, da tradição antropológica francesa de Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss. “O objeto científico é cada vez mais entendido como um artefato ou ‘invenção’ (para usar a metáfora sugerida por [Roy] Wagner [1975] para o objeto privilegiado dos antropólogos: a cultura), em vez de uma entidade existente em si mesma [...]. Essa ênfase na dimensão subjetiva de conhecimento é concebida de modo complementar à dimensão objetiva, o fato social concebido simultaneamente como ‘representação’ e como ‘coisa’, para usarmos a terminologia da ‘escola sociológica francesa’ [...]. A objetividade da Antropologia vai ser entendida como uma forma de intersubjetividade” (Gonçalves, 2002: 16).

investigativas trilhadas, na transmutação sucessiva das pistas colecionadas em armadilhas, pois as imagens realçam o caráter constantemente dúbio, provisório e inacabado das pistas. Essa característica imagética e sensorial da escrita também adquire vieses instáveis nas diversas passagens em que ela está associada a um olhar ocidental de estranhamento etnocêntrico voltado para atores de outras culturas que comungam de signos afastados dos seus.

Além das imagens evocadas pela narrativa, o romance dispõe de quatro fotos: uma na capa, outra na orelha e duas no corpo do texto. Todas elas complexificam o jogo de intermediação da ficção com a realidade: ao invés de comprovarem ou ilustrarem algum enunciado, evocam signos através de associações que acirram a curiosidade do leitor. São utilizadas, pois, como um dos elementos a causar desestabilizações semânticas na colagem impura de vozes provenientes de registros temporais, espaciais e sensoriais diversos. Essa é uma estratégia muito utilizada pelos surrealistas franceses nas décadas de 20 e 30 (Clifford, 1998) e por autores que trabalham na linha da pós-modernidade, como W. G. Sebald (2001) e Teixeira Coelho (2006). Pode-se dizer que o uso das fotografias em *Nove noites* adquire o caráter icônico de autenticidade inautêntica, pois se apóia na exposição de fragmentos factuais e de memória como trampolim para a criação de uma série de fabulações.

A abordagem das temáticas culturais e o modo como ela se relaciona com os questionamentos críticos sobre as bases da produção do saber etnográfico constituem o derradeiro caminho a ser explorado. *Nove noites* discorre sobre os conflitos entre subjetividades formadas numa tradição iluminista ocidental quando imersas numa condição objetiva de alteridade radical – há aqui declarada afinidade com o escritor Joseph Conrad e sua novela *O coração das trevas*. No que tange à reconstrução da saga de Buell Quain, o romance toca em questões críticas sobre o método etnográfico, que mostram como é difícil evitar que as contingências do trabalho de campo contaminem o discurso disciplinar da ética e do método científicos Clifford (1998) – uma discussão que se tornou mais aberta na Antropologia desde a publicação de *Um diário no sentido estrito do termo* (1997), de Malinowski, em meados dos anos 1960. Bernardo Carvalho explora as ambigüidades decorrentes desses dois pólos (expressas, por exemplo, como contingências x deveres), de modo que o enquadramento temático de seu romance aborda questões vigentes na Antropologia referentes às implicações éticas e estéticas que estão envolvidas na imersão no campo e na escrita etnográfica. *Nove noites* tem como ponto de partida

justamente um caso extremo em que o etnógrafo não consegue transpor essas barreiras na relação com a alteridade: suas ‘confissões, escritas ou inconfessadas’ (Lévi-Strauss, 1993: 44), ganham aqui uma nova dimensão.

Embora percorra uma trilha pós-moderna, o enquadramento literário autoral e a visão etnocêntrica da alteridade em Carvalho não o colocam nas mesmas fileiras de pensamento dos chamados olhares antropológicos pós-coloniais que ganharam relevo nos anos 1980 (Clifford, 1998). Tais perspectivas vêem a teoria como inerentemente integrada ao processo da etnografia; mais do que isso, desestabilizam os papéis de etnógrafo × nativo como duas instâncias rigidamente separadas na produção de significados. Consideram a representação ou tradução das categorias nativas pelo etnógrafo na composição de um texto sob as regras pretensamente objetivas do ‘realismo etnográfico’ pouco frutífera metodológica e teoricamente. Mesmo levando-se em consideração as diferenças inerentes entre a produção de conhecimento escrito e imagético, nem a escrita nem a imagem se propõem meramente a ilustrar uma ‘representação etnográfica’, mas a lidar com a alteridade sob perspectivas éticas e estéticas simétricas e reflexivas (Latour, 1991). O binômio sujeito/objeto é descentralizado, de maneira que ambos atuem relacionalmente como sujeitos na criação de ‘verdades imaginadas’, ou seja, possíveis. O nativo tem reconhecido o seu poder de realizar fabulações, que se mostram altamente persuasivas na construção de um conhecimento marcado pela imbricação criativa de noções como experiência e imaginário, indivíduo e cultura (vide primeiro artigo deste livro). Esse tipo de busca por uma maior simetria com a alteridade na produção de significados numa realidade não-essencializada encontra ressonâncias em outros campos da cultura, como na atuação de documentaristas (boa parte da filmografia de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles foi realizada com base numa disposição semelhante) e de cancionistas e romancistas (quando denotam toda uma abertura em seus trabalhos para certos linguajares e pontos de vista que não os mais identificados com os seus).

A história de Carvalho também se diferencia das novas experimentações antropológicas porque seu processo criativo não precisa estar comprometido com a noção ética de ‘verdade’ do etnógrafo. Como romancista, Carvalho é centralizador – portanto não-dialógico – no controle do material polifônico que manipula. Por sua vez, o etnógrafo obedece a aparatos teóricos e metodológicos e têm o compromisso de imersão experiencial na alteridade e em suas categorias. O controle dos discursos a

serem apresentados por ele pressupõe a experiência de campo, que o leva a se comprometer eticamente com as fabulações nativas. Essa postura não reduz o caráter criativo das narrativas antropológicas, desde que o etnólogo esteja atento à multiplicidade de pontos de vista e mesmo às contradições expressas por seus nativos. Enquanto ‘ficção’, como veremos, *Nove noites* se coloca como uma fabulação da passagem tensa e difícil entre a ‘verdade dos índios’ e as pretensas verdades do homem ocidental. Trata-se de uma fantasia do que o autor entende ser a própria práxis etnográfica, numa espécie de discurso fabulado sobre a Antropologia realizado por um leigo sobre a experiência etnográfica de um antropólogo que se suicida no exercício de sua profissão e no encontro com a alteridade. A narrativa labiríntica e as fronteiras tênues entre a realidade e a ficção se fazem sentir na própria alegoria do autor sobre o exercício antropológico, ao trabalhar de modo explícito, porém dentro de uma abordagem literária, com questões centrais trabalhadas por algumas correntes atuais da Antropologia, como fabulação, imaginação e realidade.

