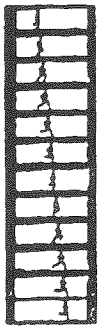
ISSN 0104-9658

Cadernos de Antropologia e Imagem

10

Campo da Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem



10

Campo da Imagem

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora
Nilcéa Freire

Vice-Reitor
Celso Sá

Sub-Reitor de Graduação
Isac Vasconcellos

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa
Maria Andréa Rios Loyola

Sub-Reitor de Extensão e Cultura
André Lázaro

Centro de Ciências Sociais
Lúcia Bastos

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Elena Moraes Garcia

Departamento de Ciências Sociais
José Augusto de Souza Rodrigues

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
Rosane Manhães Prado

Núcleo de Antropologia e Imagem
Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

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

10

Campo da Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem 10

Campo da Imagem

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

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem
Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Socias IFCH/UERJ
Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão João Lyra Filho, Bloco A – sala 9002
Cep: 20550-013
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ
Tel/Fax: (0XX21) 587-7590
E-mail: cadernos@uerj.br

Capa: Fotografia retirada do artigo "Entre nostalgias e sinais de uma nova estética", de Ana Maria Galano.

Assistente editorial: Ana Flaksman
Versões para o inglês (sumário e editorial): Paulo Martins Garchet
Publicação semestral – 2000. 1
Solicita-se permuta / Exchange desired

Editores
Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial
Claudia Rezende
Márcia Pereira Leite
Myrian Sepúlveda dos Santos
Patrícia Birman
Rosane Manhães Prado
Valter Sinder

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

Apoio: NUSEG

Catalogação na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antroplogia e Imagem - N.1 - (1995)-. -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

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

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

CDU 572(05)

EdUERJ – Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel./Fax: (021) 587-7788 / 587-7789

Coordenador de publicações Renato Casimiro; *Coordenador de produção* Rosania Rolins; *Projeto Gráfico* Carlota Rios; *Arte-final de capa* Heloisa Fortes; *Diagramação* Celeste de Freitas; *Revisão*: Elisabeth Lissovsky e Fábio Flora.

Colaboraram neste número

Alexandre Brasil da Fonseca – professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina (PR), doutorando em sociologia na FFLCH da Universidade de São Paulo e pesquisador bolsista do projeto "Currents in World Christianity" da Universidade de Cambridge (UK).

Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa – antropóloga, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), desenvolve pesquisa sobre a representação da cidade de São Paulo no cinema brasileiro dos anos 80.

Ana Luiza Carvalho da Rocha – doutora em antropologia social, professora participante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ IFCH/ UFRGS, pesquisadora do CNPq com o projeto de pesquisa integrado "Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo", desenvolvido no âmbito dos núcleos de Antropologia Visual (NAVISUAL) e no projeto "Banco de Imagens e Efeitos Visuais" (Laboratório de Antropologia Social) da UFRGS.

Ana Maria Galano – socióloga, doutora pela Universidade de Paris X – Nanterre. Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) e coordenadora do Núcleo Audiovisual de Documentação (NAVEDOC) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Ana Maria Mauad – doutora em história pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professora do Departamento de História do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, coordenadora do Laboratório de História Oral e Iconografia da UFF e membro do colegiado da Pós-Graduação em Ciência da Arte, autora de vários artigos e capítulos de livros sobre história e imagem.

Cornelia Eckert – doutora em antropologia social, professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ IFCH/ UFRGS, pesquisadora

do CNPq com o projeto de pesquisa integrado "Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo", desenvolvido no âmbito dos núcleos de Antropologia Visual (NAVISUAL) e no projeto "Banco de Imagens e Efeitos Visuais" (Laboratório de Antropologia Social)/ UFRGS.

Estela Vázquez – economista e mestre em ciências sociais pelo Centro de Investigación para la Integración Social, México/DF. Professora adjunta de antropologia da cátedra Processos Sociais de America II da Universidad Nacional de Salta, Argentina. Diretora do projeto "Política y Trabajo en Salta. 1983-2000" do Conselho de Investigações da Universidad Nacional de Salta.

Etienne Samain – professor do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Teólogo e antropólogo, é autor de *Morenata kamayurá. Mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu)*, Rio de Janeiro, Ed. Lidador, 1991. Organizou um importante trabalho, *O Fotográfico*, numa co-edição Hucitec/CNPq/Senac, 1998.

Geruza Queiroz Coutinho – historiadora e mestre em educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro. Professora auxiliar da cátedra Processos Sociais da América II da Universidad Nacional de Salta, Argentina. Participante do projeto "Política y Trabajo en Salta. 1983-2000" do Conselho de Investigações da Universidad Nacional de Salta.

Jane Pinheiro – mestre em antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo defendido a dissertação Arte Contemporânea no Recife dos Anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna. Professora de artes plásticas do Colégio de Aplicação da UFPE, fotógrafa e pesquisadora do grupo Rodas de Leitura – Núcleo do Imaginário e do Laboratório de Estudos Avançados em Cultura Contemporânea, ambos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE.

Lília Junqueira – doutora em sociologia pela Universidade Paris VII (Denis Diderot), tendo defendido a tese intitulada *O poder do telespectador – um estudo das interpretações de dois grupos socioeconômicos brasileiros sobre as mensagens da televisão.* Especializou-se na área de sociologia da comunicação e é professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco.

Michèle Lagny – mestre de conferências em história e cinema na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, publicou diversos estudos – notadamente sobre *Outubro* de Eisenstein, *Senso* de Visconti, e sobre o cinema francês dos anos 30 – e *De L'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, livro fundamental para o pensamento cinematográfico moderno, do qual ela atualmente termina um desdobramento.

Milton Guran – doutor em antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (França, 1996), e mestre em comunicação social pela Universidade de Brasília (1991). Pesquisador associado do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes e professor e coordenador de pesquisa do Curso de Comunicação Social da Universidade Gama Filho. Autor de livros como *Linguagem fotográfica e informação* (2ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 1999).

Myriam Moraes Lins de Barros – doutora em antropologia social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora adjunta da Escola de Serviço Social da UFRJ. Entre suas publicações está a organização da coletânea *Velhice ou Terceira Idade* (Rio de Janeiro, FGV, 1998).

Paulo Jorge Ribeiro – doutorando em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em ciências socias pelo PPCIS/UERJ, tendo defendido a dissertação intitulada *A perda da inocência: literatura e etnografia como discursividades da crise do Rio de Janeiro contemporâneo.*

Pedro Paulo Gomes Pereira – doutorando em antropologia social pela Universidade de Brasília (UnB/DAN), mestre em antropologia social pela UnB/DAN, com a dissertação *A Grande Ópera do Sertão* (1996). Publicou diversos artigos, entre os quais "Saudades do Sertão" (*Revista Múltipla*, 1996) e "Alegorias do Brasil" (*Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, 1997).

Rosália Duarte – doutora em educação, tendo defendido a tese intitulada *Filmes, amigos e bares: a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro*, professora e pesquisadora do Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Silvana Miceli – doutoranda em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora assistente do Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Sumário

Os bastidores da imagem 13
Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Um foco no cinema 17

Escrita fílmica e leitura da história 19
Michèle Lagny

Filmes "de" memórias: do ato reflexivo ao gesto criador 39
Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert

Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos 51
Pedro Paulo Gomes Pereira

Boca de Ouro: um olhar sobre o subúrbio carioca e seus personagens 71
Andréa Claudia Marques Barbosa

Um "clic" na fotografia 81

Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França 83
Ana Maria Galano

Imagens de uma cidade 103
Geruza Queiroz Coutinho e Estela Vázquez

Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos 125
Jane Pinheiro

Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950 137
Ana Maria Mauad

Fotografar para descobrir, fotografar para contar 155
Milton Guran

Um close *na televisão* 167

Interpretações da juventude sobre os papéis sociais femininos na televisão
Lília Junqueira 169

Imagens da fé: formatos e características dos programas evangélicos de televisão 185
Alexandre Brasil Fonseca

Ensaio 205

A pedagogia da imagem fílmica: filmes como objeto de pesquisa em educação 207
Rosália Duarte

Resenha de livro 219

Agudás. Os "brasileiros" do Benim, de Milton Guran 221
por Etienne Samain

Resenhas de filmes e vídeos 227

Au pays Dogon e Sous les masques noirs 229
por Silvana Miceli

Uma casa para Pelé 233
por Myriam Moraes Lins de Barros

Notícias de uma guerra particular 237
por Paulo Jorge Ribeiro

Summary

Image: behind the scenes 13
Clarice Ehlers Peixoto and Patrícia Monte-Mór

A focus on the cinema 17

The language of film and a reading of history 19
Michèle Lagny

Films "of" memoirs: from the act of reflection to creative action 39
Ana Luiza Carvalho da Rocha and Cornélia Eckert

Cinema and anthropology: a cartographic draft in three movements 51
Pedro Paulo Gomes Pereira

Boca de Ouro: a glance at the carioca suburbs and its characters 71
Andréa Claudia Marques Barbosa

A "click" on photography 81

Between nostalgia and the signs of a new aesthetics: photographic study of French landscapes 83
Ana Maria Galano

Images of a city 103
Geruza Queiroz Coutinho and Estela Vázquez

Anthropology, art, photography: interconnected dialogues 125
Jane Pinheiro

Images of passage: photography and the rites of the catholic life of the Brazilian elite, 1850-1950 137
Ana Maria Mauad

Taking pictures to discover, taking pictures to tell 155
Milton Guran

A close-up on TV 167

Youth interpretation of female social roles on TV 169
Lília Junqueira

Images of faith: formats and characteristics of TV evangelic programs 185
Alexandre Brasil Fonseca

Essay 205

Image field: films as the object of research in education 207
Rosália Duarte

Book review 219

Agudás. The "Brazilians" of Benim, by Milton Guran 221
Etienne Samain

Film and video reviews 227

Au pays Dogon e Sous les masques noirs 229
by Silvana Miceli

A house for Pelé 233
by Myriam Moraes Lins de Barros

Notícias de uma guerra particular (News From a Private War) 237
by Paulo Jorge Ribeiro

Os bastidores da imagem

Platão chamava de imagens "primeiro as sombras e depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste tipo".[1] A imagem não pode, assim, ser percebida apenas como uma transposição do real, pois, existindo em função de um receptor, ela tem suas propriedades e seus circuitos. Nesse sentido, ela tem correlação direta com uma forma de representação daquele ou daquela que a lê, podendo, então, ser percebida tanto como uma reprodução do real quanto como algo que pertence à ordem do imaginário. Imaginária ou concreta, a imagem é um instrumento de comunicação que se assemelha ou se confunde com o que representa; "visualmente imitativa, ela pode enganar e educar. Reflexo, ela pode conduzir ao conhecimento".[2]

Desse modo, ao pensar este número de *Cadernos de Antropologia e Imagem*, pretendíamos reunir trabalhos que tratassem a imagem como um instrumento de produção de conhecimento no campo das ciências sociais. Pois vivemos em uma "civilização da imagem", e sua utilização se generaliza cada vez mais, a ponto de podermos tanto observar quanto produzir imagens. Elas invadem o nosso cotidiano através das telas de cinema e televisão, da publicidade, de exposições de toda ordem mas, também, das "novas tecnologias virtuais", levando-nos a decriptá-las ou, senão, mantendo-nos em contato sistemático com as múltiplas interpretações que emanam. Podemos até ignorar esse arsenal de imagens e o fazemos muito freqüentemente, uma vez que, como afirma Rudolf Wittkower,[3] "somos 'cegos' à maior parte das mensagens visuais com as quais nos deparamos diariamente. [Mas] vê-las de modo sistemático tornaria nossas vidas impossíveis. Seria como abrir os ouvidos às centenas de mensagens verbais que ecoam sem fim". Indissociável de uma conceituação, a compreensão desses ícones é uma questão metodológica, e dificilmente a análise de uma ou mais imagens poderá dar conta de *tudo* o que elas contêm.

Consideremos, assim, que a exploração do campo metodológico dos usos da imagem nas ciências humanas deve permitir uma maior compreensão dos fenômenos e práticas sociais mas, também, dos diversos métodos de produção e análise da imagem e dos tipos de imagens analisadas. Esse é o ponto que queremos privilegiar neste número de *Cadernos de Antropologia e Imagem*, embora essa questão venha sendo sistematicamente focalizada por essa revista.

---

[1] Platão, *La République* (Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1949).
[2] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image* (Col. 128, 1993, p. 13).
[3] Rudolf Wittkower, *Allegory of the Migration of Symbols* (Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 223).

Se as abordagens metodológicas são diversas, os tipos de imagens analisadas estão, ainda, restritos aos suportes cinematográfico, videográfico e fotográfico. Poucos são os trabalhos que lidam com a imagem publicitária e, raríssimos, com a imagem pictural. Neste número, apresentamos somente um artigo que trata da imagem fotográfica em cartazes de propaganda política. Publicamos quatro artigos que têm o cinema como campo de investigação, cinco artigos sobre a fotografia, e dois sobre a imagem televisiva.

Os artigos foram distribuídos em três seções: a primeira, *Um foco no cinema*, é composta pelos artigos de Michèle Lagny, que propõe uma análise do filme tanto como arquivo/documento quanto como testemunho da história e modo de interpretação da história; de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, que analisam a imagem como lugar de conhecimento, tendo como fio condutor o conceito de memória; de Pedro Paulo Gomes Pereira, que discute a relação entre cinema e antropologia na interseção de filmes e textos clássicos a partir de três leituras; e de Andréa Claudia Marques Barbosa, que analisa as questões do público/privado no universo popular do subúrbio carioca.

Na segunda seção, *Um "clic" na fotografia*, apresentamos o artigo de Ana Maria Galano, que analisa questões do meio-ambiente através do Observatório Fotográfico da Paisagem; de Estela Vázquez e Geruza Queiroz Coutinho, que analisam fotografias e cartazes publicitários de uma campanha eleitoral na cidade argentina de Salta; de Jane Pinheiro, que estuda as fronteiras entre a arte e a ciência, propondo o uso da fotografia como *texto*; de Ana Maria Mauad, que faz uma leitura sobre os álbuns de família no final do século XIX e início do século XX; e de Milton Guran, que propõe o uso antropológico das fotografias.

A terceira seção, *Um* close *na televisão*, apresenta os artigos de Lília Junqueira, sobre as representações sociais de sexualidade em cenas da novela *Renascer*, e de Alexandre Brasil Fonseca, que reflete sobre programas evangélicos de televisão.

Na seção *Ensaio*, publicamos a contribuição de Rosália Duarte, que trata da importância das imagens fílmicas para o estudo de temáticas educacionais.

Em *Resenha de livro*, Etienne Samain nos propõe sua leitura de *Agudás. Os "brasileiros" do Benim*, de Milton Guran. Em *Resenhas de filmes e vídeos*, apresentamos os olhares de Myriam Lins de Barros sobre *Uma casa para Pelé*, dirigido por Walter Lima Jr.; de Silvana Miceli sobre os dois filmes de Marcel Griaule, *Au pays Dogon* e *Sous les masques noirs*; e de Paulo Jorge Ribeiro sobre *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles.

Agradecemos a todos as colaborações recebidas e a cessão das imagens aqui publicadas.

Clarice Ehlers Peixoto e
Patrícia Monte-Mór

Image: behind the scenes

Plato used to call images "firstly the shadows and then the reflections we see on water or on the surface of opaque, polished and shiny objects and all representations of the same kind".[1] Hence, an image cannot be seen as a mere transposition of reality since, as it exists as a function of a receiver, it has its own properties and circuits. In this sense it is directly correlated with a form of representation of the person who reads it and thus can be perceived either as a reproduction of reality, or as something that pertains to the order of the imaginary. Whether imaginary or concrete, the image is an instrument of communication that is similar to, or merges with what it represents; "a visual imitation – it can deceive and educate. As a reflection it can lead to knowledge".[2]

Hence, in thinking through this issue of *Cadernos de Antropologia e Imagem*, we intended to put together works that dealt with the image as an instrument capable of producing knowledge in the field of social sciences, since we live in a "civilization of the image", and since each day the use of images is more widespread, to a point where we can both observe and produce images. They pervade our day-to-day life, on cinema and TV screens, through advertising and exhibits of all kinds, but also through the "new virtual technologies", leading us either to decode them, or to keep in contact with the multiple interpretations emanating from them. We can even ignore this array of images, and we often do, because, as Rudolf Wittkower[3] states, "we are 'blind' to most of the visual messages which we come across daily. [However] seeing them in a systematic way would make our lives impossible. It would be like opening our ears to hundreds of verbal messages resonating endlessly". Inseparable from the development of a concept, understanding such icons is a question of methodology, and it is quite difficult to perceive in an analysis the entire content of one or more images.

Let us therefore consider that surveying the methodological field of the use of images in human sciences should provide us with a greater understanding, not only of social practices and phenomena, but also of the various methods of image production and analysis and of the types of images we analyze. This is the point we would like to highlight in this issue of *Cadernos de Antropologia e Imagem*, despite the fact that this precise issue has been systematically focused in this review.

---

[1] Platão, *La République* (Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1949).
[2] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image* (Col. 128, 1993, p. 13).
[3] Rudolf Wittkower, *Allegory of the Migration of Symbols* (Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 223).

Notwithstanding the diversity of methodological approaches, the types of images we analyze are still restricted to film, video and photography. Few works deal with advertising images and even fewer with pictorial images. In this issue, we present but one article dealing with photographic images in political campaign billboards. There are four articles focusing cinema, five on photography and two on TV images.

The articles are organized in three sections: the first, *Um foco no cinema (A focus on the cinema)*, consists of works by Michèle Lagny, which advances the analysis of films both as a testimony of history and as a way of interpreting history; by Ana Luiza Carvalho da Rocha and Cornelia Eckert, which analyze the image as the locus of knowledge, using the concept of memory as the guiding thread; and the article by Pedro Paulo Gomes Pereira, discussing the relationship between the cinema and anthropology at the intersection of films and classical texts based on three readings; and the one by Andréa Claudia Marques Barbosa, analyzing the issue of public/private in the popular universe of the carioca suburbs.

In the second section, *Um "clic" na fotografia (A "click" on photography)*, we present Ana Maria Galano's article, analyzing environmental issues through the Observatório Fotográfico da Paisagem; Estela Vázquez and Geruza Queiroz Coutinho's work, in which they analyze political campaign photography and billboards in the Argentinean town of Salta; Jane Pinheiro's study on the frontier between art and science, proposing the use of photography as *text*; Ana Maria Mauad's, who presents a reading on family albums of the late 19th and early 20th Centuries; and Milton Guran's work, proposing the anthropological use of photography.

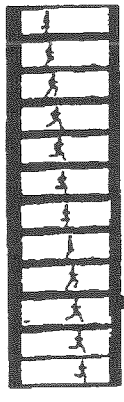
The third section, *Um* close *na televisão (A close-up on TV)*, contains the articles by Lília Junqueira, on social representations of sexuality in scenes from the TV soap opera *Renascer*, and by Alexandre Brasil Fonseca, who reflects on TV evangelic programs.

In the section *Ensaio (Essay)*, we publish Rosália Duarte's contribution, an article dealing with the importance of film images for the study of educational issues.

In *Resenha de livro (Book Review)*, Etienne Samain proposes his reading of *Agudás. Os "brasileiros" do Benim*, by Milton Guran. In *Resenhas de filmes e vídeos (Film and video reviews)*, we present the observations of Myriam Lins de Barros on *Uma casa para Pelé*, by director Walter Lima Jr.; Silvana Miceli's on two of Marcel Griaule films, *Au pays Dogon* and *Sous les masques noirs*; and those of Paulo Jorge Ribeiro on João Moreira Salles' *Notícias de uma guerra particular*.

We wish to express our thanks both for all contributions received and for the license to publish the images herein.

Clarice Ehlers Peixoto and
Patrícia Monte-Mór



Um foco no cinema

Escrita fílmica e leitura da história

Michèle Lagny

Introdução

Este texto faz parte de um livro em processo de publicação, *Le cinéma historien*, que considera o filme tanto como arquivo, como documento, como testemunho da história, quanto como modo de escritura e interpretação da história. Trata-se de uma versão resumida (pela supressão de vários exemplos fílmicos) dos dois últimos capítulos do livro, que retoma o essencial de uma reflexão sobre a capacidade do filme de escrever uma história.

De fato, a escrita da história é uma operação complexa que deve, simultaneamente, descrever, analisar e interpretar, assinalando que se trata de um discurso "verídico", e não de um discurso "fictício". A primeira hipótese defendida aqui é a de que esta operação historiográfica pode ser efetuada pelo filme graças às múltiplas combinações permitidas pelos enquadramentos, a montagem, o jogo entre a banda sonora e a imagem. O cinema, em particular, autoriza a tradução da temporalidade histórica, que é considerada, há mais de meio século, plural e heterogênea. Assim, ele pode não somente reviver o passado, como sonhava Michelet, e testemunhá-lo diretamente, graças aos arquivos audiovisuais, mas também lhe dar sentido.

A segunda hipótese é a de que este sentido provém, antes de tudo, do modo de organização do discurso fílmico, quer se trate de retomar teses historiográficas (ou simplesmente proposições ideológicas) já desenvolvidas, ou de produzir uma interpretação original. Melhor dizendo, o filme pode ao mesmo tempo apresentar uma narrativa e propor uma crítica desta narrativa, respondendo, assim, a uma nova exigência dos historiadores: mostrar simultaneamente as certezas e os limites de sua pesquisa e de sua reflexão. A análise paralela dos filmes de caráter histórico e das interrogações dos historiadores leva a várias questões sobre a validade e eficácia das diversas formas de narrativa, sobre o lugar da ficção e da reconstituição na busca da verdade e, ainda, sobre as dúvidas que podem surgir relativamente às interpretações propostas, mas sobretudo acerca dos próprios vestígios deixados pelo passado.

Nota: Tradução de Lúcia Maia, revisão técnica de Clarice Ehlers Peixoto. Agradecemos a Roberto Moura pela proposição deste artigo.

Não se trata de chegar a uma concepção pós-moderna, que recusaria toda possibilidade de análise histórica, mas de lembrar que todo trabalho do historiador, sendo ele cineasta ou não, faz-se para além das crenças admitidas, "na margem da falésia", entre a terra firme das provas demonstradas e os precipícios abertos pela dúvida epistemológica.

Os poderes da imagem fílmica

Entre as diferentes maneiras de mostrar a História no cinema, duas são dominantes: ou se faz uma montagem (de documentos, entrevistas, ou até mesmo fragmentos ficcionais considerados convincentes porque se tornaram "fontes da História"), muitas vezes acompanhada de um comentário em *off* que é repetido de forma demonstrativa pela estrutura dos enquadramentos e da montagem; ou o narrador desaparece, os homens e os acontecimentos "falam por si mesmos", e esta é a estrutura narrativa que nos revela a chave do discurso sobre o acontecimento apresentado. Conforme os procedimentos (montagem de arquivos, reconstituições ou ficções) utilizados para contar a história, a imagem se reveste de diferentes estatutos: ou é testemunha do passado ou o recompõe. Nos dois casos, a imagem tem um incontestável poder de evocação sincrética; também nos dois casos, ela tem uma dupla função, contraditória, de prova e de ilusão.