O LUSCO-FUSCO NARRATIVO DE *NOVE NOITES*

Na versão do Galvão, a morte do Inglês ocorre com arma de fogo, mas isso pode muito bem corresponder, julgo, a uma opção sua enquanto narrador, mais conforme, talvez, e segundo o seu critério, ao perfil de um aristocrata, tal como a motivação directa do crime, por ele atribuída a uma intempestiva reacção do Inglês a insinuações torpes do Grego acerca da sua aversão a mulheres brancas. Da mesma forma que eu, a deter-me agora nesta estória, haveria de introduzir muita perturbação e muita invenção minhas na versão das coisas. É isso que vai acontecer?... Depende... Tenho que ver primeiro o que estará a passar-se por aqui.

(Ruy Duarte de Carvalho. Os papéis do inglês)

A dimensão dos problemas é tamanha, as pistas de que dispomos são tão frágeis e tênues, o passado – pedaços imensos – tão irrevogavelmente aniquilado, a base de nossas especulações tão precárias, que o menor reconhecimento no terreno coloca o pesquisador num estado instável em que ele se sente dividido entre a resignação mais humilde e as loucas ambições: sabe que o essencial está perdido e que todos os seus esforços hão de se resumir em raspar a superfície; no entanto, não encontrará um indício, milagrosamente preservado, e de onde irromperá a luz? Nada é certo, tudo é possível, portanto. A noite em que tateamos é escura demais para nos atrevermos a afirmar alguma coisa a seu respeito; nem sequer que ela está destinada a durar.

(Lévi-Strauss, 2005)

Em *Nove noites*, Bernardo Carvalho faz um embaralhamento das categorias ficção e realidade ao unir, na construção de sua narrativa fragmentada, documentos, fotos, cartas, acontecimentos e personagens ‘reais’ aos artifícios e motivos típicos de um texto romanesco. Carvalho, que pode ser alocado na categoria que Roland Barthes chama de ‘autor’, isto é, “um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever” (Geertz, 2002: 32), investiga os motivos do suicídio de Buell Quain sob inspiração em moldes conradianos: sua narrativa sugere pistas que se revelam movediças e cujos significados são altamente instáveis. Como já foi dito, o material narrativo do romance é bastante heteróclito. Além das oito missivas que teriam sido deixadas por Quain (pelo menos uma delas é elaborada pelo autor), há cartas de outros personagens ‘reais’ com quem ele travou relação, assim como relatos coletados pelo narrador-jornalista que ajudam a montar e desmontar o quebra-cabeças investigativo. Nunca sabemos ao certo se as informações são provenientes da pesquisa do autor ou se foram inventadas por ele. O mesmo se aplica à construção da identidade dos dois narradores que se alternam na condução das especulações sobre o suicídio, forjadas a partir de elementos biográficos e autobiográficos. A entrada em cena de cada um deles é marcada por um bordão. O do engenheiro sertanejo Manoel Perna, dirigido a uma figura hipotética que ele supõe ser a causa principal do suicídio, dialoga com o outro narrador e com o leitor: “Isto é para quando você vier”. Por sua vez, o do jornalista-investigador, que antecipa os rumos de sua investigação, é: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder”. No meio de todo este emaranhado de vozes as quais não distinguimos claramente se elas se originam de fontes documentais ou ficcionais, são apresentadas fotografias relacionadas a Buell Quain (no corpo do texto) e ao narrador-jornalista (na orelha do livro; o menino ao lado do índio é o próprio Bernardo Carvalho, o que reforça a idéia do narrador como seu *alter ego*).

A narrativa de *Nove noites* parece exemplificar bem o que Valter Sinder (2002) chama de novos experimentos da função-autor para lidar com a polissemia da realidade:

A função-autor, ocupada pelo sujeito, pela cultura, pela estrutura ou ainda pelo texto, pode ser entendida como a instância capaz de aprisionar a polissemia da realidade. Questioná-la, deixá-la de lado não significa pretender ingenuamente a possibilidade de se ter o desaparecimento das coerções, mas sim que estas irão cons-

tituir-se enquanto um novo sistema. Tanto a narrativa literária quanto a etnográfica efetuam experimentos neste sentido. A tentativa de passar-se de um modo de representação exclusivamente textual (analógico) para um modo discursivo (dialógico) pode ser apreendida tanto nos romances modernos como nas etnografias mais recentes. Apontar para essas possibilidades significa reconhecer a continuidade da fabricação, da invenção e do conhecimento (Sinder, 2002: 113).

Embora os propósitos investigativos do narrador-jornalista se baseiem na observação empírica e na busca de uma verdade a ser investigada – apoiados no modelo de verdade fundamentado na experiência, cuja origem é atribuída às práticas judiciais de inquérito no século XIV, tendo se difundido no Renascimento e se constituído no principal alicerce do método científico moderno e formação histórica de um sujeito entendido como neutro, objetivo (*idem*: 28) –, as pistas trilhadas por ele criam uma significação que nada tem de rigor científico. Mostram-se parciais, inconclusivas, dão margem a uma série de interpretações que ora ganham, ora perdem força e nunca se estabilizam. Os dados são apresentados como se estivessem sendo paulatinamente descobertos pelo narrador, e não raro são entrançados com sua memória afetiva, o que reforça essa impressão. Carvalho cria um clímax dramático crescente, algumas teias de significados parecem estar próximas de um desfecho satisfatório, mas logo são implodidas e recobram seu caráter fragmentado, contingente, múltiplo e duvidoso. Ao final, as pistas mantêm seu caráter de pistas e, em nenhum momento, ascendem ao *status* de prova sob o olhar do hesitante narrador-investigador. Os significados das experiências narradas permanecem inacabados, abertos em sua polifonia dissonante. Nessa narrativa labiríntica, há uma recusa de explicações que reduzam a potência evocativa de criação de significados.

A retórica do romance toma como modelo a dificuldade que o homem ‘ocidental’ encontra em traduzir as respostas inconstantes de seus informantes indígenas para os nossos parâmetros de verdade: como alegoria, tal inconstância se alastra por todas as situações descritas. O jogo de aparências instaurado para o leitor é sinalizado já no início, na carta do narrador-engenheiro a um hipotético conhecido de Buell Quain, uma das supostas chaves explicativas de seu suicídio:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que prevenilo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois

de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. [...] Seja bem-vindo. Vão lhe dizer que tudo foi muito abrupto e inesperado. Que o suicídio pegou todo mundo de surpresa. Vão lhe dizer muitas coisas. Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las (Carvalho, 2002: 7-8).

Neste enunciado está a tônica de *Nove noites*: é a ‘verdade dos índios’, julgada nestes parâmetros, que se anuncia ao leitor. As peças já de natureza pouco confiáveis do quebra-cabeças investigativo mudarão de lugar incessantemente. A personalidade de Buell Quain e as motivações de seu suicídio permanecerão indecifráveis, perdidas em conjecturas parciais. Em entrevista, Bernardo Carvalho fala sobre seu processo de composição:

A indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. Isso tem a ver com meus outros livros. Também neles há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo da narração. Nesse caso isso fica mais nítido porque existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção. [...] Tem mais um ponto a esse respeito. Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade. Não dá para confiar em nada. O cara te diz uma coisa hoje, depois é outra completamente diferente. É uma forma de narrar estranha, você não sabe se ele está querendo agradar, se está dizendo aquilo só porque acha que você quer ouvir. O fato é que você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é uma literatura à maneira dos índios, pois mantém essa dúvida para o leitor (Carvalho *apud* Moura, s/d).

Essa aceção ideológica propagada por Carvalho, sobre a inconstância dos costumes e enunciados indígenas para o nosso parâmetro de verdade, encontra um paralelo nos relatos jesuíticos do século XVI, tal como apresentados por Eduardo Viveiros de Castro (2002). O padre António Vieira associa metaforicamente os costumes dos Tupinambá à plasticidade de uma ‘estátua de murta’: assim como esta monta-se facilmente e desmonta-se com igual agilidade tão logo ganhe uma forma, os índios seriam receptíveis a todas as crenças, mas nenhuma se fixaria em suas condutas. Já as crenças dos europeus (e de outros povos pagãos), uma vez transpostas as sólidas barreiras à sua introjeção, adquiririam a solidez própria de uma ‘estátua de mármore’:

Entre os pagãos do Velho Mundo, o missionário sabia as resistências que teria que vencer: ídolos e sacerdotes, liturgias e teologias – religiões dignas desse nome, mesmo que raramente tão exclusivistas como a sua própria. No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacrememente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. Inconstância, indiferença, olvido (Viveiros de Castro, 2002: 185).

Sem me alongar demais, Viveiros de Castro contrapõe ao olhar etnocêntrico dos jesuítas uma análise do comportamento Tupinambá na lógica da cosmologia indígena apreendida por ele:

A filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade, e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. Para este tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema. A murta tem razões que o mármore desconhece (Viveiros de Castro, 2002: 220-221).

Em *Nove noites*, como veremos adiante, os índios Krahô, Trumai (ambos relacionados às experiências de Quain), Waurá, Yawalapíti e Txi-kão (da memória autobiográfica do autor, no Xingu) adquirem características menos abertas no contexto que Carvalho enxerga do século xx: mostram-se reticentes ao contato com o homem branco e com outras tribos em diversas passagens do enredo. As lógicas mais profundas de seus comportamentos não são detalhadas.

Voltemos à construção narrativa do romance. O prolixo narrador Perna se auto-intitula a pessoa mais próxima de Quain. Tem como fonte de autoridade discursiva, portanto, a proximidade (fictícia) com o antropólogo, pois teria sido (também ficticiamente) depositário de suas confidências durante as ‘nove noites’ em que travaram contato em Carolina, nos cinco meses de estadia do antropólogo na região até o seu suicídio. O personagem é inspirado em uma figura real que ocupava o posto indígena Manoel da Nóbrega. Suas cartas emotivas e impressionistas não oferecem confiabilidade.

Desde o início, embora não pudesse prever a tragédia, fui o único a ver nos olhos dele o desespero que tentava dissimular mas nem sempre conseguia, e cuja razão, que cheguei a intuir antes mesmo que ela me fosse revelada, preferi ignorar, ou fingir que ignorava, nem que fosse só para aliviá-lo. Acho que assim eu o ajudei como pude. Tendo presenciado os poucos momentos em que não conseguia se

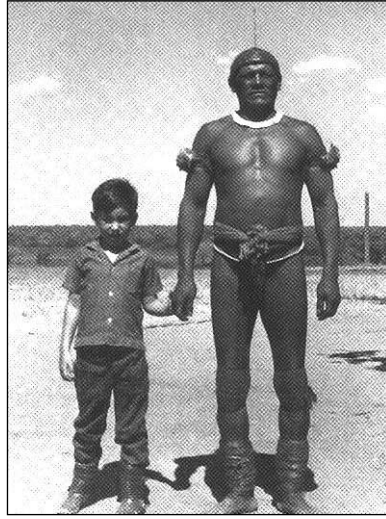
conter, eu sabia, e o meu silêncio era para ele a prova da minha amizade. Assim são os homens. Ou você acha que quando nos olhamos não reconhecemos no próximo o que em nós mesmos tentamos esconder? Não há nada mais valioso do que a confiança de um amigo. Por isso aprecio os índios, com os quais convivo desde criança, desde o tempo em que o meu avô os amansou. Sempre os recebi em minha casa. Sempre soube o que diziam de mim pelas costas, que me consideravam um pouco louco, aliás como a todos os brancos. E que soubessem que eu não esperava nada em troca. De mim teriam tudo o que pedissem, e Deus sabe que seus pedidos não têm fim. Fiz tudo o que pude por eles. E também pelo dr. Buell. [...] Porque, como os índios, ele estava só e desamparado (Carvalho, 2002: 10).

Em entrevista, Bernardo esclarece a composição de seu personagem sertanejo na estrutura do romance. O segundo trecho é um dos poucos em que ele joga luz sobre as fronteiras no uso de elementos imaginários e factuais na narrativa:

As partes em itálico [atribuídas a Perna], por exemplo. Muita gente veio me dizer que tinha achado lindos aqueles trechos. Quando na verdade eu nunca teria coragem de escrever daquele jeito. Acho brega. O personagem que escreve aquilo, o Manoel Perna, é um popular dos anos 40 tentando ser literato. Por isso a linguagem é floreada daquele jeito (Carvalho *apud* Moura, s/d).

Seria uma apreensão ridícula da literatura tomar a opinião de um personagem pela do autor. É o que os americanos fazem, com esse negócio do politicamente correto. Se eu incluo um sádico assassino no livro, eles acham que estou fazendo propaganda do sádico assassino. Quando no fundo essa é a graça da literatura, do romance. Esse personagem, o Manoel Perna, é uma espécie de desejo do autor de resolver as lacunas que não são resolvidas pela pesquisa. Várias pistas me induziam a certas conclusões, mas eu não tinha certeza. Precisava de um negócio que fechasse. E a única pessoa que podia ter visto era ele. Por isso logo no início percebi que ele seria um dos narradores. No livro ele aparece como engenheiro. Na verdade, ele era barbeiro. Mas achei que ia ficar muito inverossímil, ele escrevendo daquele jeito empolado com essa profissão. Foi a única coisa que eu mudei com relação a ele (*ibidem*).

A voz principal de *Nove noites*, como já dito, é a do jornalista que guarda algumas analogias com o autor Bernardo Carvalho. O interesse pela história de Buell Quain contado no livro são os mesmos que o motivaram. Além disso, tal como seu narrador, Carvalho visitou o Xingu na infância em companhia de seu pai, que era proprietário de terras nas redondezas. Na orelha do livro, há uma foto do autor (e personagem) quando criança, no Xingu, de mãos dadas com um índio.



Este motivo autobiográfico, juntamente com a curiosidade profissional pelo caso, é o que supostamente desencadeia o interesse do personagem-narrador pela trágica saga de Buell Quain. O posicionamento da única fotografia referente à história do narrador na orelha do livro acirra o jogo autobiográfico instaurado por Carvalho, que utiliza seus significantes na criação de verossimilhança. Em entrevista, ele coloca uma distância neste jogo:

Quando eu entreguei o livro, as pessoas disseram que eu me expunha muito. Engraçado. Eu não me senti assim. Não acho confessional. Não me senti exposto em nada, me senti totalmente à vontade. De todos que escrevi, talvez esse seja o livro em que eu me sinto menos constrangido. Como se nesse tivesse menos verdade que nos outros. Os outros são mais eu do que 'Nove noites' (Carvalho, *apud* Moura s/d).