A falsa verdade dos arquivos

O filme de montagem parece mais voltado para uma recomposição analítica, a partir de vestígios visuais ou sonoros, do que para uma apresentação sintética: talvez isso o torne precioso aos olhos dos historiadores, que podem facilmente, ao preço de um esforço crítico, distinguir as fontes e as interpretações e avaliar o valor destas e a autenticidade daquelas. Em certa medida, ao indicar em subtítulos ou entretítulos a proveniência das imagens ou o nome e a origem das testemunhas interrogadas, o filme de montagem torna possível marcar a separação entre "provas citacionais" e proposições explicativas. As primeiras geralmente são imagens de arquivo; as segundas são sugeridas pela montagem e, muitas vezes, por um comentário em *off*, feito por uma voz dominante que é a do saber e da interpretação, sendo algumas vezes de justificação: assim é a voz de *Nuit et brouillard*, que acentua o dever da memória para maquinar o retorno de "*la bête imonde*" dos campos de concentração.

É possível perceber uma gradação entre os filmes de tese confirmada, sustentada pelo comentário e pelo *patchwork* dos arquivos e testemunhas que querem deixar livre o julgamento do espectador ou suscitar sua reflexão. Mas, de todo modo, uma escolha é feita, um dispositivo é apresentado, e um e outro induzem a um certo número de conclusões (ou de confusões), tendo a imagem que constituir prova.

No caso mais clássico, imagem e discurso são separados de maneira anunciada, e o discurso verbal, às vezes acentuado por uma música redundante, impõe-se e parece querer utilizar o arquivo como prova. Entretanto, as próprias imagens não provam grande coisa e se contentam em mostrar o que o cineasta escolheu dentre os traços restantes. De fato,

ele em parte anula o alcance dessas imagens, já que as propõe inseridas numa rede de significação *a posteriori*: as escolhas ideológicas e historiográficas são inteiramente regidas pela organização relativa das imagens e do som, e das imagens entre si.

A questão do valor de verdade concedido à imagem é algumas vezes levantada pelo próprio documentário. Um dos filmes franceses de montagem que suscitou ao mesmo tempo controvérsias e grande interesse dos historiadores foi *Le chagrin et la pitié*, de Marcel Ophuls. A idéia preconcebida de Ophuls, abertamente contra *Pétain*, é favorável à Resistência francesa, e sua objetividade se encontra tendenciosamente orientada, fato pelo qual não poderíamos lhe censurar. Em compensação, as análises de Stanley Hoffman (1974) e a de Henri Rousso (1990:121-136), distantes em pelo menos vinte anos, ressaltam sua novidade e originalidade, mas também os perigos dos procedimentos que Ophuls adota. Utilizando simultaneamente imagens de arquivo (em particular francesas e alemãs) e testemunhas, modestas ou muito conhecidas, dos diferentes países em guerra, o filme apresenta um debate contraditório. É sem dúvida por isso que representa o que há de mais novo em sua época, já que, opondo as imagens ou as entrevistas, questiona seu valor de prova, levantando o problema da credibilidade das lembranças transmitidas, assim como dos noticiários do cinema e da televisão. Em compensação, pela sua maneira de apresentar certos depoimentos, manipulando às vezes as pessoas interrogadas e as imagens que delas apresenta, corre o risco de fazer pairar a dúvida, não somente sobre certas testemunhas, mas sobre a faculdade de veracidade da prova fílmica.

Mas o que fazer, quando falta o arquivo, quando a imagem foi destruída de maneira deliberada ou não? O procedimento mais radical é o de esquecer as fontes e só utilizar o depoimento escrito, quando ele existe, ou oral, quando ainda é possível. O que explica o desenvolvimento das gravações das testemunhas na história do tempo presente. Outros preferem reconstituir os arquivos que faltam e construir "falsos arquivos", que não podem mais ser usados como "prova", despertando somente a memória. A posição mais radical é aquela que, sem recusar a imagem, já que os depoimentos são filmados, recusa toda tentativa de reconstituição ou de trucagem do arquivo mutilado.

Mesmo sendo autênticas, mesmo não tendo sido alteradas, trucadas, reconstituídas ou fabricadas, as imagens são buscadas, montadas e comentadas. Seu papel de prova é, portanto, fraco, sobretudo porque perderam sua credibilidade, mesmo para os mais ingênuos. Elas só podem ser tomadas pelo que são.

As reconstituições, por falta de outra coisa...

A frase pronunciada pela heroína de *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), quando ela diz ter "visto tudo" no museu da cidade devastada pela bomba, remete a um pequeno filme de reconstituição do desastre, cujos planos percebemos como forçosamente fictícios, já que não poderiam ter sido realizados ao vivo. Neste caso, foi a destruição total que tornou a reconstituição do acontecimento necessária, mas é evidente que a His-

tória da época pré-cinematográfica (portanto até 1895 pelo menos) não pode utilizar "citações de época". Como autentificar e explicar quando as reconstituições e as ficções se impõem?

Para a primeira operação, é possível apresentar as referências nos créditos do início ou do final do filme (a exemplo de uma bibliografia), ou algumas vezes em pequenos cartazes intercalados ou superpostos: pode-se indicar os textos que foram consultados, os museus que colaboraram, como em *Dez mandamentos*, de De Mille,[1] propor situações, até mesmo explicações escritas; as seqüências que fornecem, no início do filme, a data, o lugar e a razão dos acontecimentos são muito freqüentes (como nos dois filmes que muito utilizei aqui, *Senso* e *Les Camisards*). Em *O nascimento de uma nação*, Griffith usa de um outro subterfúgio, apresentando imagens fixas (desenhos ou fotos), fac-símiles datados, testemunhando uma situação "histórica" atestada por uma citação referenciada; o filme logo anima a imagem para desenvolvê-la em uma cena reconstituída, por exemplo, para o assassinato de Lincoln. Mankiewics emprega a mesma tática em *Cleópatra*, animando os afrescos levemente descoloridos para apresentar o começo de cada parte do filme. Algumas vezes um narrador, supostamente representante da fonte utilizada, assinala, seja pelas intervenções como personagem da narrativa, seja em voz *off*, a proveniência das informações utilizadas ou o sentido dos acontecimentos. Assim, no filme de Daniel Vigne que retraça *Le retour de Martin Guerre*, o conselheiro do Parlamento de Toulouse, Jean de Coras, que narra este caso ocorrido no início do século XVI, intervém no filme, ao longo do processo cuja instrução conduz e cujo julgamento pronuncia. Em geral, não há referência às fontes, e a análise da situação, assim como a tese defendida, são explicitadas pelos diálogos dos protagonistas, principalmente quando são fictícios.

Em compensação, a reconstituição ou a ficção têm mais liberdade para significar um propósito graças às representações globalizantes, já que podem autorizar a encenação de personagens e situações de valor emblemático e fazê-los endossar as significações procuradas. Um único plano, por seu enquadramento, composição e banda sonora, permite compreender, num primeiro olhar, as relações entre os heróis e suas determinações. Graças à montagem de plano a plano, ou de seqüência a seqüência, as atitudes recíprocas de uns e de outros ressaltam, melhor que um discurso, suas diferenças sociais ou suas relações de poder: o filme, fornecendo globalmente suas características, propõe uma interpretação dos conflitos que os opõem. Em *O leopardo*, uma cena extraordinária visa a mostrar como a aristocracia decadente se alia à burguesia ascendente para conservar seu poder e uma parte de suas posições econômicas e políticas; o encontro entre o camponês enriquecido *Don Calogero* e o nobre príncipe *Salina*, quando ambos regulamentam o casamento de seus filhos, é um terrível exemplo dos efeitos que pode produzir a simples relação do corpo de atores nos espaços cênicos que ocupam.[2]

Da mesma maneira, em *A tomada do poder por Luís XIV*, de Roberto Rosselini, a demissão de Fouquet, seguida pelo quase monólogo do rei, que anuncia seus projetos a Colbert, é encenada de modo a ressaltar como se

[1] Se algumas referências remetem a uma reescritura mais ou menos romanceada de histórias retiradas da Bíblia (*Le prince d'Egypte*, de D.C. Wilson; *Pilar of fire*, de R.P.I.H. Ingraham, e *On eagle's wings*, de R.P.A.E. Southon), outras se prendem à tradição histórica antiga e à dos rabinos. Philon de Alexandria, Flávio Josefo, Eusébio de Cesaréia contribuíram, assim como os comentários dos Midrashim. Além disso, os agradecimentos dirigidos a diferentes organismos museográficos testemunham o trabalho de documentação efetuado.

[2] Ver Laurence Schifano (1991) e a obra organizada por Lino Micciché (1996), com o texto que apresentei (Lagny, 1996:40-52).

constrói a monarquia absoluta sem que seja necessário desenvolver as explicações. A substituição de uma autoridade real contestada e limitada por uma forma de poder político fundada sobre um controle centralizado, bem como a transferência do poder econômico de uma classe (a nobreza) para outra (a burguesia) são simbolicamente expressos pelo modo de apresentação dos atores.

Pode-se assim pensar que a imagem "dissimulada", de reconstituição ou de ficção, substitui com vantagem a imagem "verdadeira" dos arquivos, quando se trata, não de fazer acreditar na possibilidade de reencontrar o real do passado, mas de fazer compreender a significação de uma maneira ao mesmo tempo sensível e global. De fato, nem uma nem outra dão prova segura do valor da interpretação que implicam; elas só se revestem de um sentido, e por vezes de uma dimensão crítica, quando ocupam o lugar que lhes atribui a estrutura da narrativa, que é a verdadeira responsável pela intenção do filme.

As funções historiográficas da narrativa: entre história mítica e história crítica

Assim como para a história escrita (além da imagem), o efeito de síntese da narrativa permite descrever (história fatual) e interpretar (posição historiográfica) conjuntamente.[3] Seguindo as formas escolhidas para a construção de sua narrativa, os filmes propõem pontos de vista historiográficos muito diferentes, conforme visem a constituir um modelo coletivo, ou a apresentar as teses construídas pelos historiadores, até mesmo para criticar estes últimos ou então o dever da História de conhecer realmente o passado.

A História-lenda

Quando a obra usa uma narrativa linear, na qual os encadeamentos da montagem são normalizados e o desenvolvimento da história se produz de maneira aparentemente independente, deixando os fatos falarem por si num desenrolar homogêneo do tempo, o peso de uma concepção historiográfica implícita exerce uma pressão tão constrangedora que chega a ser apresentada como uma evidência. Este tipo de História, evidentemente, nunca é inocente, embora se possa dizer que ele é inocentemente ideológico ao reafirmar a "realidade dos fatos" que apresenta, mesmo se justamente ele a transforma.

Young Mr. Lincoln (Ford, 1939)[4] constitui um exemplo quase canônico de construção ideológica em que se confundem a ordem eterna do mundo e a da História. Desde os quatro primeiros minutos do filme, que colocam em cena o primeiro discurso eleitoral do jovem Abe Lincoln, reconhecemo-lo como o Presidente de toda eternidade, pois como ele próprio diz: "Vocês todos me conhecem." Apresentado como muito ligado à natureza, à família, à Lei (e aliás também pelo seu programa favorável ao crédito, ao capitalismo!), assume uma dimensão quase mítica, apesar de sua atitude acessível.

Entre duas referências – a eternidade gravada no mármore no início do filme (a placa comemorativa nos créditos) e no final (a estátua do presidente) –, toda a estrutura narrativa do filme faz da história contada o exem-

[3] Ver sobre este ponto Michel de Certeau (1975), Paul Veyne (1978) e Paul Ricoeur (1983-1985), analisados em Lagny (1992:23-83).

[4] Sobre os aspectos ideológicos do filme, ver o clássico estudo dos *Cahiers du cinéma* (1970:29-47). Para a constituição da imagem simbólica de Lincoln pelo filme, ver o artigo de Mark-Edouard Carrigan (1996:29-49).

plo mesmo de uma história que segue o "curso natural das coisas" para melhor construir o que fundamenta a identidade do grupo nacional americano. A narrativa se desenvolve no ritmo de duas temporalidades, paradoxalmente ligadas e contraditórias: a da natureza e a da lei, às quais devem se conformar o homem e a História. Em outros termos, a única História harmoniosa é aquela em que o homem conjuga os princípios naturais e as regras do direito, que são as forças não históricas, atemporais. Lincoln, candidato em desvantagem no começo do filme, se tornará o presidente que deveria ser e que ficará para toda a eternidade, porque sabe operar a conjunção entre as regras naturais e aquelas que se originam da lei, para controlar os acontecimentos da história narrada, que em parte está ligada à História da América.

Esta maneira de representar Lincoln é certamente uma forma de fundar na natureza e no direito sua própria presidência, mas também de ressaltar a excelência do partido republicano – do qual foi representante e o qual preparava as eleições em 1939, justamente quando Ford realizava o filme –; além disso, é claro, ela simboliza a unidade da América, apesar da Guerra de Secessão. Graças à manutenção de uma relação indissociável entre o passado (a história contada, entre 1832 e 1835) e o presente (a estátua do Presidente), essa maneira de representar é também um modo de construir um tempo do mito: a história de uma América republicana se torna, então, uma história tão imutável quanto a estátua de seu presidente.

Há outros meios de constituir uma história-lenda, mas uma quantidade considerável de filmes, hollywoodianos ou não, adota o mesmo tipo de procedimento, isto é, a característica evidente do desenvolvimento do discurso, ligada a uma grande coerência narrativa e a uma temporalidade também coerente, que sustenta a evidência da interpretação proposta e lhe dá peso ideológico, qualquer que seja sua orientação. Mesmo que este tipo de história seja o mais comum no cinema, não desenvolverei aqui essa análise. Aceita-se totalmente a história-lenda, por gosto ou por divertimento, por convicção ingênua ou por desejo de manipulação; ou então ela é recusada, e desmontam-se seus mecanismos. De toda maneira, para os historiadores, ela só interessa como índice: os filmes que a constroem só podem testemunhar a ideologia de determinado grupo, em determinado momento e em um lugar preciso.

A evidência das teses historiográficas

Em oposição à forma amarrada de narração, como a elaborada no filme de Ford, alguns cineastas, ao contrário, tentam sugerir que a história contada e o espetáculo proposto exortam interpretações historiográficas. Compõem assim um tipo de "dupla encenação" da História, insistindo no fato de que ela só pode ser uma representação de segundo grau dos acontecimentos passados, que só são conhecidos através das representações que deixaram deles próprios nos documentos que consultamos e que devemos interpretar. As fraturas ou falhas na continuidade da narrativa são um dos meios mais eficazes para dar ao espectador o sentimento de que ele está diante de uma representação que supõe escolhas, tanto na reconstituição

quanto na ficção. Estas rupturas são muitas vezes acentuadas por diversas formas de distanciamento do espectador.

Salvatore Giuliano é, assim, apresentado em 1961, por Francesco Rossi, não como a figura de um herói ou de um bandido, mas sem qualquer qualificação, deixando em aberto para o espectador a possibilidade de construir uma imagem a partir das sugestões do filme. O filme, manifestando constantemente a presença da câmera e da montagem, obriga o espectador a uma reflexão sobre as soluções narrativas possíveis e, portanto, sobre as hipóteses interpretativas sugeridas, mas não impostas.

Associada a estas grandes rupturas de montagem, a teatralização de algumas cenas serve, por vezes, para ressaltar a tese proposta. Para voltarmos a *Luís XIV*, após a tomada de poder que descrevemos anteriormente, duas breves seqüências mostram o rei lidando com os alfaiates que fazem seu futuro traje, enquanto manda pagar os trabalhos de Versalhes; uma e outra visam a mostrar como e por que se constrói a encenação da realeza que se exprime em todo seu esplendor, nas duas seqüências seguintes, no momento de uma visita do rei aos salões da corte e, sobretudo, na refeição do monarca. Em doze minutos, a função que lhe delega o poder – controlar a nobreza ainda indócil e ameaçadora sob a Fronda que tanto assustou o jovem rei – é claramente expressa.

Num registro menos simples, embora bastante demonstrativo, o começo do filme *Les Camisards* articula um conflito religioso, um social e outro político, para dar maior espessura a um simples episódio de resistência dos protestantes contra os excessos do mesmo poder real, quando Luís XIV tenta impor uma religião única após a revogação do Edito de Nantes.

Aqui, o trabalho de síntese é paradoxalmente operado pelas disjunções da narrativa que visam a demonstrar a complexidade de um acontecimento e a ressaltar que ele é passível de vários tipos de explicação a uma só vez. Isso acarreta ao mesmo tempo uma concepção heterogênea da temporalidade histórica à qual voltaremos adiante.

Formas fílmicas de uma história crítica

O filme também pode exprimir, sem discurso explícito, uma posição crítica em relação às teses correntemente defendidas e às fontes a partir das quais a História se faz. Assim, quando Rosselini leva à caricatura a cena em que Luís XIV modifica o traje de cerimônia da corte de maneira incrível, fazendo-o ficar parecido mais com uma árvore de natal do que com um astro solar, ele não se contenta em seguir uma tese corrente. Exibe ao mesmo tempo a maneira como se construiu a representação histórica destinada à posteridade: o rei, como o diálogo demonstra, conseguirá transformar os Grandes da Fronda em cortesãos pelas excessivas despesas que lhes vai impor, e que lhe permitirá controlá-los ao lhes dar pensões compensatórias. Mas, ao mesmo tempo, ele fabrica sua futura imagem do rei-sol, ilustrada pelos grandes quadros oficiais. A seqüência do jantar reanima diretamente Versalhes e suas grandes manifestações de aparato como lugar de memória monárquica simbólica que os memorialistas, como Saint-Simon e muitos outros, compraziam-se em descrever.

Se pudemos facilmente desenvolver a tese da constituição de um poder monárquico por Luís XIV, foi porque o essencial dos arquivos oficiais, das memórias e das representações visuais da época lhe são consagradas. Convém assinalar que o que sabemos da História advém desta encenação prévia, efetuada por nossas fontes, e das representações de ordem cultural, cuja importância vimos nas possibilidades de reconhecimento dos "signos da história" pelo espectador. Mas também podemos recusar esta imagem pré-fabricada pelas fontes e pelos anais. Quando Visconti recusa, a propósito de *Risorgimento*, o papel que a história oficial quer conferir ao povo e ao movimento revolucionário, bastam, para ele, alguns planos nas seqüências consagradas às batalhas de Custozza ou de Palermo.[5] Graças a esses planos, compreendemos facilmente que o povo, ao qual a história oficial atribui o desejo e o benefício da unidade italiana, de fato, não foi considerado e que toda agitação revolucionária e militar não é senão uma fachada: a verdadeira História se passa em outro lugar, nas manipulações operadas pelo poder monárquico sustentado pela burguesia, apesar do que dizem os historiadores, eles próprios controlados por este poder.

Nestes dois últimos casos, o filme nos faz ver, mas sobretudo pensar. A história oficial é considerada aqui como uma série de pontos de vista já encenada por uns e outros. Mais ainda: a história dos acontecimentos, consignada para a posteridade nos escritos, nos quadros institucionais e nos depoimentos dos vencedores (que servem de fontes essenciais aos historiadores), só aparece como uma máscara e encobre uma verdade que não pode ser representada. Não se trata apenas de uma tese interpretativa, mas de uma reflexão, certamente implícita, embora legível, sobre o processo de escrita da História.

Portanto, é essencial ressaltar que, qualquer que seja a forma utilizada (montagem, reconstituição ou ficção), as possibilidades de conceituação no cinema se encontram nas malhas da representação; não na imagem, mas na forma como esta é construída; não naquilo que é narrado, mas na maneira de estruturar a narrativa. A escrita sintética da História pelo cinema se deve, ao mesmo tempo, à densidade das representações possíveis e aos procedimentos de articulação destas imagens ou dos sons, uns em relação aos outros, que em certos casos, como vimos em Visconti, podem chegar até a recusar o valor da representação.

O tempo da História no cinema

A capacidade de síntese e de disjunção da escrita fílmica é particularmente interessante para a resolução do problema que representa a expressão da multitemporalidade na História. Se muitas vezes dissemos que o filme, sempre no presente, não dispõe nem de passado nem de futuro, ele tem a capacidade de não apenas indicar a ordem, a duração, mas também de condensar a temporalidade histórica:[6] assim, sutis distorções temporais entre imagem e banda sonora, entre diferentes níveis de imagens e diferentes níveis da banda sonora, podem sugerir uma interpretação dos acontecimentos, dando conta dos diferentes ritmos do tempo histórico.

[5] Isto não é um procedimento cinematograficamente próprio quanto às batalhas; podemos também analisá-lo na coroação do rei da Baviera que abre o filme *Ludwig*.

[6] A bibliografia sobre o tempo no cinema é considerável, mas fora dos estudos particulares pouco se avançou desde as reflexões fundadoras de André Bazin (1958), de Jean Mitry (1965: t. 2, 279-368) e de Christian Metz (1972: t. 2, 35-85). Até Gilles Deleuze (1985), as análises foram sobretudo fundadas na contribuição da narratologia, isto é, sobre a estruturação ou a desestruturação do tempo do discurso.

O antes e o depois

A passagem do tempo no cinema é marcada graças à forma de estrutura da narrativa. Manifesta-se em uma linha cronológica, orientada do passado para o futuro, onde se dispõem os acontecimentos em ordem e duração. Esta cronologia nem sempre é indicada pelas datas nos filmes, que se contentam na maioria das vezes em construir uma ordem de sucessão dos episódios ou das seqüências. O cinema utiliza muito a elipse, às vezes indicada através de um fundo negro que envereda sempre num grande corte temporal; ou fundos encadeados que mantêm uma relação entre os planos ou as seqüências ligados por este procedimento. São geralmente estas elipses que interessam aos analistas dos filmes, seja para localizar o que foi omitido e o que é valorizado, com relação ao saber anterior de que se pode dispor, seja simplesmente para determinar a significação dos momentos escolhidos para desenvolvê-los: a narração histórica nunca é realmente contínua, menos ainda no cinema do que na linguagem escrita, mas pode ser costurada a ponto de dar a impressão de ser temporariamente linear.