Tal prática, ao se apoiar em fronteiras bastante tênues sobre os limites do que é considerado realidade ou ficção, tem afinidades com o que Gilles Deleuze chama de 'potência do falso':

Ao elevar o falso à sua força, a vida se liberta das aparências da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecidível, mas potência do falso, vontade decisória... Um devir, uma irreduzível multiplicidade, os personagens ou as formas não valem mais do que como transformações uns dos outros (Deleuze, 1985: 189).⁴

Embora *Nove noites* tenha uma construção de matiz intertextual aberta para a interpretação dos significados em jogo, em momento algum

⁴ A tradução é de Mylene Mizrahi, mimeo.

o autor imerge na lógica mais profunda dos pontos de vista das categorias nativas, realçando-as como potência inventiva dialógica; ao contrário, ele explora uma temática recorrente na literatura⁵ e demais formas de expressão da arte moderna: a dificuldade de comunicação nas relações humanas, seus vazios e seus ruídos.

As ações, conjecturas e motivações mais profundas dos personagens não são reveladas, ou obedecem a retóricas e subterfúgios diversos, que jamais se estabilizam. Os índios Trumai, Karajá e Txikão, do Xingu, e Krahô, do Maranhão, assumem, à primeira vista, a condição de alteridade mais radical. Inclusive entre eles, quando temem a iminência de um ataque de uma tribo rival. Nos relatos de Carvalho, há um clima onírico de suspense no uso de imagens que lembra o de *O coração das trevas*.

O clima de animosidade e terror entre as diversas tribos da região os obrigava a acender fogueiras sempre que entravam em ‘território estrangeiro’, para anunciar a sua presença. As surpresas e os encontros inesperados deviam ser evitados a todo custo, sob pena de provocar trágicos incidentes e mal entendidos. Na viagem pelo [rio] Coliseu, a simples visão de uma canoa Kamayurá [pelos Trumai] era motivo de preocupação.⁶ (Carvalho, 2002: 51).

Como já assinalado, os índios não têm voz ativa, seja na remontagem temporal da tragédia de Quain ou na errância de um dos narradores pelos

⁵ Ao fazer a crítica em sua coluna literária na *Folha de S. Paulo* do romance *O desaparecido*, de Franz Kafka, Bernardo Carvalho enumera algumas características que também enxerga na literatura de outros autores e que podem ser aplicadas à encenação da realidade que ele próprio constrói em *Nove noites*. “Tudo é estranho, incompreensível, claustrofóbico. Kafka incorpora o sonho do imigrante, os clichês (na América, as moças são saudáveis e atléticas) e os equívocos de informação (uma ponte liga a cidade de Nova York a Boston) para criar não só um território próprio, imaginário, mas um discurso mais poderoso, mais agudo e mais realista do que qualquer representação fidedigna dessa realidade. Todo romance encena um tipo de teatro. Kafka, Beckett e Thomas Bernhard, entretanto, fazem desse elemento da representação literária uma evidência incontornável para o leitor. Trata-se sempre de uma representação da representação (Carvalho, *Folha de S. Paulo*, cons. 12/08/2008).

⁶ Na passagem destacada de *O coração das trevas*, “selvagens” e colonos temem-se mutuamente, num clima de suspensão que toma conta de ambos os lados: “Achava [...] que a selva em ambas as margens fosse impenetrável – contudo, havia olhos lá dentro, olhos que nos haviam enxergado [...]. Mas o que tornava a idéia de ataque impossível para mim era a natureza do ruído – dos gritos que havia escutado. Não tinham a característica feroz indicando intenção hostil imediata. Inesperados, selvagens e violentos, como haviam sido, tinham-me passado uma irresistível impressão de tristeza. O vislumbre do vapor havia por alguma razão enchido aqueles selvagens de incontido pavor. O perigo, se existisse algum, era o da proximidade de uma grande paixão humana posta à solta. Mesmo a dor extrema pode enfim transformar-se em violência – porém, geralmente toma a forma de apatia...” (Conrad, 1998, 81-82).

grotões brasileiros: seus costumes são observados sempre a partir do ponto de vista de um ocidental pouco aberto a interpretá-los, que os estranha, ridiculariza e busca não se contaminar. Por sua vez, aos índios o homem branco ora se afigura como perigo (é relatado um massacre de índios Krahô cometido por grileiros, pouco após a morte de Buell Quain), ora em roupagens paternalistas. Em ambas as facetas, Carvalho explora o intercâmbio cultural na forma de comportamentos assimétricos (Pratt, 1999).

Contudo, é a personalidade de Buell Quain que se mostra a mais enigmática, devido às múltiplas, hipotéticas e contraditórias facetas do etnógrafo que o relato investigativo traz à tona. Todos os personagens, porém ele mais do que todos, se afiguram como seres exóticos que adquirem para o leitor a condição de verdadeira alteridade: o argumento do livro aborda, sob o prisma dos ruídos da linguagem na apreensão dos comportamentos humanos, justamente essa distância sentimental e cognitiva. Tal distância adquire vieses etnocêntricos na relação de Quain com os Krahô e com os Trumai, assim como em sua atitude reservada em relação à população de Carolina, no sul do Maranhão. A convivência com os demais antropólogos teria sido protocolar, sendo um pouco mais íntima com Ruth Landes (com quem se corresponde em termos menos formais), Ruth Benedict, sua orientadora, e Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional e sua chefe no Brasil. Há também a suposição de que Quain teria cometido algum sério desvio comportamental – nas bases da ética etnográfica – entre os índios.

A investigação inconclusiva de Bernardo Carvalho aponta contradições na personalidade de Buell Quain que indicam uma sensibilidade etnográfica, à primeira vista, bastante diferente da de sua colega e amiga Ruth Landes. Embora ambos sejam categorizados como rebeldes, “em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma forma desajustados em relação ao padrão da cultura americana” (Carvalho, 2002: 17), uma característica que a orientadora de ambos, Ruth Benedict, prezava (*idem*: 17), a investigação do autor sobre o suicídio do antropólogo revela uma consciência que tentava sofregamente se agarrar, antes da sua aniquilação, a uma “paroquial racionalidade ocidental” (Clifford, 1998: 146) – tal como o personagem Marlow, de *O coração das trevas* (Conrad, 2006; Clifford, 1998), que se ampara no senso ocidental de ‘dever’ para não sucumbir ao caos colonial na selva africana, mas sem o sucesso deste. Tal como Marlow, Quain é descrito como uma personalidade peregrina desgarrada de seu mundo, ao mesmo tempo que intensamente ligada a ele.

Ao terminar o ginásio, aos dezesseis anos, Buell já tinha atravessado os Estados Unidos de carro. Em 1929, antes de entrar para a universidade, passou seis meses na Europa e no Oriente Médio, percorrendo Egito, Síria e Palestina. Nas férias do ano seguinte, foi para a Rússia. Depois de prestar os exames, em fevereiro de 1931, embarcou numa viagem de seis meses, como marinheiro, num vapor para Xangai. Em 1935, estava em Nova York, e no ano seguinte, em Fiji. Numa carta à mãe de Buell, meses depois da morte do etnólogo, Heloísa Alberto Torres se dizia espantada com tanta coisa feita em tão pouco tempo: “Era tão moço e tinha visto tanto. Que vida extraordinária!” (Carvalho, 2002: 18-19).

Mas a sensibilidade etnográfica de Quain revela um arraigado olhar ocidental tanto em sua busca teórica por leis gerais de comportamento humano, semelhantes aos da matemática (*idem*), quanto nos desesperados desabafos expostos nas poucas cartas que deixou antes de morrer, que demonstram a arrogância do ocidental no trato com seus ‘outros’ semelhante a que vemos no diário de Malinowski. Quain evidencia em suas últimas cartas, que denotam já um equilíbrio emocional bastante instável, uma etnocêntrica ojeriza aos costumes desregrados dos brasileiros e toda uma irritação com a população indígena estudada. Vejamos a carta (que teria sido encontrada junto aos pertences do antropólogo) escrita a Margaret Mead um mês antes de sua morte, precedida de uma breve contextualização pelo narrador jornalista:

Em 4 de julho, menos de um mês antes de se matar, ele escreveu a Margaret Mead uma carta abruptamente interrompida, que não foi enviada: “Duvido de que em algum outro lugar no mundo existam culturas indígenas tão puras. Mas, a despeito de todas as virtudes do Xingu, gostaria de deixar o Brasil definitivamente e limitar meu trabalho a regiões...”

Na mesma carta, encontrada entre seus pertences levados pelo Krahô para Carolina, Quain reclamava das dificuldades de trabalhar com os índios no Brasil: “Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta vizinhança – é terra marginal e a escória do Brasil vive dela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas. O clima é anárquico e nada agradável. A sociedade parece ter se esgarçado. Minha dificuldade aqui pode ser atribuída em grande parte à influência brasileira. O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas nas quais teve contato inicialmente. Um engenheiro de Carolina entra na água para se banhar do mesmo jeito peculiar dos Krahô, e também dos índios do Xingu. Ninguém no Rio de Janeiro obedece aos avisos de proibição de fumar, porque ‘no Brasil não pres-

tamos atenção a esse tipo de regulamento'. As crianças brasileiras pedem a todos os viajantes uma 'bênção'. Isso pode não ter origem indígena, mas está totalmente adequado ao temperamento dos índios. Os brasileiros se contentam em fazer pedidos à sorte" (*idem*: 120-121).

Neste momento de desalento, Buell Quain reencena todo um vasto repertório de preconceitos que os representantes da cultura puritana anglo-saxã costumam demonstrar em relação a seus 'outros'. Ele parecia se deparar com o mesmo dilema vivido por Malinowski (1997) em sua estadia.

Nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador. Me falou das crianças trumai como exceção, das quais se aproximou na tentativa de compreender os seus jogos, e entre elas, talvez por uma estranha afinidade decorrente do lugar incômodo que ele próprio ocupava na aldeia, justamente como observador, logo percebeu um órfão de dez ou doze anos que era mantido à margem. Era um desajustado. O único ali que, como ele, não tinha família. Nunca participava das lutas que os outros meninos organizavam. Como não havia meninas adolescentes, os jogos sexuais aconteciam entre meninos ou entre meninos e homens, quase sempre por iniciativa dos primeiros, que os adultos não reprimiam. Observou que o órfão tinha um interesse especial por esses jogos. Costumava procurar homens mais velhos, que não o rechaçavam. Não sei se esse menino também o procurou e por isso me contava a história, mas outro garoto, logo depois da primeira ereção, compareceu uma noite à casa do dr. Buell para se vangloriar e certa vez chegou a copular com uma menina, sob os olhos do antropólogo, de propósito, para se mostrar, sabendo que era observado. O sexo assombrava a solidão do meu amigo (Carvalho, 2002: 55-56).

A julgar pela temática justaposta à de *O coração das trevas*, trata-se de uma personalidade anglo-saxã controladora, rígida, de princípios sólidos, que aspira à integridade do seu *self* e à observância aos deveres de sua vocação, ao racionalismo e ao ascetismo, mas que sucumbe justamente por não ter conseguido manter o compromisso com uma coerência pessoal e com o seu *ethos* de cientista em sua experiência de campo. Os excessos – há indicações de que são de ordem sexual –, quando praticados por subjetividades formadas numa “severa e autocontroladora obsessão puritana com o predomínio de uma norma ética” (Araújo, 2005: 99), tendem a ser hipertrofiados na consciência e a adquirir potenciais mais perturbadores e autodestrutivos.

Ao seguirmos, no entanto, uma outra trilha explicativa, mais colada à formação teórica e metodológica de Buell Quain, a do determinismo

cultural seguido por Ruth Benedict e Margaret Mead (Stocking 1989), “proposto como um antídoto para os determinismos prevaletentes da biologia, da economia e da psicologia”⁷ (*idem*: 264), novas perspectivas podem ser acrescentadas. George W. Stocking mostra como o determinismo cultural – imbricado nesta época à noção de relativismo cultural de Boas (*ibidem*) – era utilizado de modo ambivalente pelos chamados ‘etnógrafos apolíneos’ na década de 1920. Stocking assevera que, apesar do romantismo atribuído, por exemplo, a Benedict e a Mead, elas também identificavam integrações culturais negativas, como nos casos dos Dobu e dos Kwakiutl analisados por Benedict (*ibidem*):

O relativismo cultural era um conceito problemático; era uma faca de dois gumes, podendo ser usado tanto em defesa da tolerância cultural como em defesa da crítica cultural. Quando usado para justificar os costumes estabelecidos dos ‘primitivos’ para os habitantes de uma ‘civilização’ que ameaçava erradicá-los, apresentava aqueles costumes sob um aspecto geralmente favorável. Mas quando usado para questionar os costumes estabelecidos “desta civilização enlouquecida”, os “limites de afronta” que poderiam ser ‘examinados’ em culturas ‘escandalosas’ tornavam-se pontos de referência negativos, ao invés de modelos positivos (*idem*: 263).

Bernardo Carvalho explora as contrafaces do relativismo cultural ao distinguir as reações distintas de Quain entre os nativos de Fiji – onde fizera um bem-sucedido trabalho de campo – e os Trumai – primeira experiência ruim do antropólogo no Brasil, tribo a qual teve que abandonar devido a problemas de instância governamental.