Esta estrutura descontínua, mas orientada, pode ser complexificada pelos efeitos de *flashbacks* ou de simultaneidade. O procedimento dos *flashbacks*[7] é freqüentemente explorado para fornecer uma explicação causal (o acontecimento que atua como causa é então apresentado após sua conseqüência atualizada pela narrativa); já os *flashforwards* (que, introduzindo antecipadamente o que vai se passar, podem indicar uma conseqüência do presente) são menos freqüentes. A alternância[8] entre planos ou séries de planos pode indicar que dois fatos, apresentados pelos planos associados em continuidades sucessivamente interrompidas uma pela outra, acontecem simultaneamente, como definia Christian Metz (1972:121-134), no caso em que as indicações de espaço e temporalidade dadas na imagem a autorizam (como se passa no momento de uma perseguição). Em todas as circunstâncias, nem um procedimento nem outro colocam obrigatoriamente em causa a temporalidade linear global da história contada, sendo, portanto, para nós, o tempo histórico e a lógica de consecução-conseqüência.

Em compensação, há casos em que se pode duvidar de sua situação no tempo e ainda hesitar sobre seu estatuto. A montagem paralela por alternância não revela sempre a simultaneidade, mas permite ver um valor simbólico e explicativo (a montagem de *Intolerância*, por exemplo). Quanto aos *flashbacks*, muitas vezes eles combinam o retorno ao ponto anterior e à imagem mental, quando um procedimento qualquer permite que se atribua seu surgimento a um personagem do filme. Trata-se, neste caso, de lembranças subjetivas, e o procedimento cria, ao mesmo tempo, a "retrospecção e a introspecção", o que coloca o problema da relação entre História e memória e da subjetividade da última, mesmo que seja a de momentos da história coletiva.[9] É difícil, assim, avaliar a contribuição exata dos efeitos de alternância e de *flashback*, sobretudo quando são combinados, o que pode acarretar uma certa indeterminação na interpretação.[10]

[7] Uma análise mais completa do *flashback* se encontra no livro de Maureen Turim (1989).

[8] Mesmo se a questão não é simples, como mostra Roger Odin (1990:203-8) no debate que suscita, seguido por muitos outros, sobre o modelo de "*La Grande Syntagmetique*" de Christien Metz (1972, t. 1).

[9] Este ponto é desenvolvido por Marcia Landy (1997:20) e Maureen Turim (1989:1-2, 14-16).

[10] Sobre esta questão ver principalmente Maureen Turim (1989:189-246) e Marie-Claire Ropars (1974:267-298).

O tempo coletivo

O filme reproduz a relação entre tempo privado e tempo público graças à organização do espaço de referência dos grupos e dos fatos. A construção de espaço/tempo de característica coletiva evidencia a contemporaneidade ou a não-contemporaneidade dos personagens representados e, podemos perceber a consciência, não formulada explicitamente, da pluralidade dos tempos sociais e sobretudo de suas contradições, nos filmes que parecem cronologicamente lineares, apesar das elipses ou das alternâncias.

A densidade temporal

É por meio de processos complexos que o cinema pode, sem dúvida melhor do que a narrativa escrita, mostrar os diferentes ritmos da História que se superpõem simultaneamente, apontando para as discordâncias de temporalidade.

A pluralidade dos tempos

Em *Les Camisards*, as temporalidades "braudelianas" se entrelaçam mais umas às outras graças ao jogo de diferentes procedimentos narrativos. O tempo dominante aqui é o tempo curto, o de um conflito que, por motivos religiosos, opõe dois grupos sociais: os protestantes, em sua maioria camponeses, e a nobreza que sustenta a repressão católica. Este tempo de conflito é apresentado em episódios sucessivos – revolta, ataques, repressão, batalhas ganhas e perdidas. O tempo da história contada está no filme. Entretanto, atrás da epopéia dos *Camisards*, Allio procura reencontrar, por um lado, a significação da revolta deles nos ciclos das "emoções" camponesas dos séculos XVII e XVIII, e, por outro lado, o enraizamento da vida camponesa no tempo longo da natureza. A contração destes diferentes tempos é produzida de várias maneiras: primeiramente, superpondo à história contada uma narração feita no passado por um dos personagens que, no filme, aparece no presente; em seguida, pela inserção de várias pausas longas descritivas, que vêm suspender a narrativa do conflito e que dizem respeito em primeiro lugar à vida dos camponeses nos campos, e depois à dos que se insurgiram na natureza.

No filme, é a própria imagem que sugere as permanências, graças ao jogo no espaço e às referências picturais: primeiramente, pelo tratamento do figurino (e se poderia dizer o mesmo do cenário, sabendo-se que os planos foram filmados na montanha *Cévenole* ao final dos anos 60, certamente transformada desde o começo do século XVIII, mas bastante imutável para não parecer anacrônica apesar das mudanças); em seguida por seus enquadramentos e pelos elos entre os primeiros planos e os planos de fundo que, muito mais abertos para os camponeses do que para os nobres, associam-nos ao tempo lento da natureza. Myriam Tsikounas desenvolve a mesma análise para um outro filme de Allio, *Moi, Pierre Rivière...*; neste caso, como em *La Marseillaise*, e aliás em *Les Camisards*, camponeses e notáveis vivem em duas temporalidades diferentes, embora eu não tenha desenvolvido aqui este aspecto: "os camponeses se fusionam com a terra" enquanto "os burgueses sujam o campo". Aliás, os camponeses são representados pelos habitan-

tes da região, e os notáveis por atores profissionais; o campo é aprisionado na longa duração, os citadinos mantidos no tempo curto do processo. Não mais que Combassous em *Les Camisards*,

> *Pierre Rivière não se inscreve (...) no tempo comum. Ele entra no nosso presente quando levanta a cabeça para a objetiva, nos fixa diretamente nos olhos e começa a recitar, com uma voz serena e distante, o texto flamejante que vai escrever. Inversamente, ele se distancia no mais-que-perfeito quando, numa posição quase análoga à do historiador, ele data e comenta os fatos que não vivenciou e tenta compreender as motivações de um conscrito de 1813. (Myriam Tsikounas, 1996:374-375)*

A longa duração

Se os efeitos de temporalidade de longa duração são freqüentemente produzidos pela organização do espaço, também são acentuados por uma referência a uma representação anterior que permanece na imagem fílmica, em particular graças ao repertório cultural, principalmente picturais. Em *Le Guépard* Certamente, poderíamos perceber estas diferenças táticas de reduzir os ritmos temporais e, sem dúvida, descobrir outros, em outros filmes, em outros autores; especialmente, para articular o tempo cíclico ao tempo linear e vectorizado, quer se trate de colocar em relação o tempo do mito ou da natureza e o tempo da História, quer se trate de fazer sentir que a História se repete sob as aparências de transformações superficiais. Mas o essencial é que o cinema sempre dispõe, em particular o da ficção, numa narração clássica, dos meios para tornar sensível uma duração permanente que, do passado mais remoto, se mantém até o momento presente graças à organização de um espaço geográfico estável e às referências culturais do passado (pelo viés da reutilização de traços visuais, na maioria dos casos, mas às vezes também de traços sonoros, como vimos em relação ao uso dos provérbios antigos pelos emigrantes em *La Marseillaise*).

O cinema e as dúvidas da História

Quando Paul Ricoeur defende o que chama de "discurso extenso", que, para dar conta da temporalidade, joga tanto com as discordâncias quanto com as concordâncias dos tempos, parece responder à exigência dos historiadores que devem traduzir os fenômenos complexos e as temporalidades entrelaçadas. Entretanto, sua inclinação filosófica o motiva a favorecer as concordâncias da narrativa e a reduzir as discordâncias: "De minha parte, eu considero que a pesquisa da concordância faz parte das pressuposições incontornáveis do discurso e da comunicação." Ele privilegia então tudo o que pode representar o papel de ajustamento na narrativa escrita, negligenciando ao máximo os procedimentos disjuntivos de maneira a autorizar mesmo assim, como ele deseja, uma "síntese do heterogêneo".[11] Aqui, Ricoeur encontra Braudel, perfeitamente consciente dos "distanciamentos" difíceis de aproximar entre diferentes níveis de análise, mas que ele, em parte, dissimulava pelo seu jogo de escrita.

[11] Cf. Paul Ricoeur (1983-1985: v. 1, p. 302; v. 2, p. 47).

Doravante, muitos historiadores recusam esta síntese narrativa, considerada como artificial, e pesquisam uma escritura que represente a complexidade de sua prática, como no caso da expressão da multitemporalidade, e dos paradoxos do real, que eles desejam manter. As novas concepções da História insistem na idéia de que a temporalidade histórica não somente é plural e heterogênea, estruturada segundo ritmos, ao mesmo tempo diferentes e simultâneos, mas que ela só se deixa perceber fragmentariamente. Da mesma forma, a história atual não se faz mais como a história braudeliana. Tornou-se uma "história em migalhas"[12] que justapõe as descrições da sócio-história e mesmo da etno-história, as análises sobre as determinações econômicas ou culturais e a narrativa contrastante dos acontecimentos difusos e repetitivos que não aparecem mais como necessários, mas freqüentemente como superficiais, absurdos, contraditórios. Atingida por "um processo de desagregação da unidade do saber histórico",[13] ela se interroga sobre o lugar do historiador, sobre seus métodos e sobre a inteligibilidade dos fenômenos. Distancia-se assim de uma racionalização global do passado, correndo o risco de perder a capacidade de compreender as transformações e de nos dar a impressão de que toda história é impossível.

Um certo número de filmes respondem a este desafio, na medida em que eles abandonam as estruturas tradicionais da narração, recusando assim as narrativas históricas muito coerentes. O historiador americano Rosenstone, que os considera "pós-modernos", enumera as "onze recomendações que os definissem", descrevendo os procedimentos de organização de uma nova forma da narrativa. Esta aqui representa a fragmentação, reduzindo os pontos de vista e apostando deliberadamente no anacronismo, a mistura de fantasma e de ilusão do real, em suma, exibindo os sinais da enunciação e os traços da reflexividade.[14]

Assim, os filmes que funcionam neste regime fazem perceber até que ponto o presente vivido é incompreensível e os desenvolvimentos da História incontroláveis, na medida em que aqueles são independentes dos cálculos humanos. Ao mesmo tempo, acentuam as dúvidas experimentadas pela História sobre sua capacidade de reconstruir o passado, mostrando esta "cadeia de falsários" que são as interpretações históricas. Entretanto, esta "falsificação" não é (ou não é somente) mentira: ela tem uma função heurística e leva o historiador a se interrogar sobre as dificuldades de sua prática.

A História incontrolável

Uma das primeiras sensações que se tem do trabalho do historiador é que, quaisquer que sejam os esforços de reorganização crítica do passado que se empreenda, ele nos escapa, pois no acontecimento há sempre uma parte de acaso. Ainda que este diminua à medida que se constrói um conjunto de causas explicativas convergentes, é sempre necessário dar lugar à interpretação, que, aliás, abre espaço para as intermináveis disputas dos cientistas em um quadro de determinações ideológicas datadas. Por isso, tem-se algumas vezes a impressão de que não se compreende completamente o que se passou, como no tempo presente não se sabe, de fato, o que está se passando, apesar das insinuações dos que gostam de tecer previsões

[12] Ver François Dosse (1987).

[13] Ver Philippe Boutry (1995:63).

[14] Robert A. Rosenstone (1995a:162-175) sintetiza as teses desenvolvidas na obra que ele coordenou nos Estados Unidos (Rosenstone, 1995b).

de todo gênero. Duas hipóteses podem resolver o dilema do historiador. Pode-se admitir que a História se desenvolve em parte fora do controle de seus atores, e que só se poderá eventualmente compreendê-la *a posteriori* com algumas chaves interpretativas; é isto que eu chamaria a história autônoma. Ou então será preciso aceitar a idéia de que a História não pode ser percebida senão de maneira fragmentária, compreendida, interpretada, e que ela guarda sempre uma parte de enigma: o caos do vivido nunca poderá ser reduzido a uma ordem de inteligibilidade, senão através de alguns fragmentos evidentes; só podemos sugerir relações entre os fenômenos que observamos.

Uma História caótica

A História atual recusa cada vez mais as análises globalizantes, que poderiam dar uma impressão de "necessidade", e continua sensível à parte do indecifrável que permanece no passado apesar das investigações mais avançadas. Aqui também, o filme, em particular quando considera as disjunções na estrutura da narrativa, tem uma competência particular para elucidar as dúvidas que podem ter o historiador.

Para reproduzir o barulho e o frenesi que marcaram o final dos anos 30, Resnais, em seu *Stavinsky*, lançado em 1974, construiu uma narração que provoca a impressão da incoerência. O que logo espanta neste filme, que traça o itinerário de um escroque mundano durante os meses que precedem sua morte, é a forte contraposição do tempo cronológico, constantemente invertido pelos *flashbacks* e *flashforwards*. No mais, toda possibilidade de restabelecer uma linearidade é desmantelada por alternâncias entre a vida de Trotsky, em prisão domiciliar na França, no momento do escândalo financeiro que abala o mundo político entre 1933 e 1934, e a de Stavinsky, embora não haja qualquer relação entre eles. A descrição dos próprios acontecimentos é obscura: as freqüentes inserções de notícias de jornais da época (para efeito do filme, as fotos trucadas dos rostos de Belmondo e de Annie Duperey substituem os de Stavinsky e de sua companheira) dão indicações contraditórias, e o discurso do ator principal é apresentado como o de um mentiroso, de um jogador, até mesmo de um "espectro".

Aqui, o tempo da História transforma-se em uma sucessão de instantes "discretos", heterogêneos uns em relação aos outros, cuja duração é incerta e as interrelações não são asseguradas, o que impede relacionar os diferentes níveis de temporalidade e provoca uma desarticulação entre tempo vivido e tempo histórico, mas também entre os diferentes tempos da história. A "narrativa difusa" e o artifício da imagem fotografada "como se fosse para *Vogue*" (traços denunciados, na época, por alguns críticos do filme) fazem com que o acontecimento-sintoma (o suicídio organizado de um escroque) não tenha mais, como na guerra dos *Camisards*, um valor revelador do que se passa em profundidade: ele é apenas um sinal.

Muitos outros procedimentos de exposição poderiam ser analisados: o trabalho do olhar (olhar da câmera que interpela diretamente o espectador, ou o olhar mediado por observadores armados com seus binóculos; o estatuto de diferentes discursos de personagens secundários sobre Stavinsky e Trotsky,

sempre apresentados do exterior, ou então em *off*, ou com freqüentes defasagens entre som e imagem). Seria necessário também levar em conta a relação com o teatro (Stavinsky, que chega até a dar a réplica para uma atriz judia, no palco de seu próprio teatro) e com a literatura russa (Trotsky, que vive "como nos romances de Dostoievsky"). Todos estes indícios de reflexividade sugerem o papel da representação, até mesmo da ficção, na realização e na narrativa da história. Eles lançam a dúvida sobre as explicações que ficam no nível do político e revestem um aspecto cujo caráter ideológico é comentado no filme até pelas propostas dos comparsas.

Em si, a história de Stavinsky não tem qualquer sentido e não nos propõe lição alguma. Isto não quer dizer que Resnais retoma uma história – narrativa política e linear, e ainda por cima mal composta. De fato, o filme apresenta, a propósito de um falsário mundano, ele próprio vítima de falsários políticos, uma verdadeira cadeia de engodos. A História se passa em outro lugar, não no palco mas nos bastidores do acontecimento como, por exemplo, na expedição financeira à Roma do espanhol Montalvo que prepara a guerra da Espanha, prelúdio da guerra seguinte, entre o fascismo e as democracias corrompidas. Entretanto, tanto num caso como no outro, os mecanismos da História estão naquilo que não se mostra: nas fissuras e rupturas de montagem; eles permanecem em filigrana, como um detalhe por trás da difusão dos fatos, privados da coerência de que lhes reveste Braudel no seio das "economias mundiais" que ele tentava conceituar.

[15] Ver Pierre Da Silva (1997:65-70).

A eficácia do falso

A idéia de que não compreendemos o presente porque não conhecemos o passado tornou-se lugar comum. O discurso atual sobre a História nos leva a pensar que este passado, entretanto, não deve ser esquecido, mesmo que tenhamos muita dificuldade em explicá-lo. É o "dever de memória" que mantém a confusão entre História e memória, na qual Le Goff lembrava a que ponto essa confusão poderia nos levar a "imergir na onda indubitável do tempo". O filme histórico tende, para se justificar, a favorecer a confusão dos tempos, do presente e do passado, mais do que sua reorganização cognitiva pela história.

Os poderes do imaginário

Alguns filmes tomam a História, desta vez não mais como constituição, a partir do fatual, de um discurso analítico cuja coerência há ainda a interrogar, mas como lugar de uma *mythogenèse*. Não se trata mais de utilizar os poderes da ficção para evocar ou mesmo explicar uma cadeia de acontecimentos, nem mesmo de se servir das capacidades de disjunção da linguagem fílmica para revelar as incertezas do trabalho do historiador; ao contrário, trata-se de explorar o "potencial imaginativo e poético" do fatual para extrair do passado uma visão reflexiva, "um discurso portador de sentido" fundado na conexão dos fatos, das interpretações, dos mitos que discorrem.[15] Esta forma da História, que visa a construir "um pensamento do passado", não é científica nem vulgarizadora, mas apenas uma forma poética, mesmo que tenha, fre-

qüentemente, uma função crítica e política.

Trata-se sempre de filmes que representam um vai-e-vem entre o presente e o passado e apelam para referências e representações heterogêneas, de forma mais ou menos provocadora, recusando a linearidade da narrativa e a concordância das matérias da expressão fílmica. O cinema novo brasileiro, em particular o de Glauber Rocha,[16] o jovem cinema alemão dos anos 70 e o cinema português atual poderiam muito bem testemunhar isso por meio de suas maiores obras.

Em *Não ou a vã glória de comandar* (1999), por exemplo, Manoel de Oliveira tenta compreender a especificidade do sentimento nacional português através das imagens míticas do passado de uma nação cuja contradição seria a de guardar a nostalgia e a imagem irrealista do grande poderio que ela foi, por um momento relativamente breve e que, há muito tempo, não o é mais.[17] Um personagem central, o subtenente Cabrita, conta esta história para seus homens, que se perguntam o que "vieram fazer aqui", e o filme evoca, ao mesmo tempo, sob a forma de grandes seqüências de batalha, os fundamentos da grandeza lusitana e os desastres que explicam seu declínio. O cineasta cria uma superposição de várias imagens entre a última guerra colonial (1974, momento da Revolução dos Cravos e da queda do regime salazarista) e o passado português visto como uma variação imperialista de um desejo de liberdade e de saber, da luta justificada de Viriato contra os romanos ou das Grandes Descobertas consideradas como uma contribuição à civilização, às catástrofes e aos fracassos ligados ao desejo de poder e de conquistas, principalmente no momento da batalha de Alcácer Quibir, em 1578, onde o ímpeto conquistador do rei Sebastião foi detido repentinamente pelos marroquinos. O que importa aqui é a denúncia do imperialismo e do "desejo de comandar", obtida pela alternância passado/presente, acentuada pelo fato de que o personagem de Cabrita é, no filme, ao mesmo tempo, o subtenente do século XX (que morre no dia da Revolução dos Cravos, em 25 de abril 1974, após uma sangrenta e inútil escaramuça), o capitão que combate no campo de batalha do século XVI e, brevemente, João de Portugal, último grande rei desaparecido antes do desastre de Alcácer Quibir. Mais do que os fatos, é sobretudo a partir dos grandes mitos portugueses, transcritos sob forma literária (principalmente *Os Lusíadas*, de Camões, e uma peça de teatro de Garrett, do século XIX, sobre o retorno imaginário do rei João de Portugal vinte anos após a derrota de 1578), que Oliveira construiu sua reflexão.

Muitos outros filmes tentam a mesma abordagem, pressionando o desafio ainda mais fundo, através de procedimentos mais radicais: realizam o jogo das associações livres entre as referências do real, os fantasmas e os efeitos de ironia. É assim, a propósito da ex-Iugoslávia, do *Underground* de Kusturica (1955), ou a propósito do nazismo, de Syberberg em *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977).[18] Este *parti-pris*, no qual triunfam as forças do imaginário, levanta facilmente a polêmica entre os historiadores institucionais, em particular quando se trata de acontecimentos traumáticos próximos do presente. Um debate controverso foi provocado pelo filme de Syberberg, cuja duração, complexidade e ambigüidade desorientaram e chocaram muitos críticos e vários historiadores; outros o

[16] Em obras como *Terra em transe* (1967) ou, sobretudo, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1966) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

[17] Ver o artigo de Pierre Da Silva (1997).

[18] Ver o artigo de Rudy Khoshar (1995:162-175).

ignoraram deliberadamente. De fato, ele usa de todos os procedimentos possíveis da não linearidade da narrativa e da dissociação de elementos visuais e sonoros, explorando uma gama de elementos heteróclitos (música, teatro, marionetes, filmes) que associa de forma voluntariamente irracional. Fazendo isto, o cineasta visa, sem dúvida, a escandalizar, mas sobretudo a denunciar as imposturas, da História como a de Hitler, e marcar que este é, no fundo, a imagem de nossa própria impostura. É isto que diz o ator que o representa surgindo em toga romana do túmulo de Wagner sob o acompanhamento de Rienzi,[19] "Eu lhes ofereci o que eles colocaram em mim". Nisto, o filme deixa entender o que recobre a noção de identidade de grupo, quer seja nacional ou cultural: um jogo entre a oferta e a demanda de mitos e de irracionalidade para a vantagem de alguns;[20] com alguns equívocos, já que o filme se constrói precisamente neste jogo.

Embora se tratasse de uma pista interessante a ser explorada, nós paramos por aqui porque chegamos a uma forma limite, mais próxima da reinvenção do mito pelos artistas e da interpretação que lhe dão os antropólogos ou filósofos, do que propriamente a História dos historiadores. Além do mais, se o cinema dá a estas tentativas uma amplidão e um poder de evocação que podem ser excepcionais, em particular graças à habilidade do filme em entrelaçar uma pluralidade dos tempos, sua configuração não é especificamente cinematográfica, já que alguns romancistas também souberam conjugar o presente e o passado e ancorar a reflexão deles nos mitos originários da História.[21] Como exemplo, já que falei de um filme português, citarei o romance de José Saramago (1992): *História do cerco de Lisboa*, cujo herói – um revisor de provas de uma editora – deve reinventar a História após ter substituído, num texto de um historiador acadêmico, um sim por um não de forma a deixar que pensem que os cruzados não ajudaram os portugueses a reconquistar Lisboa dos árabes.

Não procuro recusar à História, e em particular à história fílmica, qualquer possibilidade de racionalização. Gostaria simplesmente de ressaltar a que ponto as representações históricas, em particular as que se apóiam sobre a imagem, não "mostram" nem "refletem" uma verdade fatual, mesmo através de prismas ideológicos deformadores, ao contrário, construções, encenações de táticas diversas e entremeadas, elas têm por função não apenas revelar a opacidade da História, mas pontuar as dificuldades constitutivas da operação historiográfica para além das imposturas reveladas, às quais elas se prestam até freqüentemente.