Quain achou os Trumai “chatos e sujos” (“Essa gente está entediada e não sabe”), o contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade. Julgava os Trumai por oposição a sua única outra experiência de campo: “Dormem cerca de onze horas por noite (um sono atormentado pelo medo) e duas horas por dia. Não têm nada mais importante a fazer além de me vigiar. Uma criança de oito ou nove anos parece já saber tudo o que precisa na vida. Os adultos são irrefreáveis nos seus pedidos. Não gosto deles. Não há nenhuma cerimônia em relação ao contato físico e, assim, passo por desagradável ao evitar ser acariciado. Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do [rio] Coliseu”. O etnólogo comparava os mirrados Trumai aos homens musculosos de Fiji, que ele havia retratado em seus desenhos e fotografias. [...] Dois meses e meio depois, já estava integrado. E assim se permitia recusar os pedidos incessantes dos índios, como quando estava deprimido e queriam que cantasse. A violência física não era permitida na aldeia, sobretudo contra crianças, e Quain por duas vezes quase

⁷ Tradução de Paulo Henriques Britto e Laura Beatriz Coimbra, mimeo.

desencadeou uma comoção social ao bater na mão de um menino que lhe roubava farinha e ao pisar sem querer no pé de outro. Os conflitos, em geral ligados ao sexo e ao adultério, ou eram substituídos por práticas de feitiçaria ou se resolviam em representações catárticas, em que os envolvidos descarregavam suas diferenças emocionais por meio de ações simbólicas numa espécie de teatro improvisado no centro da aldeia. Volta e meia o etnólogo via os mais jovens em abraços e jogos sexuais. Para evitar que os índios deitassem em sua rede, dizia a todos os que o procuravam com esse pedido que sua ‘mulher ficaria zangada’ se soubesse. Não havia virgens na aldeia. Para afastar as mulheres que o visitavam, ameaçava estuprá-las, e elas logo fugiam, em geral às gargalhadas. Estava completamente só (Carvalho 2002: 54-55).

Em suas experiências de campo no Brasil, pois, ao invés de se apoiar no determinismo cultural assimilado de sua orientadora para adotar uma atitude de tolerância, numa crítica à sua sociedade de origem, Buell Quain, ao que tudo indica, influenciado também por seu desequilíbrio psíquico, traça um quadro negativo dos Trumai e dos Krahô ao realçar criticamente os excessos dionisíacos identificados entre eles como caricaturas grotescas de sua própria experiência.

Além de *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, outra referência adotada pelo autor, já assinalada, é *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss. O estilo da narrativa de Carvalho é semelhante ao de Lévi-Strauss (tal como analisado por Clifford Geertz) em dois aspectos principais: na abordagem “oblíqua, distante e complexamente tênue” (Geertz 2002: 36) da chamada ‘realidade cultural’; e na apresentação de uma sensibilidade sensorial radical “de repugnância [...] profunda do físico e do biológico” (*idem*: 60). Não só Buell Quain, mas outros personagens ‘brancos’, notadamente o narrador *alter ego* de Carvalho, demonstram essa aversão sensorial aos aspectos físicos dos trópicos – a natureza e o calor excessivos⁸ – e à promiscuidade que enxergam nas relações sociais. Os retratos que o romancista compõe das relações entre os homens brancos e os índios são marcados pela distância – primeiramente espacial e depois cognitiva – e pelo estranhamento etnocêntrico. O exotismo indígena é evocado num juízo pessimista e desencantado, que assinala a corrupção dos valores autóctones pelo contato com os representantes do Ocidente.⁹ Estas socie-

⁸ “Os perfumes dos trópicos e o frescor das criaturas estão viciados por uma fermentação de bafois suspeitos, que mortifica nossos desejos e fada-nos a colher lembranças semicorrompidas” (Lévi-Strauss 2005, 35).

⁹ Em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss lamenta o fim vertiginoso das sociedades “puras”. Para ele, o contato entre culturas diferentes não favorece a criação de novas formas culturais, pelo contrário

dades não são apresentadas na lógica de pensamento de sua cosmologia, mas de acordo com suas características mais objetivas e superficiais aos olhos dos preconceitos ocidentais. Nesta ótica decadentista, os ‘selvagens’ são descritos como bêbados, sujos, promíscuos, mendicantes, medrosos, supersticiosos e dependentes. Em diversas passagens do romance, como vimos, essa distância na relação com a alteridade faz com que ela seja apreendida em categorias tais como ‘perigo’ e ‘contágio’.

Pode-se analisar a saga de Buell Quain recriada em *Nove noites* como uma fantasia, auxiliada pela pesquisa do autor, do que ele supõe ser a rotina e o *modus operandi* de um etnógrafo naquele contexto. Em entrevista, ao mesmo tempo em que revela ser bisneto do Marechal Rondon¹⁰ (seu *alter ego* em *Nove noites* também está investido deste parentesco), o que lhe valeu inclusive o passaporte para uma conversa com Lévi-Strauss, a quem admira, Bernardo Carvalho diz não dominar bem o *métier* da Antropologia, nem ter a obrigação de se comprometer com o *éthos* que ele imagina ser o do antropólogo em detrimento de seus objetivos literários:

Não tinha nada previsto em relação à Antropologia. Até porque a relação com os índios faz parte do meu passado. Tem até uma espécie de mito na família ligado ao assunto, que é o Rondon, meu bisavô. Eu não considero a abordagem leviana. Deve ser leviana do ponto de vista de um antropólogo. Eu só não quero ser paternalista. Quero tratar o índio de igual para igual. E não tem nenhuma mentira com relação aos índios. Se você for numa aldeia, vai ver a mesma coisa [...]. É curioso você se propor a fazer uma coisa científica, se propor a ter uma liberdade intelectual que, no limite, bate num aspecto moral que impede você de pensar. E eu acho que a relação cotidiana dos antropólogos com os índios costuma ser paternalista. É estranho se portar dessa maneira com relação a um objeto de estudo. Mas não é sempre assim. O Lévi-Strauss, por exemplo. Ele não tem nenhum tipo de paternalismo. Ele não gosta dos índios. Dá para ver que ele não tem amizade por eles, nem fica feliz em estar no meio do mato. Ele gosta é do estudo dele. E fica totalmente focado naquilo. Agora, você cria uma certa afetividade com os índios. Não é que você não goste deles. Mas a própria relação que eles estabelecem com você impossibilita um aprofundamento. Meus amigos não são assim comigo. Eles

– dê-se atenção à quantidade de imagens associativas que ele evoca: “Não há mais nada a fazer: a civilização já não é essa flor frágil que se preservava, que se desenvolvia a duras penas em certos recantos abrigados de um torrão rico em espécies rústicas, talvez ameaçadoras por sua vivacidade, mas que permitiam também variar e revigorar as sementeiras. A humanidade instala-se na monocultura; prepara-se para produzir civilização em massa, como a beterraba. Seu trivial só incluirá esse prato” (Lévi-Strauss 2005, 35).

¹⁰ Rondon encarnou o modelo positivista de relações paternalistas com os índios, que Carvalho critica. É tratado como herói por instâncias indígenas e pelo governo brasileiro.

não me pedem dinheiro todo dia. De fato, tem um problema sério. O índio é um cidadão de segunda classe no Brasil. Do ponto de vista político, é preciso lutar contra isso. Mas, na relação cotidiana, chega uma hora que dá no saco¹¹ (Carvalho *apud* Moura *s/d*).

Ao relatar parte do conteúdo de sua entrevista com Lévi-Strauss, Bernardo Carvalho menciona o polêmico discurso que o antropólogo francês proferiu na UNESCO, no início dos anos 1990, em defesa de alguns bastiões do etnocentrismo entre as culturas como preservação de sua criatividade:

Duas vezes entrevistei Lévi-Strauss em Paris, muito antes de me passar pela cabeça que um dia viria a me interessar pela vida e pela morte de um antropólogo americano que ele conheceu em sua breve passagem por Cuiabá, em 1938. Muito antes de eu ouvir falar em Buell Quain. Numa das entrevistas, a propósito de uma polêmica sobre racismo e xenofobia na França, em que tinha sido mal interpretado,¹² Lévi-Strauss reafirmou a sua posição: “Quanto mais as culturas se comunicam, mais elas tendem a se uniformizar, menos elas têm a comunicar. O problema para a humanidade é que haja comunicação suficiente entre as culturas, mas não excess-

¹¹ A passagem de *Tristes trópicos* a seguir é um testemunho proveniente de um contexto urbano asiático e não de uma tribo indígena brasileira, mas a presença de agentes ocidentais é relatada igualmente em condições político-econômicas assimétricas. Lévi-Strauss (que aqui se coloca como um viajante com um olhar de ocidental) argumenta sobre a incapacidade da população local de obedecer a qualquer contrato social firmado nos termos humanistas, assim como de se colocar diante dele em termos “humanos” igualitários: “A vida cotidiana [na Ásia meridional] aparenta-se a um repúdio permanente da noção de relações humanas. Oferecem-nos tudo, comprometem-se a tudo, proclamam-se tendo todas as competências, quando na verdade nada sabem. Assim, obrigam-nos de saída a negar ao outro a qualidade humana que reside na boa-fé, no sentido do contrato e na capacidade de compromisso. *Rickshaw boys* propõem levar-nos a qualquer lugar, embora conheçam menos o itinerário do que nós. Assim, como não se enfurecer e – seja qual for o escrúpulo que temos em subir em seus carrinhos e sermos puxados por eles – não tratá-los como animais, já que nos forçam a considerá-los como tais por essa insensatez que demonstram? A mendicância generalizada perturba com profundidade ainda maior. Já não nos atrevemos a cruzar francamente um olhar, pela pura satisfação de tomar contato com outro homem, pois a menor pausa será interpretada como fraqueza, uma deixa dada à imploração de alguém [...]. Também aí, somos obrigados pelo parceiro a negar-lhe a humanidade que tanto gostaríamos de lhe reconhecer” (Lévi-Strauss, 2005: 128).

¹² Carvalho refere-se aos desdobramentos do pronunciamento feito por Lévi-Strauss para a UNESCO em 1971, que resultou na coletânea de ensaios *O olhar distanciado*, e que causou incidentes políticos e polêmica no meio acadêmico. Eis aqui um trecho pinçado por Clifford Geertz: “Não podemos desfrutar plenamente do outro, identificarmo-nos com ele e, ao mesmo tempo, continuar diferentes. Quando se alcança a comunicação integral com o outro, mais cedo ou mais tarde ela significa a destruição da criatividade de ambos. As grandes eras criativas foram aquelas em que a comunicação se tornara suficiente para a estimulação mútua de parceiros distantes, mas não era tão freqüente nem tão veloz que possuísse em perigo os obstáculos indispensáveis entre os indivíduos e os grupos, ou que os reduzisse ao ponto em que trocas excessivamente fáceis pudessem igualar e anular sua diversidade” (Lévi-Strauss *apud* Geertz, 2001: 71).

siva. Quando eu estava no Brasil, há mais de cinquenta anos, fiquei profundamente emocionado, é claro, com o destino daquelas pequenas culturas ameaçadas de extinção. Cinquenta anos depois, faço uma constatação que me surpreende: também a minha própria cultura está ameaçada”. Dizia que toda cultura tenta defender a sua identidade e originalidade por resistência e oposição ao outro, e que havia chegado a hora de defender a originalidade da sua própria cultura. Falava da ameaça do Islã, mas podia estar falando igualmente dos americanos e do imperialismo cultural anglo-saxão (Carvalho, 2002: 52-53).

Em réplica conhecida a Lévi-Strauss – e também ao filósofo Richard Rorty –, Geertz alerta para os perigos do que chama de ‘impermeabilidade’ ao outro:

O que quer que se pense de tudo isso ou por mais surpreso que se fique ao ouvi-lo da boca de um antropólogo, decerto se trata de algo que tem um toque contemporâneo. Os atrativos da ‘surdez ao apelo de outros valores’ e de uma abordagem do tipo ‘relaxe e goze’ a respeito do aprisionamento pessoal na própria tradição cultural são cada vez mais celebrados no pensamento social recente. Incapazes de abraçar o relativismo ou o absolutismo – o primeiro por inviabilizar o julgamento, o segundo por retirá-lo da história –, nossos filósofos, historiadores e cientistas sociais voltam-se para a *impermeabilité* que Lévi-Strauss recomenda, do tipo ‘nós somos nós, eles são eles’. [...] É claro que é algo que coloca a questão do Futuro do Etnocentrismo – e da diversidade cultural – sob uma nova luz. O recuo, o distanciamento, O Olhar Distanciado serão realmente a maneira de escapar à desesperada tolerância do cosmopolitismo da UNESCO? Será o narcisismo moral a alternativa à entropia moral? (Geertz, 2001: 71)

Ao responder a Geertz, Rorty evoca John Rawls (2000) na defesa de uma democracia que abarque a pluralidade e, conseqüentemente, garanta aos cidadãos o direito de se reconhecerem como portadores de características particulares (abrangentes), desde que estas não sejam colocadas acima do bem comum, ou seja, não sigam lógicas parciais na esfera institucional. Rorty qualifica o seu posicionamento, que seria semelhante ao de Lévi-Strauss (e de Bernardo Carvalho), como o de defesa de um ‘antiantietnocentrismo’ nas mediações culturais do chamado mundo pós-moderno:

O iluminismo não deveria ter ansiado por uma política mundial, na qual os cidadãos compartilhassem de aspirações comuns e de uma cultura comum. [...] Não buscaremos uma sociedade que aquiesce em tornar crenças sobre o significado da vida humana ou certos ideais morais uma exigência para a cidadania. [...] A síntese política derradeira de amor e justiça pode, então, emergir como sendo uma colagem de tessitura intrincada de narcisismo privado [ou seja, o orgulho de cada um com a cultura a qual se identifica] e pragmatismo público [o respeito e tolerância com a diferença] (Rorty, 2002: 280).

Os antropólogos, a quem Rorty chama de ‘agentes do amor’, teriam um papel fundamental nesta mediação ao ajudarem a exibir “a contingência de várias necessidades putativas” (*idem*: 277).