Conclusão

O cinema não se contenta em construir grandes espetáculos (como fazem os filmes históricos greco-romanos ou as imaginações históricas), personagens obscuros, ou acontecimentos que teríamos tendência a esquecer, respondendo assim ao dever de memória tantas vezes invocado. Ele também pode ter uma função didática e divulgar teses aprovadas, ainda que se tratem de lugares comuns servindo à moral ou à ideologia dominantes (como é o caso da maior parte dos filmes do grande público), ou em se tratando de teses historiográficas sérias, como, por exemplo, *A*

[19] Ópera de Wagner, criada em Dresden em 1842.

[20] A este respeito ver Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1991).

[21] Neste ponto tenho opinião contrária à de Pierre Da Silva (1997:70).

tomada do poder por Luís XIV. O cinema possibilita, sobretudo, uma história crítica e problematizada com tanta eficácia que os filmes procuram desfazer os diferentes níveis e os processos de inscrição dos acontecimentos pela história, principalmente trabalhando sobre as descontinuidades narrativas e os índices de reflexividade que evidenciam a fragilidade das interpretações. Os filmes ajudam os historiadores a interrogar sua própria prática científica e narrativa. *Stavinsky*, entre outros (*Ludwig* de Visconti, *A passageira* de Munk), traduzem o quanto, para a história atual, as divergências levam vantagem sobre as convergências. Para não perder seu centro nem seu "sentido" nas diferentes acepções do termo, esta história fílmica usa uma nova poética, marcando o entrelaçamento dos tempos (de longa duração e descritiva, presente e passado) sem pretender realizar a síntese do heterogêneo.

Terminar em uma história que dá o primeiro lugar ao imaginário não me engaja, entretanto, na via da negação da história. Creio que esta é sempre possível, ainda mais porque está mais crítica em relação a ela mesma e se interroga muito mais sobre suas modalidades de construção. Insistindo, talvez demais para o gosto dos "historiadores sérios", sobre a importância de uma escrita criativa capaz de fazer sentir a ambigüidade do real, sempre inscrito entre o visível e o invisível, entre o traço e ao que este remete, não procuro substituir o historiador pelo cineasta e muito menos recusar à História, em particular à história fílmica, qualquer possibilidade de descrição nem de racionalização, nem tudo atribuir à interpretação. Gostaria simplesmente de lembrar a que ponto as representações históricas, principalmente aquelas que se apóiam na imagem, não "mostram" nem "refletem" uma verdade fatual mesmo através de prismas ideológicos deformadores; ao contrário, construções e encenações de diversas táticas têm por função não somente revelar a opacidade da História, mas pontuar as dificuldades constitutivas da operação historiográfica para além das imposturas reveladas às quais elas, às vezes, se prestam; e, sem dúvida, fazem-no freqüentemente.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*, t. 1. Paris: Édition du Cerf, 1958.

BOUTRY, Philippe. Assurances et errances de la raison historienne. *Autrement*, n. 150-151, *Passés recomposés, champs et chantiers de l'histoire*. Paris, 1995.

Cahiers du cinéma. Young Mr. Lincoln de John Ford, n. 223, 1970.

CARRIGAN, Mark-Edouard. American Gothic. *Cinémathèque*, n. 10, outono, 1996.

DA SILVA, Pierre. L'énigme irrésolue, NON, ou la vaine gloire de commander. *Vertigo*, n. 167, *Le cinéma face à l'histoire*, 1997.

DE CERTEAU, Michel. *L'Écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

DOSSE, François. *L'Histoire en miettes*. Paris: Editions La Découverte, 1987.

HOFFMAN, Stanley. Chagrin et pitié. In: —. *Essays sur la France, déclin ou renouveau*. Paris: Seuil, 1974.

KHOSHAR, Rudy. Hitler: a film from Germany, Cinema, History and structures of feeling. In: ROSENSTONE, Robert A. (org.). *Revisionning History. Film and the construction of a new past.* Princeton University Press, 1995.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *Le mythe nazi.* Paris: Éditions de l'Aube, 1991.

LAGNY, Michèle. Un Gatttopardo senza storia, una storia senza Gattopardo. In: MICCICHÈ, Lino (org.). *Il Gattopardo.* Nápoles: Electa Napoli,1996.

—. La démarche historique. In: —. *De l'Histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma.* Paris: Colin, 1992.

—.Visconti read through Ricoeur: time in Ludwig. In: *Meanings in texts and action: questioning Paul Ricoeur.* The University Press of Virginia, 1993.

LANDY, Marcia. *Cinematic uses of the past.* Minnesota University Press, 1997.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire.* Paris: Gallimard, coll. Folio, 1988.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma.* Paris: Klincksieck, 1972.

MICCICHÈ, Lino (org.). *Il Gattopardo.* Nápoles: Electa Napoli,1996.

MITRY, Jean. *Esthetique et psychologie du cinéma,* t. 2. *Temps et espace du drame.* Paris: Éditions Universitaires, 1965.

ODIN, Roger. *Les problèmes de l'alternance. Cinema et production de sens.* Paris: Colin, 1990.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit.* Paris: Seuil, 3 v., 1983-1985.

ROPARS, Marie-Claire. Muriel ou le temps d'un récit. In: BAILBÉ, Claude; MARIE, Michel; ROPARS, Marie-Claire. *Muriel.* Paris: Galilée, 1974.

ROSENSTONE, Robert A. (org.). *Revisionning History. Film and the construction of a new past.* Princeton University Press, 1995b.

—. Film historique/verité historique. *Vingtième siècle, revue d'histoire: Cinéma le temps de l'histoire,* n.146, Presse des Sciences, junho-abril de 1995a.

ROUSSO, Henri. *Le syndrôme de Vichy.* Paris: Seuil, 1990.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa.* Edição francesa. *L'Histoire du siège de Lisbonne.* Paris: Seuil, 1992.

SCHIFANO, Laurence. *Le Guépard, Visconti, Étude critique.* Paris: Nathan, Coleção Synopsis, 1991.

TSIKOUNAS, Myriam. La transposition filmique de *Moi, Pierre Rivière... Sociétés et représentations,* n. 3, Michel Foucault, *Surveiller et punir*: la prision vingt ans après, CREDHESS, novembro 1996, 374-375.

TURIM, Maureen. *Flashbacks in film, memory & history.* Londres, Nova York: Routledge, 1989.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire.* Paris: Seuil, 1978.

Resumo

Este texto faz parte de um livro em processo de publicação, *Le cinéma historien*, que aborda o filme como documento para a História, e como modo de escrita e interpretação da História. A análise dos filmes traz à tona diversas questões: a da validade e eficácia das diversas formas de discurso, a do lugar da ficção e da reconstituição na busca da verdade, a das dúvidas sobre as interpretações propostas e mesmo sobre os próprios traços deixados pelo passado. Todo trabalho do historiador, sendo ele cineasta ou não, faz-se entre a terra firme das provas demonstráveis e os precipícios abertos pela dúvida epistemológica. A crença numa história que dá o primeiro lugar ao imaginário, que se torna crítica em relação a ela mesma, se interrogando sobre suas modalidades de construção.

Palavras-chave: cinema e história, análise fílmica, narrativas fílmicas e narrativas históricas.

Abstract

This is part of a book now being printed, *Le cinéma historien*, that analyzes the film both as a document for History, and as a way of writing and interpreting History. Film analyses bring up various questions: the validity and effectiveness of the various forms of discourse, the place of fiction and reconstitution in the search for truth, and the doubts on the proposed interpretations, or even on the traces of the past themselves. The entire work of the historian, whether a filmmaker or not, is performed between the firm ground of verifiable evidence and the yawning abysses of epistemological doubt. Belief in a History that yields the foreground to the imaginary, that becomes critical of itself, questioning the ways of its own construction.

Keywords: cinema and history, film analyses, film narratives and historic narratives.

Recebido em: setembro de 2000.
Aprovado em: setembro de 2000.

Filmes "de" memórias: do ato reflexivo ao gesto criador

Ana Luiza Carvalho da Rocha e
Cornelia Eckert

Introdução

Os filmes e vídeos baseados em pesquisa social ganharam, nesta década, uma relevância significativa na academia antropológica. Refletindo sobre esta interface entre antropologia/etnografia e produção audiovisual, David MacDougall (1992:75) se interroga sobre a possibilidade da produção de uma etnografia visual conceitual, isto é, que opere com idéias: documentários "de idéias" que contemplem "níveis de significações culturais através de diferentes aspectos da vida cotidiana". MacDougall nos estimula a refletir epistemologicamente sobre a valorização cognitiva da imagem em nosso campo de conhecimento: a antropologia.

A partir de tais considerações, tecemos aqui alguns comentários a respeito do processo de produção e realização de vídeos etnográficos que têm como tema propulsor o tratamento documental da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo. Neste final de século, parece-nos pertinente problematizar a construção de documentários etnográficos que têm o conceito de memória como princípio narrativo, tecendo e entrecruzando discursos e imagens que confrontam os esquecimentos e as lembranças nos permitindo de alguma forma refletir sobre as imagens e configurações do mundo que estas acabam por promover ou desconstruir.

Neste ponto, os exercícios de narrativas fotográficas e fílmicas produzidos por antropólogos em suas etnografias das representações e ações humanas têm, freqüentemente, traduzido em imagens a interpretação da interpretação da vida vivida por povos e civilizações, ao lhe permitir o registro da dinâmica de uma memória coletiva.

Esta relação entre o papel da imagem mental e os signos da linguagem, concebemos próximos de Gaston Bachelard e seu discípulo Gilbert Durand. Em seus estudos sobre as formas simbólicas que configuram as estruturas do imaginário, Durand, comentando sobre o trajeto antropológico que dá nascimento ao Sujeito do Cogito, em sua feição de sede da consciência, sugere que a imaginação criadora desponta como dinamismo organizador da memória, espaço reservado da inteligência humana a uma *fantástica transcendental.* Durand cita seu mestre para definir a imaginação como princípio organizador:

> *A imaginação não se reduz a faculdade de formar imagens, mas é potência dinâmica que 'deforma' as cópias pragmáticas*

fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica (...) o que quer dizer que o símbolo possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão. (Durand, 1980:23)

A memória, encerrando os movimentos do pensamento, é o fruto de uma construção produtiva e criadora de conhecimento; é a expressão das estruturas dinâmicas da inteligência.

Sob este ângulo, ao tratamento conceitual do fenômeno da memória nos filmes etnográficos tanto quanto ao seu traço documental, não escapa a própria manifestação da imaginação criadora em sua luta por ultrapassar os próprios movimentos do tempo.[1] Segundo Piaget, se a passagem da vida é um desenrolar histórico que supõe uma contínua "invenção" temporal, a vida é, por sua vez, uma invenção espacial com base numa incrível diversidade das formas (Piaget, 1978). Logo, a memória que o etnógrafo busca documentar não é cega aos processos da vida, ela manifesta operações de pensamento complexas, auto-reguladoras e auto-corretivas dos gestos de transformação aos quais a matéria acha-se submetida, conduzidas reflexivamente e sujeitas ao devir do pensamento.

Por seu caráter de representação simbólica do real, a imagem-movimento despontaria, assim, como parte de um "engenho" concebido pela imaginação criadora humana, que tende a simular alguns processos que regulam as estruturas dinâmicas do próprio pensamento. Dessa forma, a imagem-movimento se caracterizaria por ser um acontecimento psicológico na medida em que atuaria como suporte eventual de outras atividades mentais, tais como, por exemplo, o ato de lembrar. Neste contexto, o isomorfismo que une a imagem fílmica à imagem mental se destacaria, assim, por sua natureza de evocação figurativa, intervindo no curso de atividades psicológicas, marcada por um certo grau de controle consciente.

Em geral, poder-se-ia afirmar que o filme etnográfico, em sua forma de registro documental, está intrinsecamente vinculado ao tema do tratamento conceitual da idéia de duração, ao revelar a presença, nas tecnologias audiovisuais, de uma métrica singular produzida pela inteligência humana próxima aos jogos da memória, isto é, uma rítmica capaz de fazer operar a ilusão de uma seriação dos acontecimentos segundo uma ordem de sucessão, sob o pano de fundo da descontinuidade de estruturas espaço-temporais.[2]

Filmes "de" memórias e a produção de uma etnografia visual conceitual

O que apresentamos aqui a respeito da complexidade que percorre a consolidação do tempo da narração, no caso do filme etnográfico, já foi antes assinalado, direta ou indiretamente, por inúmeros estudos antropológicos. Entre estes citamos em particular o texto de David MacDougall intitulado *Films de Mémoire* (1992), onde o autor assinala que o filme ou documentário só pode ser uma representação de segunda ordem, ou melhor, uma interpretação da interpretação da memó-

[1] André Leroi-Gourhan sugere aqui a memória como a expressão das estruturas dinâmicas da inteligência humana, conforme Tomo 2 "Memória e Ritmos" de sua obra *O gesto e a palavra*. (Leroi-Gourhan, 1964).

[2] O uso da metáfora da música por Piaget (1978) e Bachelard (1989) é revelador, pois permite a ambos os autores traçar um quadro aproximativo da forma como a matéria se faz presente na regularidade da freqüência de suas ondulações.

ria dos sujeitos considerados na história narrada pelo filme.

David MacDougall sugere que, no campo dos fenômenos da memória, encontramos o equivalente mais próximo de uma multidimensionalidade narrativa que está presente nos sistemas variados e cruzados do filme.[3] E acrescenta ao seu pensamento uma indagação: considerando-se a complexidade do fenômeno da memória e a atmosfera de irrealidade e de sonho que ela envolve, podemos nos perguntar se, ao representar a memória em filme, nós produzimos alguma coisa significativamente diferente de outras formas de representações visuais e textuais? Conforme suas próprias palavras: "Nós criamos os signos para as coisas vistas somente pelo olho do espírito. Trata-se entretanto de signos como os outros?" (MacDougall, 1992:68).

O que nos interessa, em particular, no artigo de MacDougall, não é apenas o fato de o autor considerar criticamente os filmes que procuraram traduzir a memória minimizando a imaginação, mas de refletir sobre a particularidade da competência narrativa da imagem-movimento para desenvolver uma narrativa antropológica que elucide as transformações nas formas de viver e de pensar de pessoas e grupos, assim como a competência etnográfica no tratamento descritivo das dinâmicas complexas que regem o fenômeno da memória.

Desta forma, estaríamos estimulados a repensar a tendência nominalista das produções antropológicas (fílmicas, fotográficas, textuais) que abordam o tratamento conceitual da memória na medida em que narram as interpretações de eventos e acontecimentos passados, na crença de reproduzi-los como testemunho autêntico e verídico de uma realidade factual. Trata-se de afastarmo-nos de uma posição epistemológica que aposta no caráter de ilusão para o caso do tratamento conceitual da memória, em geral psicológica. Ora, reconhecer que os jogos da memória estão atrelados às operações do pensamento humano não nos leva a reduzi-los a mero resíduo "material" da consciência. Por outro lado, apregoar o lugar da imaginação criadora como elemento formal do pensamento não nos conduz a concluir que tais jogos sejam apenas produtos de estados psicológicos, desvinculados de suas operações com o real.

Os estudos clássicos de Michel Denis (1979) a respeito da participação da imagem mental no conjunto das representações cognitivas, no plano da consciência, a partir de teorias componenciais da significação, permite-nos seguir, com maior segurança, na exploração das idéias aqui apresentadas. Em particular, ao aprofundar o estatuto da imagem figurativa nos processos de representação mais profundos, indispensáveis à compreensão da construção da inteligência humana, o autor nos permite compreender parte dos aspectos cognitivos que subjazem às formas de produção de conhecimento por meio das tecnologias audiovisuais no que se refere as suas possibilidades no tratamento conceitual de idéias.

Ou seja: na linha do que aponta Denis em seus estudos sobre as imagens mentais e dos comentários de MacDougall em torno da possibilidade de produção de uma etnografia visual conceitual, torna-se pertinente sublinhar que o tratamento conceitual de idéias através de filmes etnográficos passa necessariamente pela exploração da similaridade funcional

[3] "La mémoire est souvent apparemment incohérente, étrange mélange de sensoriel et de verbal. Elle nous offre le passé en éclairs et en fragments, et en ce qui paraît un fatras confus d'un média mental. Nous semblons entrevoir des imagens, entendre des sons, utiliser des mots non prononcés, et expérimenter à nouveau des sensations physiques, comme la tension et le mouvement." (MacDougall, 1992:68)

existente entre a atividade perceptiva dedicada a fabricação de imagens através dos jogos da memória e a produção técnica da imagem orientada para a reconstrução de lembranças, através da evocação visual de modelos, numa "situação imaginativa". A base desta argumentação residiria precisamente no isomorfismo que existe entre a informação disponível pela imagem-lembrança, interior, e a informação extraída da imagem técnica produzida, exterior, através das propriedades analógicas aí presentes.

Pela via de sua natureza sensível ou quase sensível, as imagens fílmicas, assim como ocorre às imagens mentais na construção da inteligência, poderiam ser consideradas inicialmente em razão de seus traços analógicos com o mundo dos objetos e das coisas, isto é, serem capazes de evocar diferentes propriedades dos objetos tais como sua forma, cor, textura, e desdobrarem-se em imagens auditivas, tácteis, kinestésicas, olfativas e gustativas. Desta maneira, os critérios extrínsecos das imagens (referindo-se essencialmente às condições de sua produção) estariam em referência as suas propriedades intrínsecas, isto é, aos seus aspectos estruturais.

Estas reflexões aplicadas ao processo de realização de uma etnografia visual conceitual da duração, por exemplo, supõe, por parte do antropólogo, a exploração das "artes do ilusionismo" oriundas da linguagem cinematográfica, uma vez que o filme etnográfico resultaria, menos da natureza fragmentária do tempo do que de sua negação pela via da construção de uma inteligência narrativa, fundamento dos próprios jogos da memória. É precisamente o caráter de ilusão do movimento que o antropólogo recria em sua etnografia visual, aquela que aproxima seu relato do ato de *poiésis* que preside o fenômeno da duração no tempo, e onde, conforme Machado, não se pode pressupor a "inautenticidade dos resultados com base na artificialidade dos meios" (Machado, 1997).

Na linha da argumentação apresentada, e seguindo-se novamente Michel Denis (1979), pode-se dizer que o fenômeno da duração, subjacente aos jogos da memória, resulta de imagens mentais que se desprendem de uma experiência perceptiva vivida; ao mesmo tempo que possui um caráter de evocação do vivido, sendo que tais imagens estão marcadas por um grau mínimo de autonomia em relação à matéria das lembranças na medida em que integram o curso de uma atividade cognitiva consciente.

O filme etnográfico "de idéias", portanto, ao recompor parte desta experiência imaginativa descrita, não se pretenderia mais como simples registro/documento de uma experiência direta do mundo das coisas e dos objetos, embora conserve uma dependência em relação à percepção do vivido humano.

A construção de uma etnografia "de idéias" e o status cognitivo da imagem-movimento

Seguindo-se a premissa do caráter construtivo da imaginação, e associando-a ao processo de conceitualização do pensamento, a imagem fílmica não ocupa mais o estatuto de mero decalque psicológico passivo da realidade, nem de simples reminiscência de experiências perceptivas anteriores, sendo interpretada como a reconstrução ativa de tais

experiências, aludindo-se aqui ao estatuto cognitivo fundamentalmente autônomo da imagem mental. Aliás, um fenômeno que Deleuze (1990) reconhece em suas análises sobre o cinema é que através da imagem-movimento "entra em relação o real e o imaginário, o atual e o virtual, descrição e narração, objetivo e subjetivo: tal ou qual aspecto da coisa corresponde a uma zona da lembrança, de sonhos e pensamentos, infinidades de planos e circuitos que correspondem a suas próprias camadas ou aspectos". Segundo o autor, "cada circuito apaga e cria um objeto", não havendo "mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas vínculos circulares mais complexos entre imagens óticas e sonoras" (Deleuze, 1990:62).

A produção de uma etnografia visual torna-se, assim, um complexo jogo de operações de pensamento pertinentes ao próprio processo de construção do real na proporção direta da "evocação figurativa" de determinados objetos das culturas humanas, de suas "relações e mesmo de classes de relações", comportando um alto grau de "esquematização", e não mais um simples prolongamento da percepção. Ao contrário, ela constitui-se numa "imitação ativa e interiorizada" das experiências sociais e, por isso mesmo, associada à função simbólica de criação de sentido para o mundo (Denis, 1979).

Neste ponto, em um documentário que se proponha uma etnografia "de idéias" no tratamento conceitual da dialética entre esquecimento e lembrança, os jogos da memória aplicam-se às coordenações gerais tanto da linguagem dos símbolos culturais e de suas tradições narrativas, quanto da lógica de proposições que englobam as ações humanas, independente da natureza dos objetos por ela visados.[4]

Contrário, portanto, às antíteses bergsonianas, o tratamento conceitual do fenômeno da duração, pela via da etnografia visual, implica que esta deve absorver, "nos níveis das significações culturais", o diálogo da inteligência humana com a matéria perecível do tempo. A possibilidade de realização de uma etnografia de "idéias" depende, portanto, do ato de compreensão de que a imagem fílmica está imersa no plano da imaginação criadora, possibilitando ao espectador a construção e reconstrução da matéria do tempo de forma ininterrupta, não-linear, por equilibrações sucessivas e reversíveis dos intervalos e dos instantes vividos.

Neste ponto, poder-se-ia argumentar que toda a etnografia visual por meio da imagem-movimento já se traduz, primordialmente, como uma etnografia conceitual, uma vez que engaja um procedimento complexo de construção/consolidação de uma duração pela qual o pensamento antropológico, por reestruturações e construções sucessivas, opera em níveis diferentes de aproximação com o conteúdo diversificado das experiências humanas vividas e com variações consideráveis de significações culturais entre si.[5]

Indo mais além, a aproximação do processo de geração dos conceitos em antropologia com aqueles oriundos do campo da narrativa (histórica, literária ou cinematográfica), permitiria ao relato etnográfico sua participação nas formas de composição que assumem as "artes de contar", fazendo-o refletir sobre as diferentes camadas de tempo

[4] Conforme Bachelard (1989:9).

[5] Conforme Bosi (1987:16): "(...) falta à duração bergsoniana uma tematização e uma reflexão sobre os sujeitos que lembram, as relações entre os sujeitos e as coisas lembradas, os nexos interpessoais, enfim, (...) falta, a rigor, um tratamento da memória como fenômeno social, onde fatos e julgamentos de um viver coletivo e social são acordados à noção de memória por seus sucessores, fazendo intervir quadros condicionantes de teor social ou cultural."

que encerram o ato de narrar os conteúdos simbólicos presentes nos diferentes aspectos da vida ordinária e na modalidade por ele adotada para representar a ação por ele narrada.

No âmbito de transposição de uma modalidade de pensar, pela via da escrita, para outra, por meio dos recursos audiovisuais, é o processo de descentração do sujeito (relativização e de estranhamento) clássico da conformação da matriz disciplinar da Antropologia, aquele que mais uma vez se destaca como garantia do lugar de tradutor/narrador na construção da autoridade etnográfica.

Assim posto, o desafio que se apresenta para a produção de etnografia visual conceitual, na área da antropologia, seria, mais uma vez, a de o antropólogo conseguir fazer com que seu espectador (através dos processos de representação mais profundos que configuram a imagem-movimento), seja capaz de "localizar-se" e "orientar-se" no conjunto da história narrada e que o próprio relato lhe possibilite operar com as estruturas do campo da ação narrada, seus recursos simbólicos e traços temporais.

Em particular, a produção de uma etnografia visual conceitual cujo tema é a memória, além de propor-se a recuperar a dialética lembrança-esquecimento no plano da restauração das significações culturais de uma ação no tempo, segundo as propriedades de um sistema de representação que alude ao status cognitivo da imagem-movimento, revela ao próprio antropólogo os efeitos de composição (analógico e construtivo) que presidem a própria obra etnográfica.

Ao se explorar, por exemplo, inúmeros dispositivos de "domesticação" simbólica do tempo oriundos da narrativa cinematográfica (seqüência, cena, plano, tomada, enquadramentos), seus elementos de continuidade (duração, movimento, som, ação dramática, diálogos) e descontinuidade (corte), o etnógrafo é desafiado no domínio da representação espacial do tempo, no sentido de uma construção conceitual da obra etnográfica. Uma etnografia "de idéias" é, portanto, o produto de um lento processo de formação de juízos reflexivos sobre o tema a ser retratado, processo que já se inicia na construção de um pré-roteiro de gravação até culminar, finalmente, com o roteiro de edição.

Lembranças e esquecimentos nos jogos da memória: do espaço figurativo ao espaço da representação

No plano de uma etnografia visual conceitual, a passagem do espaço figurativo do documental (sua evocação do real vivido) para seu espaço de representação (de natureza abstrata e proposicional) precisa contar um elemento mediador importante: o espaço ficcional da narrativa, onde atuam os elementos da linguagem cinematográfica. A partir dos documentos registrados em campo, considerados auxiliares figurativos do relato etnográfico, fruto de um roteiro de gravação previamente concebido e da hierarquia de suas propriedades, o antropólogo torna presente uma certa ordem que definirá o relevo cognitivo dos conceitos a serem transpostos para o plano da narrativa do filme etnográfico.

Trata-se, sem dúvida, do desafio de se recriar os traços estruturais correspondentes

do fenômeno retratado, através de documentos visuais que, para serem apreendidos, devem contar com as atividades ulteriores da imaginação de seu "leitor", segundo suas significações culturais. Neste sentido, o roteiro de edição e a montagem são procedimentos técnicos importantes na busca da coerência etnográfica pelos quais se pode restaurar o fenômeno, em suas invariantes operatórias, pela via do tempo da narrativa cinematográfica, sem que a imagem-movimento se confunda com mero decalque/duplicação do real preexistente.

Construir tal espaço da representação narrativa, portanto, não se cristaliza só no registro visual dos dados de campo, mas no processo de construção de um roteiro de edição suficientemente coerente com a ação dramática vivida pelos personagens da história, incluindo-se aí o próprio antropólogo. O desafio do filme etnográfico "conceitual" reside precisamente na forma como ele é capaz de expressar as quebras ocasionais e voluntárias e/ou nucleares e derivativas de significações culturais, fruto do encontro etnográfico, fazendo concordar, ao final de uma sucessão temporal, o testemunho documental de tais personagens com a experiência do próprio ato social que se está retratando.

Neste sentido, torna-se evidente que todo filme etnográfico funda uma nova entidade de relato, atento ao problema das operações formais através das quais o antropólogo, no papel de "criador de intrigas", "faz surgir o inteligível no sensível", fazendo emergir "o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico" (Ricoeur, 1994). Um documentário inovador que problematiza as camadas narrativas enquanto campos de produção de conhecimentos e visões de mundo diversas é o filme de Les Mc Laren e Annie Stiven, *Taking Pictures*, exibido na 4ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, em 1997, no Rio de Janeiro. O filme traz a reflexão de antropólogos sobre seus trabalhos cinematográficos em Papua-Nova Guiné contrastando com as imagens produzidas por cineastas de Papua formados em técnicas cinematográficas.[6]

Em particular, os recursos da edição e da montagem remetem sempre, no caso de uma etnografia visual "de idéias", ao estudo aprofundado das formas pelas quais a linguagem cinematográfica permite o arranjo dos traços temporais da ação narrada, explorando-se, assim, os recursos simbólicos da imagem figurativa em termos de enquadramento, profundidade e ângulo tanto quanto de seus efeitos de composição segundo o movimento da câmera e da lente, isto é, planos abertos, planos fechados, detalhes, ângulos horizontais e/ou verticais, primeiro plano, segundo plano, panorâmicas, travellings, zooms, mudanças de foco etc.), os quais precisam estar presentes desde o processo inicial de captação de imagens.

O esquema compreensivo a ser explorado na montagem/edição assegura a possibilidade de o antropólogo-narrador explicitar conhecimentos próprios ao campo da antropologia, tomando-se o espaço da narrativa propriamente dita como quadro amplo e complexo de análise dos traços temporais pré-configuradores da ação documentada e sua configuração/reconfiguração como ação narrada, por meio da manipulação de sua dimensão intratemporal.

[6] Filme Australiano de 1996, Beta SP, cor, inglês, 56 min, Contato Vingan Pty conforme Catálogo da 4ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, 1997, p. 53.

No momento da construção da edição e da montagem, imerso numa rede de significados e significantes, o etnógrafo está, ao final, operando com os traços temporais que lhe permitem configurar, enfim, o espaço das narrativas. Trata-se de um momento crucial no processo de produção de um filme etnográfico, com o antropólogo orientando-se na busca das propriedades específicas dos registros visuais captados em campo (inclusive suas condições técnicas), ao mesmo tempo que explora seus recursos simbólicos disponíveis na ilha de edição.

Em alguns vídeos pode se usar, por exemplo, o recurso de fotografias de arquivos. Estas inseridas *a posteriori*, durante a edição, e conforme roteiro previamente elaborado, numa sobreposição rítmica de imagens às imagens dos entrevistados e de suas narrativas referidas a tempos passados, em alusão à sobreposição temporal que configura o fenômeno da consolidação da memória aí presente. As vozes *in off* de múltiplos personagens descrevendo um mesmo evento, associadas ao uso de imagens que discorrem no sentido contrário ao que está sendo narrado, podem ser significativas, em certos momentos, para elucidar o tema das significações culturais que presidem o processo de interpretação do tempo.

O recurso de fusões de imagens diversas, por seu lado, ao ser empregado na intenção de associar os arranjos de imagens-vestígios de um tempo passado atuando no tempo presente, acena para o fenômeno da duração como processo resultante de um tempo pensado. Enfim, parodiando as palavras de Paul Ricoeur, o processo intelectual gerador de narrativas etnográficas, com base nos recursos audiovisuais, pode ser descrito a partir da metáfora da "flecha do tempo" que, deslocando-se, desenha um espaço, modela uma forma (Ricoeur, 1994).

Neste ponto, a produção de filmes etnográficos conceituais trouxe consigo as influências dos métodos e técnicas da matriz disciplinar da antropologia na configuração do próprio gênero documental e na forma como este concebe o ato de narrar o mundo social.

Cabe aqui citar documentários que têm o mérito de situar o lugar do registro fotográfico na cultura local e o lugar da fotografia e do fotógrafo no sentimento de grupo: por um lado, *Photo Wallahs* (1991) de David MacDougall e *Future Remembrance* de Tobias Wendl e Nancy du Plessis (Alemanha, 1996, 54 min), este exibido em Porto Alegre (RS) em 1999 no seminário de Antropologia Visual África & Caribe & Brasil, dirigido pelo antropólogo Joachim Wossidlo (da Universidade de Münster, Alemanha).[7]

Logo, a produção de filmes etnográficos, sob o enfoque conceitual, mergulha-nos, assim, em certas tradições do pensamento típicas da sociedade ocidental moderna, e que implicam saber ver, escutar, escrever, representar, narrar, enfim, conhecer e conhecer-se a tal ponto que a produção de etnografias visuais nos remete, hoje, à construção de nossas próprias imagens mentais, isto é, as formas simbólicas pelas quais o conhecimento antropológico se expressa.

Em particular, o desafio da construção de um documentário etnográfico conceitual reside no fato de que, na sua elaboração, a linguagem do próprio pesquisador é jogada para além de si mesma, uma vez que, ao contar

[7] Este documentário trata do trabalho de luto evocado pelas fotos sobre espaços e estéticas que sofreram, nas ações do tempo, as variações e mudanças da dinâmica da vida. Sua sinopse explica tratar-se de fotografia e arte de imagens em Gaana: o filme empreende a tentativa de combinar uma descrição da cultura e sociedade das cidades costeiras de Gaana com um enfoque da visão local da fotografia e das artes plásticas. As referências centrais são a história e a prática social da fotografia de estúdio, bem como sua crescente influência sobre outras formas de expressão artística como plástica de cimento e pintura. Dois protagonistas nos guiam durante o filme. Através de explicações das imagens e comentários curtos, a ética profissional do fotógrafo e os fundamentos da estética iconográfica local se tornam compreensíveis. O filme segue os caminhos da "lembrança do futuro", que se associam com as imagens. Agraciado com vários prêmios internacionais, tem no humor e no irresistível charme dos dois protagonistas uma forte atração.

algo, o antropólogo precisa formar juízos reflexivos, no plano das significações culturais, a partir dos quais o mundo social é narrado. No caso de produções voltadas ao tema da memória, estas são realizações complexas que exigem prudência na medida em que sua consecução implica considerar-se o tema da tradução cultural da experiência temporal humana que possui, por sua vez, múltiplas dimensões.

Com base nos escritos de Paul Ricoeur (1994) sobre tempo e narrativa, ousamos insinuar que tal processo fundar-se-ia na ordenação diferencial de, no mínimo, três modos de restaurar, através da imagem-movimento, o fenômeno da duração, seguindo-se sua feição intratemporal. São elas: o *tempo prefigurado* da experiência temporal dos grupos humanos pesquisados, abrangendo o roteiro de gravação, incluindo-se aí o próprio ato etnográfico, e que se traduz no problema do diálogo entre tradições e narrativas múltiplas, as "nativas" e as do próprio antropólogo; o *tempo configurado*, da experiência temporal pensada a partir da trama conceitual que encerra o encontro etnográfico a ser narrado, refletida num roteiro de edição; e, finalmente, o *tempo reconfigurado*, onde a experiência temporal do espectador é projetada na obra etnográfica produzida.

Sob o ponto de vista geral da compreensão narrativa que encerra a produção de uma obra etnográfica, vale assinalar o "potencial hermenêutico" que ela contempla, ao incorporarmos a estrutura semântica da ação narrada, seus recursos de simbolização ou do caráter temporal "construído", e que envolve, necessariamente, a explicitação do conjunto de operações intelectuais através das quais o antropólogo faz a experiência temporal elevar-se do "fundo opaco do viver, do agir e do sofrer humano" (Ricoeur, 1994), traduzindo-a para um leitor que a recebe e, assim, muda seu ponto de vista sobre o sentido de suas próprias lembranças.

Neste ponto, na linha da argumentação de MacDougall já citada a respeito dos "filmes de memória", pode-se insistir que o processo de conceitualização que subsidia a produção de uma etnografia visual conceitual fundar-se-ia na arte de narrar, ou seja, na atividade do "tecer da intriga" decorrente de operações cognitivas específicas através das quais o antropólogo extrai de uma simples sucessão de acontecimentos uma configuração de sentidos, construída na ordem da linguagem cinematográfica, através de suas formas simbólicas expressivas.

Torna-se então imprescindível subverter a crença que o registro etnográfico audiovisual é parte do processo de objetivar, pura e simplesmente, as ações humanas no mundo, tendo por inspiração a idéia de que a "verdade etnográfica" é algo contrário ao olhar subjetivo e ao ato passional. Trata-se de reconhecer que o par autenticidade/verdade que se projeta para o caso do documento etnográfico só é possível, no caso mencionado acima, uma vez que os jogos da memória sejam concebidos fora de sua significação ético-moral, eliminando-se as indagações a respeito dos arranjos entre as estruturas cognitivas humanas e suas significações culturais.

Por outro lado, enfocar nos "filmes de memória" para além da mera descrição dos signos exteriores evocados pelas lembranças, segundo o estatuto estéril de conteúdos subjetivos, quase sensoriais, isto é, como inter-

pretações indispensáveis à compreensão de narrativas inteligentes acerca do mundo, é, aliás, a nosso ver, a riqueza de se pensar uma etnografia "de idéias" com base em registros audiovisuais. Considera-se aqui que toda a lógica do próprio pensamento, científico ou não, que pensa a distensão temporal não escapa às formas simbólicas produzidas pelas culturas humanas.

A produção de filmes documentários cuja preocupação sejam os jogos da memória e seu tratamento conceitual, na linha da argumentação adotada, exige, portanto, que se atribua primeiramente às imagens captadas e registradas em campo o status inicial de um conjunto de representações conceituais, podendo evocar as ações e intenções humanas. Posteriormente, tais imagens sujeitas à manipulação do etnógrafo na produção de um documentário sofrem uma alteração qualitativa ao comportarem uma "abstração refletidora" a partir do processo de produção de um roteiro de edição, momento em que o antropólogo confronta-se com o desafio de estabelecer o pertencimento da ação narrada a um conjunto de traços estruturais de uma dada ordem simbólica, portanto cultural.

A partir de um roteiro de edição, o antropólogo incumbe-se, assim, da árdua tarefa de fazer concordar, através de um pensamento lógico-abstrato, e em proporções variáveis, duas dimensões temporais significativas: o tempo cronológico (a dimensão episódica da narrativa tal qual vivida pelo antropólogo em seus registros de campo) e a não-cronológica (a dimensão propriamente configurante) que o confronta ao problema da intratemporalidade que abarca a totalidade da obra etnográfica, e graças ao qual consegue transformar os "acontecimentos" isolados, obtidos em campo, numa totalidade temporal.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris: Quadrige/PUF, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v. 1, 2, 3. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. São Paulo: Queiroz/EDUSP, 1987.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem, introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DE FRANCE, Claudine. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998,

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DENIS, Michel. *Les images mentales*. Paris: Puf, 1979.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1980.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1979.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Reconstruindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias oriais, artefatos visuais e tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica. In: ECKERT, Cornelia e GODOLPHIM, Nuno (org.). *Revista Horizontes Antropológicos, Antropologia Visual*, v. 2, p. 59-68, 1995.

GRIAULE, Marcel. *Dieu d'eau.* Paris: Fayard, 1966.

LEROI-GOURHAN, Andre. *Le geste et la parole.* Paris: Albin Michel, 1964.

MACDOUGALL, David. Films de Mémoire. In: PIAULT, Colette (coord.). *Journal des Anthropologues, Anthropologie Visuelle,* número Special 47-48, p. 75, Printemps 1992.

MACHADO, Arlindo. *A pré-cinemas & pós-Cinemas.* São Paulo: Papirus, 1997.

MEAD, Margaret. Anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In: FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle.* Paris: Mouton, 1979.

MINCK, L. The autonomy of historical understanding. *Review of Metaphysics,* n. 20, p. 667-698, 1968, e citado por Paul Ricoeur, 1994, v. 1, p. 223-228.

Mostra Internacional do Filme Etnográfico (4ª). Catálogo. Org. Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente. Interior Produções, Rio de Janeiro, 1996.

NOVAES, S. C. Um casamento no Paquistão: na captura de imagens. *Cadernos de Antropologia e Imagem.* Construção e análise de imagens. Rio de Janeiro, UERJ, NAI, n. 3, p. 107-116, 1996.

PIAGET, Jean. *Sabedoria e ilusões da Filosofia.* São Paulo: Editora Abril, 1978.

PIAULT, Marc. Espaço de uma antropologia audiovisual. In: ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em foco, novas perspectivas em Antropologia.* Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999, p. 13-30.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa,* v. 1, 2, 3. Campinas: Papirus, 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais. In: ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em foco, novas perspectivas em Antropologia.* Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999, p. 55-84.

ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine (org.). *Pour une anthropologie visuelle.* Paris: Mouton, 1979.

Resumo

Neste artigo buscamos problematizar a construção de vídeos que têm no conceito de memória a sua *démarche* teórica, baseados em pesquisa que buscaram na expressão da imagem uma aproximação cognitiva com o tema da lembrança e do esquecimento. Nossas interrogações convergem para a imagem como lugar do conhecimento. Para além de saber fazer, a imagem nos mergulha em tradições de comunicação do mundo sensível que implicam saber ver, escutar, escrever, representar, narrar, enfim, conhecer e conhecer-se, a ponto de investigarmos as imagens internas que nos remetem à criatividade humana, à imaginação e à fabulação. Logo, a memória que o etnógrafo busca documentar não é cega aos processos da vida, ela manifesta operações de pensamento complexas, auto-reguladoras e auto-corretivas dos processos de transformação aos quais a matéria acha-se submetida, conduzidas reflexivamente e sujeitas ao devir do pensamento.

Palavras-chave: memória, imagem, filme, etnografia.

Abstract

In this article we discuss the construction of videos which have in the concept of 'memory' their theoretic *démarche*, based on researches which have pursued in the image expression a cognitive approach with the themes of remembrance and forgetfulness. Our inquiries converge to the image as a domain for knowledge, since it is able to immerse us in a communication tradition from the sensitive world which implies the understanding of how to see, listen, write, perform, narrate; ultimately, leading us to know, through the outside, our inside, until a point is reached when we're able to investigate the inner images that refer to human creativity, imagination and inventiveness. Therefore, the memory which the ethnographer attempts to document is not unaware of the processes of life. It reveals complex, self-regulatory and self-corrective thought operations to which the subject is submitted, reflexively led and subjugated to what our mind comes to be.

Keywords: memory, film, image, ethnography.

Recebido em: maio de 2000.
Aprovado em: julho de 2000.

Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos

Pedro Paulo Gomes Pereira

> Acredito, ao contrário, que o futuro pertence aos fantasmas e que a tecnologia moderna das imagens, o cinema, a telecomunicação etc. só fazem aumentar o poder dos fantasmas. (Derrida, 1996:246)

Walter Benjamim, em seu já clássico *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, demonstrava como o cinema, tanto em seus aspectos positivos, ao permitir maior aproximação entre espectador e obra, quanto em seus aspectos negativos, ao liquidar o elemento tradicional dentro da herança cultural – a tão comentada perda da *aura* (1980:8), apresentava uma mudança da própria sensibilidade moderna, implicando uma modificação do próprio "olhar". Benjamin está distante da crítica cultural alemã que reprovou a fotografia e o cinema em nome da pintura e do teatro; para ele o cinema era um veículo de mobilização de massas, justamente por ser resultado de e resultar em uma alteração do aparelho sensorial humano. O cinema insere-se, pois, no próprio cerne da modernidade.

Não só da modernidade, ressalta Jacques Derrida na frase em epígrafe a este texto, mas do "futuro" também. Todavia, a frase de Derrida tem a função perturbadora do desconforto. Afinal, não deixa nada claro: a que *futuro* se refere? quais serão os *fantasmas* mencionados? A única coisa a escapar desta confusão conceitual parece ser o papel do cinema. É como se Derrida quisesse sublinhar a importância do cinema, colocando-o como suporte e prognóstico à contemporaneidade. A mensagem parece ser: aos que desejam entender um pouco desses nebulosos *espectros*, a tecnologia moderna de imagens muito poderá revelar. Por quê? Seria o cinema interessante justamente por, se não eliminar, ao menos embaraçar a superioridade mítica atribuída à *phoné* sobre a escrita? Daí poder-se-ia concluir que a crítica derridariana encontraria um suporte no cinema, na luta contra o "fonocentrismo"? Qualquer que seja a resposta, ora baseada em sua importância histórico-social, ora em sua função desnorteadora, o

Nota: Agradeço aos professores Heleno Godoy, José Jorge de Carvalho, Rita Laura Segato e aos colegas de curso do Seminário Avançado I. Sem seus comentários, exposições e orientações, este trabalho não seria possível.

cinema constitui-se também como problema central para a compreensão da atualidade.

Nota-se um fator comum ao cinema e à antropologia: são fenômenos contemporâneos. Franz Boas desembarcou no Ártico para passar dois anos com os Inuit, em 1883, na mesma época em que Jules Marey apresentou a primeira chapa fotográfica realizada em um cronofotógrafo (primeiro protótipo de câmera cinematográfica). As vinculações entre cinema, fotografia e a antropologia serão muitas, a partir daí. Do próprio Boas e Bronislaw Malinowski (ver Samain, 1994), passando por Gregory Bateson e Margaret Mead, foram muitos os que buscaram uma unidade dessas formas de expressão.[2] Em relação aos filmes, cabe lembrar que os pioneiros do cinema Auguste e Louis Lumière começaram filmando cenas da vida urbana, do cotidiano de Paris; e em uma exposição, de 17 de abril a 20 de junho de 1897, na aldeia *Ashanti* (título genérico), reconstituída nessa ocasião e instalada em um parque de exposição em Lyon, Auguste e Louis Lumière exibiram doze curtas,[3] tratando das diversas atividades dos *Ashanti*, como a dança das mulheres, do feiticeiro, da limpeza, entre outros. Na verdade, os primeiros filmes foram etnológicos (Piault, 1995:23).

Bem verdade que estou tratando aqui do cinema como fenômeno da modernidade e de questões concernentes à antropologia do cinema, mais que de um cinema etnográfico. De qualquer maneira, cabem diversas perguntas: como todos esses fenômenos que se relacionam de alguma forma ao cinema, analisados por autores como Benjamim e Derrida (para não falar em Frederic Jameson, Stuart Hall, Homi Bhabha, entre inúmeros outros), estão envolvidos na própria constituição do "olhar antropológico"? Se o cinema e a antropologia são formas modernas do "olhar", são sensibilidades modernas, como eles se relacionam? Se antropólogos crescem acompanhando e atuando no *ritual do cinema*, como e até que ponto a própria antropologia não absorveu e inscreveu sob forma de etnografias o olhar cinematográfico? Se agora todos somos nativos (e se aceitarmos a idéia de Benjamim do cinema como cerne da modernidade – e de nosso futuro, segundo Derrida), de que maneira vamos pesquisar este fenômeno? Quais as conseqüências para o trabalho de campo? Enfim, são inúmeras e instigantes as questões que a relação cinema e antropologia pode suscitar.