Outras tendências formadas em acordo com segmentos pós-modernos da Antropologia encaram a realidade atual cada vez mais cosmopolita por um ângulo otimista (apesar de todas as assimetrias político-econômicas), como exaltação de suas potencialidades no âmbito da cultura. A imbricação de referências culturais é tomada como a sobreposição de diferentes vozes numa capacidade ilimitada de invenção:

“Com a expansão da comunicação e da influência intercultural, as pessoas interpretam os outros, e a si mesmas, numa desnorteante diversidade de idiomas – uma condição global que Mikhail Bakhtin [...] chamou de ‘heteroglossia’. Este mundo ambíguo, multivocal, torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo” (Clifford, 1998: 19).

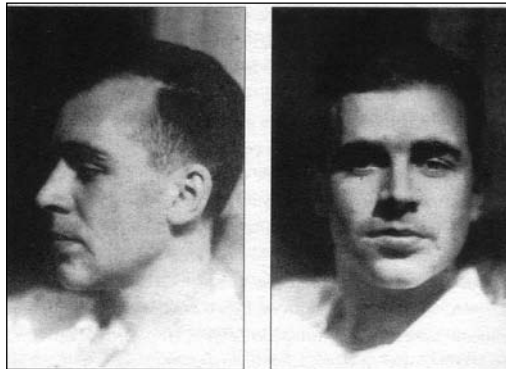
Em *Nove noites*, como assinalado, a invenção da alteridade pelo autor é monológica; a ênfase literária de Carvalho evoca a incomunicabilidade no mundo multivocal, o ruído na transmissão dos signos. Quando há o interesse dos personagens ocidentais pelo repertório cultural do ‘outro’, este é imediatamente ressignificado na lógica do caldo de cultura de quem se apropria de seus signos. A passagem abaixo ilustra um exemplo de sincretismo inventivo enquanto ruído de comunicação, quando o narrador-jornalista fabula um significado para o nome de Buell Quain entre os Krahô que case com a personalidade que ele tenta apreender do antropólogo em sua investigação:

A conversa mal tinha começado e já começava mal. O antropólogo veio em meu auxílio. Interrompeu aquele diálogo que de outro modo não teria fim – já que tanto eu como o velho sabíamos o que o outro estava dizendo e não queríamos entender – e perguntou ao Diniz sobre a história do “etnólogo americano”, como quem não quer nada [...]. O velho Diniz respondeu: “Cãmtywón”. O quê? Olhei para o antropólogo à cata de uma tradução e deparei com seus olhos igualmente cheios de surpresa, cumplicidade e algum entusiasmo. “É o nome!”, ele me disse, excitado. “É como eles chamavam o americano.” [...]. Me disseram que “tywón” queria dizer lesma, o caracol e seu rastro. O antropólogo já havia me dito que “cãm” era o presente, o aqui e o agora, mas ninguém conseguia saber o sentido da combinação daquelas duas palavras. O antropólogo me explicou que, ao contrário do que costumam pensar os brancos, os nomes dos índios nem sempre querem dizer alguma coisa e sobretudo nada têm a ver com a personalidade da pessoa nomeada.

Fazem parte de um repertório e são atribuídos ao acaso. Eu teria que voltar para São Paulo sem saber o que significava aquele nome. Mas não conseguia aceitar que não revelasse alguma coisa sobre o próprio Quain, que não houvesse nenhuma relação entre o nome e a pessoa. Decidi-me por uma interpretação selvagem e um tanto moral: “Cāmtwýon” passou a ser, para mim, ao mesmo tempo a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre. “Cāmtwýon” passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui. A imagem me fez lembrar um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: “Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção da tua medida” (Carvalho, 2002: 80-81).

Esse trecho também sintetiza o argumento central deste artigo: como Buell Quain tem suas múltiplas imagens recriadas criativamente no entrelaçamento narrativo entre a investigação factual do autor e sua verve imaginativa. Em *Nove noites*, Quain é reconstruído como o ‘morto’ de Roland Barthes, nas *personas* elaboradas pelo ‘outro’ Bernardo Carvalho:

Não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis: uma excelente fotógrafa, certo dia, fotografou-me; julguei ler nessa imagem o pesar de um luto recente: por uma vez a Fotografia me devolveia a mim mesmo; um pouco mais tarde, porém, eu encontrava essa mesma foto na capa de um panfleto; em virtude do artifício de uma tiragem, eu tinha apenas uma horrível face desinteriorizada, sinistra e rebarbativa, como a imagem de minha linguagem que os autores do livro queriam transmitir (Barthes, 1984: 28-29).



BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. 2005. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- BAKHTIN, Mikhail. 1997. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- BOLLE, Willi. 2004. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34.
- CARVALHO, Bernardo. 2002. *Nove noites*. São Paulo: Cia. das Letras.
- CLIFFORD, James. 1998. “Sobre a autoridade etnográfica” 17-62, “Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski” 100-131, “Sobre o surrealismo etnográfico” 132-178. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século xx*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- COELHO, Teixeira. 2006. *A história natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras.
- CONRAD, Joseph. 1998. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM.
- DELEUZE, Gilles. 1985. “Les puissances du faux”. In: *L’Image-Temps*. Paris: Editions de Minuit.
- GEERTZ, Clifford. 2002. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- _____. *Nova luz sobre a Antropologia*. 2001. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2002. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC – Iphan.
- LATOUR, Bruno. 1991. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993. “Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem”. In: *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. *Tristes trópicos*. 2005. São Paulo: Cia. das Letras.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1997. *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- MOURA, Flávio. “A trama traiçoeira de *Nove noites*” (entrevista com Bernardo Carvalho). *Trópico: idéias de norte e sul*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>. Acesso em 14/11/07.
- PRATT, Mary Louise. 1999. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC.
- RORTY, Richard. 2002. *Objetivismo, relativismo e verdade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- SEBALD, W. G. 2001. *Young Austerlitz*. Londres: Penguin Books.

- SINDER, Valter. 2002. *Configurações da narrativa: verdade, literatura e etnografia*. Madri-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- STOCKING Jr., George W. 1989. "The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition". In: *Romantic motives: Essays on anthropological sensibility*: 208-276. Madison: University of Wisconsin Press.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Dados dos autores

FABIENE GAMA é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/IFCS/UFRJ).

MARCO ANTONIO GONÇALVES é professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS-UFRJ e Pesquisador do CNPq.

ROBERTO MARQUES é professor da Universidade Regional do Cariri – URCA/CE, doutorando pelo IFCS/UFRJ, bolsista da FUNCAP.

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, pesquisadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual da USP) e do NAPEDRA (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da usp). Autora do livro *A música e o risco* (Edusp/Fapesp 2006) e co-organizadora e autora do livro *Escrituras da Imagem* (Edusp, 2004). Realizou os vídeos *Prelúdio* (LISA/Fapesp, 2003), *Microfone, Senhora* (LISA/Fapesp, 2003), *Pulso, um vídeo com Alessandra* (LISA/Fapesp, 2006), *Catarina Alves Costa* (LISA/Fapesp, 2007) e *Cinema de Quebrada* (LISA/Fapesp, 2008). Os filmes podem ser assistidos e/ou adquiridos no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), www.lisa.usp.br.

SCOTT HEAD é doutor em Antropologia pela Universidade do Texas e Pesquisador associado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC.

THIAGO ZANOTTI CARMINATI é mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/IFCS/UFRJ).