O objetivo deste texto é fazer um esboço da *cartografia*[4] da relação cinema/antropologia. Cartografia para os geógrafos é o desenho que acompanha e se produz com os movimentos da transformação da própria paisagem. Segundo Suely Rolnik (1989:15), as paisagens psicossociais também são cartografáveis. Utilizando-se de todos os elementos possíveis, envolvendo-se em amálgamas variados, na vontade de expandir os afetos, o cartógrafo navega em movimentos e, por meio de misturas, compõe as cartografias necessárias. Apresento aqui, em três movimentos simultâneos, o esboço de uma cartografia da relação cinema/antropologia.

Aponto, no primeiro movimento, como o olhar antropológico e o olhar cinematográfico se conectam e alguns problemas daí advindos. Tento, no segundo movimento, demonstrar como a própria antropologia pode (e muitas vezes deve) trabalhar com o cinema. Faço, posteriormente, no terceiro mo-

[2] Apesar de interessante e elucidativo, não é minha intenção tratar da história da antropologia visual. Sobre o assunto, ver Piault (1995) e Samain (1995), entre outros.

[3] Os títulos são: *Danse du Sabre, Danse de Jeunes Filles, Danse de Femmes, Danse du Feticheur, Defile de la Tribu, Repas des Negrillons, Toilette D'un Negrillon, Ecolle des Negrillons, Recreation des Negrillons*. O Kinetoscope de Thomas Alva Edison também criou, entre outros: *Sioux Ghost Dance* (1894), *Indian War Council* (1894), *Esquimaux Village* (1901), *Esquimaux Game of Snap-the-Whip* (1901).

[4] Utilizo de forma livre a noção de cartografia de Suely Rolnik (1989) e Rolnik e Guattari (1987). Digo de "forma livre" porque não é minha intenção fazer uma cartografia da estrutura, substituindo a história por uma atenção especial ao espaço – como algumas leituras (Cf. Dosse, 1994) de Deleuze parecem indicar; mas sugerir que cada coisa tem sua geografia, sua cartografia e seu diagrama sem repelir a história para um simples efeito de superfície. A cartografia nesse caso "devora" (Rolnik, 1989) na história.

vimento, uma análise do momento atual do cinema brasileiro, em sua fase "globalizada". Finalizo percorrendo o itinerário traçado, no intuito de enumerar alguns pontos para uma agenda de uma antropologia do cinema no Brasil.

Movimento um: o antropólogo e o cineasta.

O olhar cinematográfico e o antropológico apresentam características comuns: constroem, enquadram, montam, mostram suas perspectivas, dirigindo a imagem/escrita para sua própria função e interesse, de acordo com sua interpretação. Marc-Henri Piault comenta o desenvolvimento simultâneo entre as formas de olhar do antropólogo e do cineasta. Seja "objetivando", "provando" as análises antropológicas, conferindo autoridade ao que "esteve lá" (Geertz, 1988), apresentando uma realidade e não somente transcrevendo-a, ou traduzindo a realidade do real, o cinema e a antropologia andaram juntos. Pensado como instrumento do chamado "realismo etnográfico", por exemplo, a imagem

> *capta a transitividade do tempo, sobrepuja-se à subjetividade dos testemunhos duvidosos dos viajantes de longo percurso, suprime os desvios especiais da memória; os momentos fugidios da vivência, as singularidades e as diferenças do Outro tornam-se, assim, transportáveis e observáveis como o obelisco Louqsor, as múmias do Egito ou os afrescos do Pantheón. O sonho de uma coleção concreta de fatos sociais de formas de sociabilidade parece tomar forma. (Piault, 1995:27)*

Mas na passagem da realidade à imagem, ainda segundo Piault, o olhar que observa perde aquela função exclusiva de registro, ele escolhe e interpreta, admitindo-se a presença do sujeito que constrói e edifica a imagem.

Todavia, além de perceber áreas de interseção e de contato ou características comuns das formas de olhar do cinema e da antropologia, é importante observar que passamos a olhar diferente após o fenômeno do cinema, a nossa percepção de imagens se alterou, como alertara Benjamin. Se no início da história do cinema o filme *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, no qual um ator apontava uma arma para a câmera, causava assombro na platéia, hoje estamos acostumados a mirabolantes explosões, guerras interplanetárias, carros voando em direção à tela, para enumerar somente os mais simples exemplos. Da câmera fixa, que possibilitava a visão do espectador de teatro, passando pelos *close-ups* de Griffith (*Intolerância, Nascimento de uma nação)*, ou pela câmera de Dupont (*Varietê*), na qual o personagem Boss observava os olhos da platéia fixados nele, até as aventuras da computação gráfica, o público de cinema foi se acostumando, paulatinamente, à mudança da linguagem cinematográfica.

Não se trata de um processo isolado: as mudanças nas artes plásticas, na ciência e na tecnologia, a velocidade possibilitada pelas metrópoles modernas, o próprio cenário urbano – do qual o cinema é mais um dos elementos constituintes e constituidor (lembrem-se de Lumière e *La Sortie des Usines Lumière*), enfim, toda uma série de fenômenos contribuiu para a alteração da maneira de olhar. Entretanto, a linguagem cinematográfi-

ca condensou e exprimiu – quando não produziu essa alteração.

A percepção de que as mudanças nas formas de comunicação alteram as atividades humanas não é nova. E. Eisenstein (1979), por exemplo, demonstrou a importância do papel da escrita tanto no surgimento da reforma quanto no das ciências modernas. Para ele, a vida intelectual e espiritual foram profundamente modificadas pela multiplicação de meios de reprodução de livros na Europa do século XV. Eisenstein está preocupado em mostrar como ocorreu uma mudança no *olhar* dos cristãos ocidentais sobre seus livros sagrados e o seu mundo natural. Apesar da importância das análises desse autor, David R. Olson (1997:164) sugere que Eisenstein subestimou a maneira como a modificação nas comunicações "conseguiu produzir uma mudança genuína na estrutura do conhecimento". O aparecimento do cinema apresenta-nos um fenômeno semelhante: modifica a forma de olhar, a sensibilidade moderna e a estrutura de conhecimento.

Fazendo ou assistindo a filmes, o antropólogo não esteve alheio às transformações do olhar. Como a própria investigação empírica altera-se previamente pela maneira de visualizá-la (Oliveira, 1998:19), podemos acreditar que existe muito mais do olhar cinematográfico nas etnografias do que imaginamos. Pensemos no *plano-seqüência* apresentado por Roberto Cardoso de Oliveira (1998:19-20) em uma maloca Tükúna, no qual o olhar do antropólogo confunde-se com a câmera, permitindo-nos, simultaneamente leitores e espectadores, o compartilhar desses olhares.[5] O que dizer de Malinowski e o movimento apresentado em *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, para que pudéssemos vivenciar sua situação de pesquisador isolado em busca de sua aldeia nativa ("Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa (...) Imagine-se entrando pela primeira vez na aldeia (...)"). Victor Turner, por exemplo, poderia nos dar uma série diferente de planos-seqüência em sua análise minuciosa da cultura Ndembu que, ao colocar um excedente de informações, o aproximariam mais de um Buñuel de *Las Hurdes* do que do estilo monográfico "realista" pretendido por Marcus (1991).

Desde os *travellings* de *Cabíria* (Pastrone), que exploram os palácios, e os cenários de Babilônia em *Intolerância* (Griffith), passando por *A última gargalhada* (Murnau), no qual a câmera materializa no espaço os mexericos de uma dona de casa, até a câmera subjetiva de *Lady in the Lake* (Montgomery), acostumamo-nos com o papel criador da câmera e adotamos diversos olhares (de um morto em *The Cat and the Canary*, de Paul Léni, de um afogado em *Sinfonia Pastoral*, de Jean Delannoy, de uma gaivota em *Os pássaros*, de Hitchcock, do assassino no *travelling* inicial de *O médico e o monstro*, de Mamoulian, do ator – a câmera-ator – em *Lady in the Lake*, de Montgomery) e diversas perspectivas. Independentemente do sucesso estético e da capacidade narracional dos diretores desses e de outros filmes, aprendemos a olhar com o cinema. A imaginação cinematográfica atua e altera a imaginação antropológica.

Essa é exatamente a argumentação de George Marcus, segundo a qual a imaginação cinemática "at work in contemporary

[5] "Imaginemos um antropólogo no início de uma pesquisa junto a um determinado grupo indígena e entrando em uma maloca, uma moradia de uma ou mais dezenas de indivíduos, sem ainda conhecer uma palavra do idioma nativo. Essa moradia de tão amplas proporções e de estilo tão peculiar, como, por exemplo, as tradicionais casas coletivas dos antigos Tükunas, do alto Solimões, no Amazonas, teriam seu interior imediatamente vasculhado pelo 'olhar etnográfico' ..." (Cardoso de Oliveira,1998:19).

experiments in ethnographic writing" (1997:37). Marcus está mais preocupado com a crítica da representação etnográfica dentro de tipos de estratégias para produzir uma etnografia alternativa. Portanto, é na "modernização" do aparato etnográfico de representação que ele verificará a relação cinema-antropologia. A montagem será indicada como uma das saídas narrativas para as etnografias experimentais, como as de Michael Taussig (*Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem*), por exemplo.

Na concepção de Marcus, a relação entre cinema e antropologia é uma necessidade atual, dados os problemas textuais das narrativas etnográficas. Compartilhar experimentos é aumentar as saídas e os caminhos para as etnografias experimentais. Marcus chama a atenção para o fato de que, se observássemos com mais cuidado a literatura (pensemos em Joyce, Beckett, Guimarães Rosa), a música (Wagner, R. Strauss, Stravinski), o cinema (Eisesntein, Pudovkin, F. Lang), o cinema etnográfico (Jean Rouch), entre outras formas de expressão, muito da maneira como escrevemos seria alterada. Etnografia é trabalho de campo e escrita etnográfica. Defender a etnografia significa, portanto, aumentar suas possibilidades narracionais.

Conseqüentemente, as idéias de Marcus reforçam os laços entre antropologia e cinema. Entretanto, poderíamos ir mais longe: o cinema não somente pode fornecer caminhos novos para etnografias experimentais, mas sempre os forneceu, mesmo que de forma nublada, até para etnografias que se dizem tradicionais, pois, como venho argumentando, além de serem fenômenos de uma mesma época histórica, o cinema altera a própria forma de olhar: os movimentos de câmera, os diversos tipos de planos e enquadramentos e inúmeros outros elementos da linguagem fílmica modificaram os sentidos e a percepção daqueles que, de alguma forma, participam ou participaram do ritual cinematográfico (evidente que não de forma uniforme). Como argumenta Marcus, a montagem de um Sergei Eisenstein ajudou Taussig, e as etnografias experimentais se beneficiaram da experimentação cinemática; porém, foi no intuito de restabelecer a objetividade de quem capta a realidade, superando as incertezas e a subjetividade humana, que as primeiras imagens surgiram. O cinema está tão ligado ao "realismo etnográfico" quanto às "etnografias experimentais". Não estou querendo dizer com isso que essas formas de olhar não tenham suas especificidades. Apesar de suas muitas confluências, deparamo-nos com problemas e cuidados que devem ser tomados nesse interrelacionar. Procurarei enumerar alguns: 1) a preocupação com os "dizeres da forma"; 2) as questões relativas ao trabalho de campo.

Variações do primeiro movimento: os dizeres da forma

De qualquer forma que se pense a antropologia, uma coisa é certa: só o estreito contato entre pesquisador e "nativo" pode garantir a credibilidade do saber antropológico. É justamente isso que, às vezes, falta ao antropólogo que vai pesquisar cinema: a familiaridade do pesquisador com a linguagem cinematográfica. Não tendo condições de entrar na "linguagem nativa", o antropólogo acaba

vendo os filmes (ou obras literárias) como epifenômenos do tecido social. Nessas condições, a especificidade do discurso é abandonada, reproduzindo a situação dominante/dominado, senhor/escravo. O antropólogo vê apenas o que sua teoria o faz querer ver, impedindo-o de reconhecer a resistência à teorização proposta (ver Lima, 1983:106). Acaba-se tendo uma visão instrumentalista do cinema. A especificidade fílmica é deixada de lado, o filme torna-se apenas um documento do que se passa na sociedade.

Uma análise antropológica que não queira girar em torno de suas próprias teorias, abdicando da vocação crítica que a caracteriza, qual seja, a de relativizar suas categorias face à alteridade, deve se inteirar da especificidade do discurso do outro, que, no caso do cinema, é considerar não somente "o que se diz, mas o como se diz o que se diz" (Lima, 1983:111).

A própria antropologia não esteve imune aos "dizeres da forma".[6] Desde o reconhecimento de Clifford Geertz (1988:68), em *Works and lives*, de que "the way of saying is that of saying", até as idéias "pós-modernas" de Marcus e Fischer, a preocupação em superar a dicotomia forma/conteúdo e de propor uma atenção maior ao que diz a forma esteve presente. Marcus e Fischer, por exemplo, em *Anthropology as cultural critique*, preocupam-se sobretudo em analisar criticamente os recursos retóricos da etnografia tradicional e em demonstrar as novas alternativas da escritura etnográfica. Radicalizam-se as relações entre pesquisa de campo e construção de etnografias, mostrando como o fazer etnográfico está intimamente ligado à forma como se constrói o texto. A ênfase recai, tanto em Geertz quanto em Marcus e Fischer, na etnografia, como gênero literário, e no antropólogo, como escritor. Daí Marcus ressaltar, conforme mencionado acima, a importância do cinema – nova forma de percepção e de estética úteis para as etnografias experimentais.

O mais importante é não sucumbir diante da tentação de confundir o enredo com o filme. Jean Claude Bernadet (1972:282), ao analisar o trabalho de Christian Metz, cita um exemplo bastante significativo sobre os limites daquilo que chama de "análise conteudística de orientação sociológica". Segundo ele, essa análise consegue falar de tudo do que os filmes dizem sem, no entanto, conseguir falar dos filmes. *Cidadão Kane* gerou uma rica literatura, que apresenta o filme como a representação de um "mundo espatifado", expressão da fragmentação do homem em uma sociedade reificada. *Cidadão Kane* é fragmentado quanto ao modo de narrar, pois segue o interesse dos vários narradores do filme, construindo vários pontos de vista a partir dos quais se constrói a sua "grade sintagmática" (Metz, 1976). Quem desfragmenta o filme é o espectador, na medida em que dá sentido aos vários pedaços apresentados. É seguindo uma das diversas trilhas deixadas por Orson Welles, que aduz na narrativa cinematográfica alguns elos (Roseband, por exemplo) entre os diversos fragmentos, que se possibilita uma leitura "desespatifadora" do espectador. Um filme simplesmente "espatifado" correria o risco de não poder representar mundo algum, por carecer de significação. A análise que se atém somente ao tema, ou que tenta dar ao enredo a significação direta do filme, não consegue

[6] Sobre o assunto, ver Marcus e Clifford (1986), Marcus e Cushman (1982), Reynoso (1991), Peirano (1994), entre outros.

explicar como uma obra não espatifada representa um mundo espatifado (Bernadet, 1972:283).

Variações do primeiro movimento: etnografia do cinema?

Todos sabemos da importância do trabalho de campo para a antropologia, principalmente depois da "mythopoetic ethnographic experience" (Stocking, 1983:93) de Malinowski. Todos nos lembramos do tempo mítico, quando os titãs evolucionistas, sentados em suas poltronas (1983:71), foram destronados pelos incansáveis trabalhadores de campo. Evidentemente, não se trata de questionar o que legitima a antropologia, nem de propor uma volta às poltronas. Sem o "trabalho de campo", a antropologia perderia suas características principais. O que quero salientar é a possibilidade de o antropólogo estudar textos e formas culturais que necessariamente não devem "estar lá", podendo "estar aqui". E esse "estar aqui" conduz, necessariamente (haja vista a importância que nossa sociedade dá a algumas formas de representação), a enfrentar a literatura, o cinema, o cordel e vários outros meios de expressão dos que vivem *aqui*.[7] Os "problemas antropológicos" podem ser encontrados em Bali, na Indonésia, mas podem estar no Brasil, em Brasília e, por que não, no Departamento de Antropologia.[8]

Defender as etnografias significa inclusive fazer uma etnografia do cinema. Senão, como entender uma das formas expressivas mais importantes da modernidade? Se o objetivo último da antropologia é "o alargamento do universo do discurso humano" (Geertz, 1989:24), como fazê-lo desconsiderando determinadas formas de discurso?

Independentemente da vontade dos antropólogos de estudar e buscar compreender meios de expressão de sua própria sociedade, o cinema apresenta-se-nos como fenômeno urbano (fundamental, mas não exclusivamente) de maior importância, formando hábitos de percepção e de assistência – inclusive, como venho argumentando, do próprio antropólogo, propiciando uma nova distinção entre real e imaginário, outra idéia do que seja verossímil e proporcionando uma nova ritualidade coletiva (ver Canclini, 1996:177).

Movimento dois: o sertão, a antropologia e o cinema

Apesar das dificuldades apontadas acima e do pouco trato que a antropologia ainda tem com as linguagens cinematográficas, um antropólogo às vezes pode ser levado a trabalhar com o cinema. Ao procurar compreender uma sociedade, ou uma parcela dessa sociedade, um antropólogo deve considerar as formas como ela se representa, buscando verificar um "núcleo de preocupações ou temas em torno dos quais são construídas partes significativas de seus sistemas simbólicos" (Segato, 1995:420). O que equivale a perguntar: Quais as formas prioritárias que as sociedades elegem para se representar? Quais os modos que estabelecem para falar de si mesmas?

Em trabalhos anteriores, argumentei que o *sertão* é uma dessas "formas prioritárias", recorrente naqueles que desejam falar do Brasil. A categoria *sertão*[9] foi sendo produzi-

[7] Para uma relativização do "estar aqui" ou "estar em casa" na antropologia brasileira, ver Peirano (1998).

[8] Gutiérrez (1994), por exemplo, estuda a antropologia em Brasília, denominando-a de "aldeia de antropólogos". Kant de Lima (1997) também analisa a antropologia da academia, sugerindo uma análise antropológica na qual os índios somos nós.

[9] Ressalto que, embora utilize neste artigo tanto o singular quanto o plural, quando me refiro à categoria *sertão*, não estou desconsiderando o seu caráter polissêmico (cf. Pereira, 1997).

da para pensar o Brasil, para falar sobre ele, criando representações que possibilitavam interpretá-lo, tornando-se uma coisa pela qual se pôde pensar o Brasil, nesse longo processo de busca de identidade por que passou e passa nosso país. É, ainda, onde se alicerçou uma matriz do pensamento brasileiro, que buscava construir a identidade nacional baseada no espaço e na geografia (Lippi De Oliveira, 1993; Vidal, 1995; Schettino, 1995; Suárez, 1995), sendo de enorme importância para a compreensão do próprio caráter de nossa nacionalidade.

[10] Ver Ramos 1990).

Janaína Amado (1995:147) dirá, em referência ao *sertão*, que talvez seja a categoria brasileira construída por meios mais diversos possíveis, sendo o cinema uma das formas principais pela qual se construiu o *sertão* no Brasil. Jean Claude Bernadet (1980) mostrou que o cinema brasileiro sempre elegeu o *sertão* e a vida rural como uma temática central. Desde *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), primeiro filme brasileiro de ficção, o cinema nacional procurou mostrar como é no interior que se preservam os costumes, a família, a moral, contra a dissolução da vida urbana (1980:139), buscando exaltar a vida sertaneja "como preservação de uma originalidade brasileira" (1980:140). Documentários de longa metragem, voltados para o tema *sertão*, esmeraram-se na tarefa de exaltação do que é "genuinamente nosso": *Brasil grandioso* (1924 e 1931); *Brasil desconhecido* (1925 e 1930), *Brasil pitoresco* (1926), *Os sertões do Brasil* (1928), e outros.

Mesmo que tenhamos um número razoável de filmes contando, e às vezes exaltando, a vida na cidade, como *Hei de vencer* (1925); *São Paulo sinfonia da metrópole* (1929); *São Paulo S/A* (1965); *Filme demência* (1986); *Anjos do arrabalde* (1987), entre muitos outros, pode se dizer que é na tensão entre interior e cidade e, mais especificamente, entre *sertão* e litoral, que a cinematografia brasileira se desenvolve. De qualquer forma, a preocupação com a temática se mantém.

Um gênero tipicamente sertanejo, o cangaço, por exemplo, invadiu as telas do cinema nacional.[10] Se se leva em conta que o gênero cangaço é apenas um, entre outros tantos que também falam do *sertão* (deixando-se de lado, por exemplo, filmes como *Vidas secas* [1963], de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis* [1963], de Ruy Guerra; *A hora e a vez de Augusto Matraga* [1965], de Roberto Santos; entre muitos outros), teremos a dimensão da importância da filmografia sobre esse tema para o cinema brasileiro.

Se é verdade que o *sertão* é recorrente naqueles que querem falar do Brasil e que o cinema, assim como a literatura, é uma das formas principais de constituição dos *sertões*, a escolha do cinema como ponto de partida para uma reflexão sobre o *sertão* não é arbitrária, nem corresponde apenas à necessidade operacional de se delimitar um campo de pesquisa. Ao contrário, procura-se "penetrar no esquema nativo respeitando a hierarquização que ele próprio estabelece entre suas categorias" (Sena, 1986:2). Juntam-se aqui dois fatores primordiais para um antropólogo: a) a busca da compreensão de uma "representação coletiva central", no caso o *sertão*; b) a própria hierarquização nativa de suas formas de representação. Nas palavras de Roberto Da Matta (1983:18), trata-se de primeiro procurar conhecer como o próprio sistema se divide e classifica, e por meio de que lógica se

liga internamente, para depois buscar seu estudo. Afinal, é a própria sociedade que estabelece os modos mais claros e legítimos de falar de si mesma.

Assim como a literatura, o cinema buscou interpretar o Brasil, procurando "exprimir a forma e a essência" (Candido, 1976:122) do país, formando uma consciência nacional, pesquisando a vida e os problemas brasileiros; enfim, a "ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país" (1976:136). Se os escritores encaravam a literatura como missão, como argumenta Nicolau Sevcenko (1985), e se, conforme Antonio Candido (1976:128), "a verdadeira poesia só se realiza, no Brasil, quando sentimos em sua mensagem uma certa presença dos homens, das coisas, dos lugares do país", no cinema o fato se dá da mesma forma: o cinema como missão, a de compreender e a de transformar o país. Por isso, dá-se voz ao sertanejo, fazendo-o audível ao homem da cidade.

Movimento três: do sertão a Los Angeles

Mas se a busca de alternativa, de construir uma linguagem própria, de trabalhar o cinema como forma de compreensão do país foi e é um fenômeno que marca a filmografia brasileira, temos também a homogeneização dos temas dos filmes, bem como, e principalmente, da linguagem cinematográfica – fato este que se agrava cada vez mais.

Esta "homogeneização", que deve ser lida, na atualidade, fundamentalmente como norte-americanização, dá-se não somente pelo infinito número de filmes norte-americanos em nossas salas de cinema, em nossas locadoras ou em nossos aparelhos de televisão. A "democratização igualitária", para citar um termo de Nestor G. Canclini (1996), ocorre, principalmente, por meio de uma *homogeneização da linguagem cinematográfica.*

É óbvio que existe uma procura de "narrativas espetaculares a partir de mitos inteligíveis para todos os espectadores" (Canclini, 1996:145), o que leva a temas que se repetem infinitamente. Mas é na linguagem cinematográfica que a mesmice, a demolição da alteridade e a banalização do diferente ocorrem com toda sua força. A norte-americanização do mundo encontra no cinema seu mais aperfeiçoado instrumento, pois mesmo que se fale de *sertão*, de *pampa*, de pantanal ou de qualquer tema nacional, faz-se isso quase sempre de uma forma norte-americanizada.

Não é o cinema daquele país que estou criticando, mesmo porque acredito que todos devemos desfrutar e aprender com o cinema feito nos Estados Unidos; mas a forma como o imperialismo[11] norte-americano leva (leia-se, força) a uma padronização, colocando as buscas estéticas/temáticas alternativas como "exóticas" (no sentido negativo do termo) e, no final das contas, irrelevantes. A tradição cinematográfica de países como o Brasil passa por uma "lógica da ação mimética", quando associada à indústria de cinema norte-americana. Propostas de linguagens cinematográficas alternativas parecem não ser sequer cogitadas. O "cinema-mundo", para utilizar outro termo de Canclini, tão em moda atualmente, que "procura usar a tecnologia visual e as estratégias de *marketing* mais sofisticadas para conseguir se inserir num mercado

[11] Utilizo o termo conforme definição de Edward Said (1995).

de escala mundial" (Canclini, 1996:144), é na verdade a norte-americanização do cinema mundial.

Uma coisa é utilizar toda uma tradição, seja popular ou erudita de qualquer país, lutando por aquilo que José Jorge de Carvalho (1997:36) chamou de "simultaneidade de presenças"; outra bem diferente é aceitar o monopólio norte-americano e sua universalização, que ora elimina ora reduz aquilo que as diversas culturas possuem de mais irredutível. Aproveitar a tradição de um cinema tão rico como o norte-americano pode ser produtivo, imitá-la e macaqueá-la é empobrecê-la.

Um exemplo de toda essa polêmica pode ser encontrado em Glauber Rocha. Ele assume a tradição européia e norte-americana, adota a influência da literatura e busca transfigurá-las, criando nessa tradição um estilo próprio. Pode-se notar isso nas citações em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Cinematograficamente, identificam-se: Rosselini, Kurosawa, Eisenstein, Visconti; teatralmente, os trágicos gregos e Brecht; literariamente, Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Guimarães Rosa e James Joyce. Até Wagner e sua teoria da ópera como uma "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) poderiam ser lembrados. Como diria René Gardies (1991:44), "numa certa maneira de tratar as relações humanas em termos de ópera". A idéia de um *cinema impuro* aventada por Bazin (1991) toma forma nas películas de Glauber Rocha.

Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma narrativa que procura construir uma nação, apresentando, além da temática e do "conteúdo", uma linguagem própria. A nação não pode simplesmente ser definida como tema, "objeto do qual se fala", mas como a "própria forma de dizer", na própria textura das obras (Xavier,1983:9); afinal, em determinado sentido, a própria nação é uma narração. Não é com outra idéia que autores como Homi Bhabha (1990) e Stuart Hall (1997) afirmam ser a cultura nacional um discurso, ou seja, uma determinada maneira de organizar e construir sentidos que influenciam as ações e concepções.

Mas como efetuar esse movimento – o da busca de uma linguagem cinematográfica própria – se éramos tributários de todo um cinema norte-americano e europeu? Evidente que não se poderia, como argumenta Gayatri Spivak (1994), insistir em uma tradição nativa intocada pela ocidentalização, mesmo porque a "identidade" brasileira não está localizada em algum lugar anterior ao momento colonial.

Glauber Rocha utilizará as influências recebidas de Eisenstein, Renoir, Resnais, John Ford, Visconti, Godard, entre outros, mas fazendo-lhes uma inversão. Da mesma forma que Guimarães Rosa procura fazer uso da influência de James Joyce para *re-criar* a fala sertaneja, num estilo brasileiro, Glauber Rocha utiliza-se da herança internacional do cinema – inclusive a norte-americana – para tentar construir a linguagem nacional do cinema. Basta ver a cena da escadaria em *Deus e o Diabo*. Ela é uma citação explícita da famosa cena da escadaria de Odessa de *O encouraçado Potenkim*, de Eisenstein, mas por uma nova leitura: a montagem de Odessa é racional, equilibrada, evolutiva e matemática; Glauber Rocha fez uma montagem ao contrário, uma montagem fora de ordem, fora da continuidade e anárquica, para a visão cartesiana desacostumada a pensar em termos

de mito. É na tradução (Bhabha,1998) que ele busca construir a linguagem nacional.

Dessa maneira, constata-se no cinema, um dos veículos privilegiados deste momento e propagador da ideologia globalizadora, a tendência da diversidade ir, paulatinamente, e com ajuda dos ideólogos da globalização em sua versão cinematográfica, sendo domesticada em favor de uma padronização: a norte-americanização. Nessas condições, a busca da defesa da diversidade dos modelos de convivência humana é uma questão que se faz presente nesta época em que vivemos.

Retorno ao primeiro movimento

Quando Robert Flaherty filmava *Nanook*, tentando captar, por meio da vida de uma personagem, dimensões da cultura dos esquimós no Canadá, ou mesmo quando Flaherty improvisou uma cabana na baía de Hudson, visando projetar imagens para o próprio Nanook, deixando que o "nativo" observasse sua imagem no momento de sua concepção; ou, ainda, quando Dziga Vertov tentava registrar pequenos elementos da realidade, inventando o *Kinok*, *cine-olho*, eles antecipavam experiências estético-etnográficas de um Crapazano de *Tuhami* e a busca da reflexividade pretendida pelos experimentos etnográficos contemporâneos. Como tentei alertar acima, o cinema mudou nossa forma de olhar e isto, de uma maneira ou de outra, reflete-se nas etnografias e nos escritos antropológicos. As soluções narracionais apresentadas pelos cineastas foram e podem ser incorporadas pelas etnografias (podemos pensar também em um movimento inverso, no qual o cinema altera seu olhar aproveitando-se das etnografias). Trata-se de, recusando uma certa ingenuidade, aproveitarmos esta característica, tornando-a explícita nos escritos etnográficos, conforme salientou George Marcus.

Esta idéia assemelha-se àquela sublinhada por Mikhail Bakhtin ao diferenciar polifonia e monologismo. Para o autor de *Estética da criação verbal*, toda palavra é inerentemente dialógica, pois não existe palavra "desabitada", onde não ressoem acentos ideológicos e emotivos. Todavia, a polifonia seria uma técnica de construção na qual o aspecto dialógico busca suas máximas possibilidades. O dialogismo pensado por Bakhtin seria um programa estilístico: a busca do enunciado de explorar em toda sua dimensão o caráter dialógico da língua, contrapondo-se a vontade de reprimir sua manifestação.

Voltando à relação cinema e antropologia, um programa para uma antropologia do cinema no Brasil deve *exibir e aproveitar*, *explorar e deixar fluir* esse inevitável relacionamento (em semelhança ao "ato de fala dialógico" bakhtiniano, utilizando técnicas polifônicas), ao invés de não tomar conhecimento e reprimi-lo ("ato de fala monológico", utilizando-se de técnicas monofônicas). Tal proposta tanto poderá garantir, como o quer Marcus, novos recursos narracionais às novas etnografias, quanto possibilitará revisitar obras clássicas e modernas, entrecruzando os olhares antropológico e cinematográfico.

Retorno ao segundo movimento

Em um artigo publicado em primeira mão na *Série Antropologia* e, posteriormente, no

Anuário Antropológico, Klaas Woortmann (1995:11) concluiu que: "Analisar tropos de peças teatrais, textos literários ou outros escritos pode ser muito elegante. Pode ser um exercício intelectual interessante, mas não é a essência da Antropologia(...)". Depois de pedir desculpas pelo essencialismo professado, esse autor afirma que os antropólogos "(...)antes de escrever sobre a Etnografia dos outros, ou se deliciar com peças teatrais ou romances, de 'pensar o pensamento' dos intelectuais, deveriam ter pelo menos uma *experiência etnográfica* significativa". As intenções de Woortmann parecem claras: incentivar o aluno de antropologia ao trabalho de campo e à experiência etnográfica (em seu amplo sentido). Apesar das melhores intenções declaradas pelo autor, corre-se o risco de jogarmos fora o bebê com a água do banho, pois os romances, as peças teatrais, a literatura em geral, as artes cênicas, ou mesmo o cinema (apesar de não citado explicitamente por Woortmann), em determinadas ocasiões, acabam sendo colocados como questões que *não podem ser desviadas* – como tentei demonstrar no caso da relação cinema e *sertão* –, justamente por serem a forma de expressão prioritária escolhida pelos próprios "nativos" para se representar e se pensar.

A antropologia não se pode dar ao luxo de ignorar qualquer tipo de expressão que busque a construção/compreensão de uma cultura, pois não existe "chave" *certa* nem *descartável* antecipadamente para se acessar determinada realidade social. Compreender, por exemplo, os Araweté pelas imagens, pela cena, pelos aspectos visuais, arquiteturas, pintura corporal, pela arte plumária (como no caso dos Borôros) seria muito difícil, segundo Eduardo Viveiros de Castro (1986), dada a negligência dos Araweté com essas formas de expressão. A análise dos Araweté poderia ser, entretanto, bem mais frutífera, tão produtiva quanto analisar suas relações de parentesco, se compreendêssemos a palavra-canto. Outro exemplo: entender os Yorubá buscando a mediação entre sua realidade genealógica e sua construção cosmológica é um caminho; outro, de igual relevância, é buscar compreender os *orikis*, que são a mais importante forma de criação verbal iorubana. Da mesma forma, a pesquisa em Bali sobre brigas de galo pode ser tão esclarecedora quanto o estudo de sua arte dramática. Enfim, cabe ao antropólogo ter a sensibilidade para perceber quais as formas prioritárias de acesso a uma determinada cultura. Não podemos antecipadamente censurar expressões culturais sob o pretexto de incentivar o trabalho de campo, pois são justamente as experiências etnográficas significativas que nos aproximam de peças teatrais, romances, textos literários e outros escritos.

Cabe ressaltar que a arte não é uma categoria ocidental, feita unicamente por intelectuais. A "arte erudita" não é a única espécie textual que temos. Antônio Risério (1993), por exemplo, utilizando-se da etnografia de Viveiros de Castro (1986), mostra-nos como o *Canto da castanheira* dos Araweté não apresenta uma disjunção entre função referencial e função poética: para eles a poesia é o princípio organizador. E peças teatrais não são feitas por intelectuais do Ocidente: basta lembrarmos o teatro *Kabuki* japonês. Mesmo o cinema, fruto da tecnologia moderna, não pode ser considerado um fenômeno exclusivamente ocidental. O que falar do cinema

chinês, de um Tsai Tsu-sen, Yuang Mu-tse ou Sen Si-ling? Quando Sen Yu descreveu a luta dos chineses contra os japoneses (*La Grande route*), as canções escritas por Nir-er foram cantadas mais tarde pelos exércitos populares, e uma canção (para outro filme, *Fils de Chine*) tornou-se em 1950 o hino nacional da China, após ter sido cantada durante quinze anos pelos guerrilheiros (cf. Sadoul, s/d: 379). Além de não ser fácil dissociar vida e arte, mais difícil ainda é circunscrevê-la ao Ocidente.

Outro ponto: a idéia de Bakhtin sobre o texto como articulação de discursos-língua que se manifestam em enunciações concretas, leva à conclusão de que as relações dialógicas não se restringem ao sistema de língua, mas a enunciados concretos elaborados no processo de interação sócio-histórica. A textualidade se define pelo enunciado e pelos gêneros discursivos. Como afirma Irene Machado (1996:238), "o enunciado é a unidade concreta do texto; uma unidade resultante das combinações dos gêneros discursivos – formas específicas de usos das variedades virtuais da língua". Para Bakhtin, os enunciados se definem pelos gêneros discursivos: os primários –"correspondem a um espectro diversificado da atividade lingüística humana relacionada com os discursos da oralidade em seus mais variados níveis" (Machado, 1996:238); e os secundários (literatura, ciência, política, entre outros). O caráter dialógico do enunciado pressupõe o relacionamento e a junção dos gêneros discursivos. Qualquer análise textual, segundo Bakhtin, deve entender o texto como uma multiplicidade de redes discursivas provenientes da relação dos gêneros de discurso, de focos das culturas oral e escrita, o que possibilita a expansão das possibilidades enunciativas. Desta forma, imaginar gêneros de discurso puros é, no mínimo, uma ingenuidade.

Uma experiência etnográfica significativa está inserida nesta multiplicidade de redes discursivas, neste embaralhar de gêneros do discurso. Quando converso com um "nativo", pergunto como vive, o que pensa, quais suas concepções de parentesco, estou buscando acessar um texto cultural, ou melhor, estou procurando fazer dialogar o meu texto cultural com o dele. A experiência etnográfica, essa procura de entretecimento de textos, pode levar a diversos tipos de falas. Entrevistar um "nativo" ou ver um filme pode ajudar na construção desse diálogo, porquanto serem duas formas de fazer dialogar textos culturais, textos entrando em conexão pelo trabalho exegético e hermenêutico. Como lembra Paulo Leminski:

vozes a mais
vozes a menos
a máquina em nós que gera provérbios
é a mesma que gera poemas
somas com vida própria
que podem mais que podemos

Os *orikis*, o teatro *Kabuki*, o canto-palavra dos Araweté, o cinema japonês, o Cinema Novo, os romances (pensemos em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e sua importância para a compreensão da categoria *sertão* no Brasil, ou o "Ciclo de cana", de José Lins do Rego, para o entendimento das relações de parentesco e propriedade no Nordeste), o canto Suya, entre inúmeros outros, podem dar acesso à "máquina" nativa.[12] Não se trata de escolher entre o poema ou o provérbio.

[12] Gilberto Velho (1977 e 1988) organizou duas obras, reunindo trabalhos de Seeger Becker, Leite Lopes, Almeida, Heilborn, Vianna Júnior, entre outros, tratando diretamente das relações entre arte e sociedade.

Neste caso, uma antropologia do cinema brasileiro tem um papel importante, tanto ao apresentar novos textos culturais, seja por exigir uma radicalização do antropólogo como um "articulador de intertextualidades" (Segato, 1999), quanto por colocar novos desafios para os antropólogos em sua forma de entender o próprio trabalho de campo.

Retorno ao terceiro movimento

Por fim, em relação ao último movimento de meu trabalho, o cinema se apresenta como um bom foco para análises e explorações do fenômeno do imperialismo cultural, podendo contribuir para fazer avançar rumo às questões concernentes à dicotomia apresentada na antropologia entre o pensar e o posicionar.

Edward Said (1996) já alertara para a discrepância entre a situação de praticar antropologia nos Estados Unidos não ser simplesmente fazer um trabalho científico sobre a alteridade, mas sobretudo estar debatendo tudo isso em termos de um Estado influente e poderoso, e a impressionante constatação de uma ausência quase total de referências à intervenção imperialista norte-americana em trabalhos antropológicos. As idéias de Said somadas ao alerta de Otávio Velho (1991), de relativizar o relativismo, apresentam-nos um convite ao posicionamento em uma realidade que é cada vez mais intimidatória e alarmante. No Brasil, devemos pensar o papel da antropologia e em qual contexto ela se insere. Neste sentido, uma antropologia do cinema no Brasil pode nos ajudar a encontrar nosso aspecto de subalternos, a ressaltá-lo, encontrando um campo de identificação na própria condição de subalternidade, como sugere Spivak, auxiliando-nos a fazer uma crítica ao imperialismo cultural e ressaltar os modelos alternativos, traduzindo, nesse processo, os dilemas da situação de analistas antropólogos e nativos que vivemos. Não seria essa uma das tarefas da antropologia no momento atual? E isso não levaria à conclusão de que o encontro do cinema e da antropologia é não apenas possível, mas desejável e necessário?

Resumindo, uma agenda para antropologia do cinema no Brasil poderá: a) exibir, aproveitar e explorar as relações do cinema e da antropologia, verificando os encontros e os limites dos olhares cinematográfico e antropológico; b) radicalizar o caráter do antropólogo como articulador de textualidades; c) propiciar elementos de uma crítica ao imperialismo cultural. Evidentemente, são apenas questões gerais para discussão de um campo, no Brasil, ainda tão precário de análises. Busquei apresentar, menos que conclusões finais, desafios: esboço de uma cartografia da relação olhar antropológico/olhar cinematográfico. À antropologia brasileira fica o dilema: enfrentar os desafios ou negá-los. No primeiro caso, incertezas, dúvidas e erros naturais de um caminho novo; no segundo, a possibilidade de a antropologia se fechar em si mesma, de responder cada vez menos às questões contemporâneas, de falar pouco das realidades tanto *at home* quanto *abroad*. Apesar das dificuldades, a relação cinema/antropologia que busque a eclosão do desejo em sua possível máxima dimensão, colocará em xeque as estruturas (cf. Deleuze e Parnet, 1977) estabelecidas, do cinema e da antropologia, apresentando-lhes maiores conexões e agenciamentos: uma utopia necessária para os tempos atuais.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional.* São Paulo: Ática, 1989.

AMADO, Janaína. Construindo mitos: a conquista do Oeste no Brasil e nos EUA. In: PIMENTEL, Sidney Valadares e AMADO, Janaína (org.). *Passando dos limites.* Goiânia: Ed. da UFG, 1995a.

—. Sertão, Nação. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995b.

BARBOSA DE LIMA, Ricardo (org.). *100 anos de cinema. Relatório de trabalho da enquete.* Goiânia: NUCAIC, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BHABHA, Homi K. DissemiNation: time, narrative, and margins of the modern nation. In: *Nation and narration.* Nova York: Routledge, 1990.

BAZIN, André. *O Cinema.* Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.

BERNADET, Jean Claude (org.). *Glauber Rocha.* São Paulo: Paz e Terra, 1991.

—. *Brasil em tempo de cinema.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

—. A Cidade, o Campo. *Cinema brasileiro: estudos.* Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *Coleção Os Pensadores.* São Paulo: Abril, 1980.

—. O Narrador. *Coleção Os Pensadores.* São Paulo: Abril, 1980.

—. *Origem do drama barroco alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORJAS, Manuel C. *Comunidad de memoria.* Tese de Doutorado. Brasília: UnB/DAN, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo.* Brasília: Paralelo 15/UNESP, 1998.

CARVALHO, José Jorge de. Globalization, traditions, and simultaneity of presences. In: SOARES, Luís Eduardo (org.). *Cultural pluralism, identity, globalization.* Rio de Janeiro: UNESCO\ISSC\EDUCAM, 1997.

—. Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada. Brasília: UnB, mimeo, 1997a.

—. Hacia una etnografia de la sensibilidad musical contemporánea. *Série antropológica 186,* Brasília: UnB, 1995.

— e SEGATO, Rita Laura. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *Série Antropológica 164,* Brasília: UnB/DAN, 1994.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito. *Dossiê Canudos, Revista USP,* São Paulo: Edusp, n. 20, 1994.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões. Campanha de Canudos.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

CUSHMAN, D. e MARCUS, G. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology,* n. 11, 1982.

CLIFFORD, J. e MARCUS, G. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography.* Berkeley: Univesity of California Press, 1986.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro.* Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

—. *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

—. O ofício de etnólogo, ou como ter 'anthropological blues'. In: *A aventura sociológica.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DERRIDA, Jacques e BENNINGTON, Geofrey. *Derrida.* Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

DELEUZE, Gilles e PARNET. *Dialogues.* Paris: Flamarion, 1977.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo 2.* Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

DUMONT, Louis. *O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.* Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

EISENSTEIN, E. *The printing press as an agent of change.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

FISCHER, M. e MARCUS, George E. *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

GADAMER, H-G. Elements of a theory of hermeneutic experience. In: *Truth and Method.* Nova York: 1980.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

—. From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding. In: *Local Knowledge.* Nova York: Basic Books, 1983.

—. *Works and Lives. the anthropologist as author.* Standford: Linguística University Press, 1988.

GATTI, José. *Dialogism and Syncretism In The Films of Glauber Rocha.* Dissertação de doutorado. Nova York: University of New York, 1995.

GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a Experiência do Cinema Novo. In: BERNADET, Jean Claude (org.). *Glauber Rocha.* São Paulo: Paz e Terra, 1991.

—. *O Mito da Civilização Atlântica.* Petrópolis: Vozes, 1982.

GARDIES, René. *Glauber Rocha.* Paris: Seghers, 1965.

GUTIÉRREZ, Edgar S. *Uma aldeia de antropólogos: A antropologia em Brasília.* Brasília: UnB/DAN, 1994.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

KANT DE LIMA, Roberto. *A antropologia da academia: quando os índios somos nós.* Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

LATOUCHE, Serge. *A ocidentalização do mundo.* Petrópolis: Vozes, 1994.

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica. In: *Teoria da Literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIPPI DE OLIVEIRA, Lúcia. Bandeirantes e Pioneiros. As Fronteiras no Brasil e nos Estados Unidos. *Novos Estudos CEBRAP,* São Paulo: Ed. Brasileira de Ciências Sociais, v. 37, 1993.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia,* v. 1. São Paulo: EPU/EDUSP.

MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: BRAIT, Beth (org.) et alii. *Diálogos com Bakhtin.* Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Roberto. *Terra em transe,* Análise de duas seqüências. In: *Glauber Rocha.* São Paulo: Paz e Terra, 1977.

METZ, Christian. A grade sintagmática do filme narrativo. In: *Análise estrutural da narrativa.* Petrópolis: Vozes, 1976.

—. *A significação no cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

—. *Linguagem e cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARCUS, G. Past, present, and emergent identities: requirements for ethnografies of late twentieth century modernity worldwide. In: *Anais ABA.* Florianópolis: ABA, 1991.

—. The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinema metaphor of montage. In: TAYLOR, Lucien. *Visualing theory.* Nova York: Routledge, 1994.

— e CUSHMAN, D. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology* 11, 1982.

— e Clifford, J. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography.* Berkeley: University of California Press, 1986.

—. e FISCHER, M. *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MIRANDA, Luis Alberto. Uma Lenda em Análise. In: *Passando dos Limites.* Goiânia: Ed. UFG, 1995.

MOISÉS, José Álvaro. O cinema brasileiro e a cota da tela. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 05/05/1999.

ORTIZ RAMOS, José Mario. Cinema brasileiro: depois do vendaval. *Revista USP,* n. 32. São Paulo: EDUSP.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e ideologia nacional.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

OVERING, Joanna. O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *Mana,* Rio de Janeiro: Relume Dumará, v. 1, n. 1, 1995.

OLSON, David R. Cultura escrita e objetividade: o surgimento da ciência moderna. In: *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática, 1997.

PEIRANO, Mariza G. S. *Uma antropologia no plural. Três experiências contemporâneas.* Brasília: Ed. UnB, 1992.

—. Anthropology at home. *Annual Review of Anthropology,* 1998.

PIAULT, Marc-Henri. A antropologia e a "passagem à imagem". *Cadernos de Antropologia e Imagem,* Rio de Janeiro: UERJ, n. 1, 1995.

PONTES, Norma Bahia. Aproximações literárias e criação crítica. In: *Glauber Rocha.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro.* São Paulo: Art Editora, 1990.

REYNOSO, Carlos (org.). *El surgimiento de la antropología posmoderna.* (Presentación). Barcelona: Gedisa, 1991.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos.* Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.* São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

—. *Roteiros do terceyro mundo.* Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

SAID, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

—. *Cultura e imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

—. Representar al Colonizado. Los Interlocutores de la antropologia. In: GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (org.) *Cultura y tercer mundo.* Caracas: Nueva Sociedad, 1996.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial,* v. I e II. Rio de Janeiro: Martins, s/d.

SEGATO, Rita Laura. Formações de diversidade: nação e opções religiosas no contexto da globalização. *Série Antropológica 215.* Brasília: DAN/UnB, 1997.

—. *Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal.* Brasília: Edub, 1995.

SAMAIN, Etienne. 'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre: Ed. Universidade de Porto Alegre, 1995.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: *Colonial discourse and post colonial theory.* Nova York: Columbia University Press, 1994.

—. Quem reivindica a alteridade? In: *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SUÁREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. Texto apresentado na II Semana de Ciências Sociais. Goiânia: UFG, 1995.

SALES GOMES, Paulo E. *Paulo Emílio um intelectual na linha de frente.* (Organização de Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado). Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.

SCHLÖNDORFF, Volker. *Cinema e globalização. Folha de São Paulo,* 1999.

SCHENTTINO, Marco P. F. *Espaços do sertão.* Tese de Mestrado. Brasília: DAN/UnB, 1995.

SENA, Selma. *A categoria sertão: um exercício de imaginação antropológica.* Anteprojeto para o exame de Doutorado. Brasília: DAN/UnB, 1986.

SOUZA, Octavio. *Fantasias de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional.* São Paulo: Escuta, 1994.

STOCKING, G. The ethnographer's magic: fieldwork in British anthropology from Tylor to Malinowski. In: *Observers Observed.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.

STAM, Roberto e MAGALHÃES, Maria Rosa A. Sobre *Terra em transe*, análise de duas seqüências. In: *Glauber Rocha.* São Paulo: Paz e Terra, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

VELHO, Otávio. Relativizando o Relativismo In: BIRMAN, Patrícia e BOMENY, Helena (org.). *As assim chamadas ciências sociais.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.

VIDAL, Candice. *A pátria geográfica: as representações de sertão e litoral e a construção da Nação no pensamento social brasileiro.* Tese de Mestrado. Brasília: DAN/UnB, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, E. B. *Araweté: os deuses canibais.* Rio de Janeiro: Zahar/ANPOCS, 1986.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: *O Olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

—. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

—. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

—. Movimentos táticos para um tempo sem estratégias. In: *Conflitos da identidade nacional.* Editora Brasil Now, 1999.

WOORTMANN, K. Breve contribuição pessoal à discussão sobre a formação de antropólogos. *Série Antropológica 182*, Brasília: UnB, 1995.

Resumo

Este texto procura esboçar uma cartografia em três movimentos das relações entre cinema e antropologia. Aponto, no primeiro movimento, como o olhar antropológico e o olhar cinematográfico se conectam e alguns problemas daí advindos. Tento, no segundo movimento, demonstrar como a própria antropologia pode (e muitas vezes deve) trabalhar com o cinema. Faço, posteriormente, no terceiro movimento, uma análise do momento atual do cinema brasileiro, agora em sua fase "globalizada". Finalizo percorrendo o itinerário traçado, no intuito de enumerar alguns pontos para uma agenda de uma antropologia do cinema no Brasil.

Palavras-chave: cinema, antropologia, cartografia.

Abstract

This text tries to sketch a cartography in three movements of the relationship between cinema and anthropology. I draw attention, in the first movement, to the fact that the anthropological glance and the cinematographic glance are connected and some problems result from this. I try, in the second movement, to demonstrate how anthropology itself can (and a lot of times should) work with the movies. Later, in the third movement, I make an analysis of the current moment of the Brazilian movies, now in its "globalized" phase. I conclude passing over the traced itinerary, with the intention of enumerating some points for a plane for of an anthropology of the cinema in Brazil.

Keywords: movies, anthropology, cartography.

Recebido em: fevereiro de 2000.
Aprovado em: maio de 2000.

Boca de Ouro – um olhar sobre o subúrbio carioca e seus personagens

Andréa Claudia Marques Barbosa

Personagens urbanos e a vida na cidade

A vida na cidade, seus personagens, suas áreas de significado são temas bastante recorrentes na literatura e no cinema. Desde pelo menos os trabalhos de autores como Balzac, Edgar Alan Poe e Dickens, para citar alguns dos mais comentados, que se dedicaram a esta temática, a solidão, a fragmentação e a angústia de viver em grandes centros urbanos aparecem como preocupações recorrentes. No cinema, a representação da cidade também tem uma longa história, que se confunde com a da própria linguagem cinematográfica. Lembremos os primeiros registros dos irmãos Lumière (a fábrica, o trem), *Berlim – Die Sinfonie der Grosstadt* (Walter Ruttman, 1927) e *O homem da câmera de filmar*, de Vertov (1929). "De um lado, a cidade é, sem dúvida, o que o cinema mais filmou; de outro, o cinema nasceu nas cidades e a história do cinema acompanha o desenvolvimento das cidades." (Comolli, 1995:154). A representação da cidade e da vida urbana, tanto no cinema quanto na literatura, tem recebido muitos tratamentos ao longo dos anos. Novas cores, novos tempos, sons, ressignificações que, no caso do cinema, trazem ao espectador um engajamento e um estranhamento muito especial. Uma historicização deste processo não cabe nos objetivos deste texto, que pretende analisar um único filme e o modo como ele pode contribuir para entendermos este diálogo do cinema com a vida urbana. Contudo, não devemos deixar de anunciar que o que nos enriquece como espectadores não é o que o cinema mostra de conhecido, mas o que ele pode nos mostrar do invisível da cidade que já conhecemos com nossos olhos e experiência. Que cidade ele pode construir? Comolli fala de uma "demanda do cinema", ou seja, o processo pelo qual o momento da história das cidades, que é contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide com os modelos cinematográficos ou se inspira nele. Aí está um ponto interessante para nossa análise. Qual o ponto de interseção entre a construção cinematográfica da vida urbana e a representação que os personagens urbanos tem de sua experiência na cidade? Como se estabelece o diálogo entre o cinema, a cidade e os atores urbanos? Em última instância, como se relacionam imagem (da cidade) e imaginário (que sobre ela é construído)? Nossa preocupação neste momento recai sobre o filme *Boca*

de Ouro, de Nelson Pereira dos Santos (1962), no qual a cidade-tema é o Rio de Janeiro e os protagonistas são personagens populares ou suburbanos, como são chamados no Rio.

Nelson Pereira dos Santos tem uma relação explícita com o cinema neo-realista italiano. Nesta corrente cinematográfica, o personagem comum da rua, o popular – que constrói estratégias para manter uma identidade e um vínculo de sociabilidade com e na cidade à revelia da individualização crescente das cidades modernas – é o foco. Situações cotidianas se tornam dramas sociais e são bem exploradas, tornando-se grandes peças dramáticas. Em *Boca de Ouro*, temos um encontro do cinema com outra linhagem estética que é a da dramaturgia. O filme *Boca de Ouro* é uma adaptação de texto homônimo escrito para o teatro por Nelson Rodrigues, dramaturgo conhecido por explorar temas bastante urbanos e intimistas: a decadência da família patriarcal brasileira, a moralidade da classe média e, especificamente nesta peça, ele se dedica a uma exegese da moral suburbana contrastando-a com a moralidade hipócrita da classe dominante.

Esse me parece ser o caminho escolhido por Nelson Pereira dos Santos para realizar sua versão cinematográfica da peça. Em Nelson Rodrigues, essa moral popular parece levemente mais autêntica – a personagem de Guigui, por exemplo, não hesita em externalizar seus sentimentos, mesmo que conflituosos, aos jornalistas, e Boca, no segundo ato, é construído quase como um personagem digno de zoológico. Nelson Pereira, por sua vez, vai dar aos personagens carne, cor, ossos, sangue, voz e autonomia; uma valorização explícita que começa a se concretizar já no prólogo, inexistente na peça, na qual o cineasta constrói toda uma trajetória para Boca de Ouro antes mesmo de começarmos a ouvir as versões contadas por Guigui. No filme, ele existe independentemente das narrativas dela e, portanto, de seus sentimentos contraditórios. É apresentado como um personagem "documental", agindo e falando sem intermediários, mostrando-se como personagem público cuja intimidade viremos a conhecer somente por meio de Guigui.

A filiação neo-realista de Nelson Pereira também se explicita pela introdução, ao longo do filme, de muitas cenas externas, inexistentes na peça – que opta sempre por nos mostrar a história do ponto de vista do interior das casas, dos cômodos, da intimidade. São cenas de rua com muitos rostos, corpos com seus figurinos "reais" e "autênticos", muitas paisagens urbanas que revelam de forma contundente o universo tratado. Essa externalização, ou ação de tornar pública a trama, torna os personagens mais palpáveis. Mais do que seres individuais em conflito com os valores sociais e/ou íntimos, como aparecem na peça, os personagens construídos por Nelson Pereira dos Santos estão inseridos num contexto físico, social e apreensível pelo espectador. Estão atrelados a redes de sociabilidade, partilham de códigos para compreensão do mundo inerentes à vida pública e negociam suas opções o tempo todo. O que importa são as relações, e não os indivíduos singulares como personagens únicos. Em *Boca de Ouro*, o público e o privado estão entrelaçados e, por vezes, sobrepostos. As relações entre intimidade e vida pública são sintetizadas e exploradas em Boca de Ouro, que

se configura como um símbolo do mundo popular urbano do Rio: o banqueiro do jogo do bicho.

Público e privado – domínios sobrepostos

A estrutura do filme se estabelece através de três momentos que compõem a narrativa. Estes momentos estão presentes também no texto teatral e são um recurso dramático para apresentar três versões possíveis das relações estabelecidas entre Boca, Guigui, Leleco e Celeste. As três versões narradas por Guigui se sucedem de acordo com a introdução de elementos que norteiam suas reações emotivas/explosivas, mas todas narram a história de um crime envolvendo os protagonistas. As versões são por vezes contraditórias, incongruentes, e são fundamentais para estabelecer o vínculo com o espectador que acompanha o filme na busca de uma verdade que tarda, tarda e... não chega.

O filme inicia com a construção do homem público Boca de Ouro – bicheiro de Madureira, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Começou de baixo e, ainda como anotador de jogo, é preso. A promoção é rápida, e ele logo passa a capanga, comandando quebras de bancas de jogo dos concorrentes e emboscadas contra adversários do patrão. Mostra-se sempre altivo, paquerando desafiadoramente a mulher do patrão e, por fim, matando-o a facadas na rua. O crime é testemunhado por uma menina. A cena seguinte se passa num consultório de dentista, onde Boca, já cercado por seus próprios capangas e apesar dos dentes saudáveis e da recusa inicial do profissional em fazer o que ele mesmo diz ser um serviço porco, arranca seus 32 dentes para substituí-los por uma dentadura de ouro e conta seu sonho megalomaníaco de mandar construir um caixão de ouro para seu enterro. Malandragem, contravenção, força, oportunismo, dinheiro, prepotência e ambição marcam esta trajetória, que nos é apresentada em oito minutos e nos dá, em primeira mão, nosso personagem construído dentro dos chavões típicos do banqueiro de bicho carioca. Não há nada de novo nesta construção da atuação pública de Boca. Nada fora do lugar ou faltando. É o modelo do malandro astucioso que alcança o poder pela força e pela contravenção e, inebriado pelo poder, alça desejos megalomaníacos de uma caveira dourada num caixão também reluzente e precioso.

A locação da cena seguinte nos leva a outro ambiente de publicidade: uma redação de jornal. Nela surge a notícia da morte de Boca e se inicia o processo da trama propriamente dita. O chefe da redação, que recebe por telefone a notícia, manda chamar o repórter Caveirinha para cobrir o caso, e seus companheiros ressaltam a importância da situação, aclamando, em meio a brincadeiras, que Caveirinha iria "papar o Prêmio Esso", importante prêmio jornalístico. Todos estão envolvidos, e o chefe de redação se preocupa em telefonar para o dono do jornal para saber que postura o jornal deve adotar. Fica empolgado quando recebe carta branca para "espinafrar" Boca: "Agora sim podemos fazer jornalismo de verdade!" Envia Caveirinha para a casa de Dona Guigui – ex-amante de Boca – para que ele, utilizando "um golpe psicológico", extraia dela um crime "bem bacana" que Boca tenha cometido: "coisa para vender

mais de 10.000 amanhã". Caveirinha vai com um fotógrafo e pode até utilizar o jipe do jornal, o que é um sinal do prestígio dessa reportagem.

Essas duas seqüências nos levam a pensar na construção da figura pública de um personagem popular como o bicheiro Boca de Ouro e na importância que a imprensa tem neste processo. Mais adiante, durante a abordagem dos jornalistas, Dona Guigui pergunta se vão publicar tudo o que ela disser, porque, afinal de contas, Boca dá dinheiro a todo mundo, até a jornalista e político! A imprensa manipula, mas também é manipulada pelo poder. Ao longo do filme e também da peça, temos outras deixas da relação da imprensa com a construção da imagem pública de Boca, como quando as grã-finas chamam-no de neo-realista, e ele se defende dizendo não ser nada além do que o jornal diz: "o drácula de Madureira", "o assassino de mulheres". Boca diz isso com orgulho e mesmo em vingança ao comentário intelectualizado das ricaças. Ele está na boca do povo, e isso é o que lhe interessa: o povo é seu interlocutor. É para este povo que Boca quer mostrar que, apesar de ter nascido numa pia de gafieira, vai acabar num caixão de ouro. Nessa relação, o que dizem os jornais é fundamental.

A opção de tornar a história pública, de apresentar paisagens urbanas, locais de clara identificação do universo popular, pontua todo o filme (a rua, a estação de trem, a vila, a venda...). A relação entre público e privado, bem aos moldes da interpretação contemporânea destes domínios, mostra uma superposição de papéis e espaços: o modo "popular de ser", como é representado, facilita esta sobreposição. Dona Guigui mora numa vila de subúrbio, e os vizinhos estão sempre por perto, olhando ou querendo interferir na conversa. Os jornalistas invadem sua casa com o consentimento de Guigui e devassam o que chamaríamos de intimidade do casal Guigui e Agenor. Ao saber da morte de Boca, Guigui tem um ataque emocional, rodopia pela casa chorando e se descabelando, e as filhas, o fotógrafo do jornal e a própria câmera rodopiam em seu encalço. O fotógrafo insiste em dirigir a cena, pedindo a Guigui que não pare, que olhe para a câmera, e incentiva o drama: "Isso, Dona Guigui, não pára, Dona Guigui." Ela se deixa dirigir como se fosse uma atriz. É o sofrimento íntimo tornado público, encenado, para que todos saibam de seus sentimentos.

A sobreposição dos domínios público e privado e a construção da realidade negociada e intermediada pelos sentimentos e vivências individuais são traços interessantes do filme. Na peça, a construção da realidade corre frouxa para nós, espectadores, mas no filme, nos envolvemos e surpreendemos com a autonomia e a vontade de Guigui em intervir e remediar suas próprias ações. Como, por exemplo, no momento em que toma o telefone de Caveririnha e conta ela mesma ao chefe de redação uma nova versão da história do assassinato de Leleco. Guigui dispensa o repórter como intermediário e vai direto ao jornal, nada de vergonha, nada de hesitação: "O senhor sabe como são as mulheres, foi puro orgulho! O senhor quer saber batata como foi a história?"

Guigui é uma personagem voluntariosa e forte: deixou o marido para viver com Boca, voltou para o marido após o término do romance com o bicheiro, mas em momento

algum se sente humilhada com a situação. Humilhado é Agenor, que não parece ter voz quando tenta impedir que Guigui narre suas histórias e chora no momento da reconciliação, após ter sido chamado de frouxo. Toda a cena da narrativa da segunda versão do crime, da briga do casal e da reconciliação é realizada na rua: na venda onde se localiza o telefone, na calçada em frente à vila e nas ruas da cidade a caminho do necrotério. Muitos espectadores rodeiam os protagonistas. São vizinhos e curiosos cuja presença não parece incomodar Agenor, nem Guigui. No filme, a vida das pessoas comuns no subúrbio parece sempre um ato público. Esta situação só vai mudar em relação ao protagonista. O poder do dinheiro do bicheiro lhe confere também o poder da privacidade. Em sua casa, apesar de assediada, só entra quem ele ordena. O que acontece lá dentro também é assunto privado, ao qual só temos acesso pelo fato de Guigui, que já partilhara desta intimidade, estar disposta a contar um episódio em tom de confissão pública. Não deixa de ser uma espécie de traição e vingança a Boca de Ouro.

Na representação do outro casal envolvido nas versões de Guigui sobre o crime, Leleco e Celeste, a publicidade em questão também fica evidente: os casais Agenor e Guigui e Leleco e Celeste parecem simétricos, espelhados. Enquanto na peça todos os diálogos de Leleco e Celeste eram feitos entre quatro paredes, no filme eles vão se dar na rua. No bilhar ou na estação de trem, em movimento ou parados, mas sempre sendo observados e observando os passantes. Não é a toa que, nas três versões, Boca entra na conversa ou mesmo volta aos pensamentos do casal, pelo fato de se deixar ver passando na rua em seu carro. Na primeira versão, ele passa e olha para Celeste, denotando um interesse direto, um desejo. Na segunda versão, passa mas não percebe o casal. Leleco é que, vendo Boca, tem a idéia de utilizar Celeste como isca para tirar dinheiro fácil do bicheiro. Na terceira versão, Boca aparece duas vezes, uma com a própria Celeste num táxi – o flagrante da traição – e a outra passando em seu carro pela estação de Madureira, no momento em que Leleco tem a decepção de ver o resultado do jogo perdido afixado num poste. Todos os três são momentos decisivos. Momentos em que Leleco decide a investida contra Boca, seja qual for o motivo.

A imagem pública fornecendo dicas para as decisões da vida. A rua como palco da vida. Nelson Pereira dos Santos traz a cidade viva para dentro da trama. Ela tem caras, esquinas, sons, movimento... Sua presença indica algo mais sobre a vida cotidiana dos personagens da trama e aviva uma idéia de cotidiano popular com o trem, o ônibus, o lotação, o bilhar, o cafezinho no bar, os muitos passantes com suas sacolas e pacotes... Os personagens da história são, assim, contextualizados socialmente, assumindo um papel relacional. Mais do que suas biografias pessoais, o que está sendo ressaltado no filme são as relações que travam entre si. Boca, por exemplo, é revestido de todo um significado popular, com introduções de cenas da rua e em espaços intermediários entre a casa e a rua, como a varanda de sua casa. Nesta varanda, aglomeram-se pessoas que vêm pedir favores ao bicheiro. Na primeira versão da história, Boca não dá atenção a eles, chega impaciente, grita que não quer ver chato al-

gum, é rude com Guigui e já entra em casa pegando um copo de cerveja para beber, falando a seus capangas que ninguém o engana, em alusão a um empregado da banca de bicho que acabara de telefonar. Boca está de terno claro, sapato bicolor e brilhantina no cabelo, bem ao "estilo bicheiro". É o típico machão que intimida Leleco quando este aparece em sua casa. Leleco, nesta primeira versão, é fraco e subserviente frente a um Boca impiedoso e arrogante, ciente do poder que seu dinheiro exerce. Boca joga com Leleco e depois com Celeste, que nesta versão é pudica e também subserviente. Boca é o vitorioso, mostra e impõe sua vontade pela força e o poder do dinheiro. É o senhor do pedaço e da situação.

Na segunda versão, a imagem de Boca é diferente da primeira; sua caracterização é mais leve, menos "típica": terno escuro, cabelos desalinhados, ar mais jovial. Sai do carro sorrindo e falando a todos os que o aguardam na varanda. Dá dinheiro às crianças e convida simpaticamente o preto velho para entrar em sua casa. A cena de Boca com Leleco e Celeste também é diferente da cena construída com os três na primeira versão. No caso da segunda, há uma cena importante que faz a mediação entre a cena de rua – na qual Leleco acusa a mulher de traição e a intimida a visitar e conquistar Boca de Ouro, para tirar proveito de seu dinheiro – e a cena do crime – em que Celeste faz uma virada, mostrando sua força contra Leleco ao associar-se a Boca. A cena mediadora é o diálogo com as grã-finas. Nesta cena, Boca é humanizado. Chega a ficar com os olhos cheios d'água ao contar a história de seu nascimento numa pia de gafieira. A perda da mãe une Celeste e Boca. Boca se sente compreendido, mas não dá o braço a torcer, já que tem uma imagem pública a zelar. O Boca humanizado é o indício da ligação que se inicia entre ele e Celeste. Uma ligação que arrasa com a tentativa de altivez de Leleco, que acaba levando uma punhalada pelas costas da própria Celeste. Boca explode numa gargalhada. Apesar de mais humano nesta versão, Boca não perde o amor pelo poder, por se sentir acima da vida: todos podem morrer direta ou indiretamente sob sua influência, mas ele está protegido, "tem o corpo fechado".

Na terceira versão, a varanda é um espaço que não aparece. Boca entra em casa e sabe, em seu encontro com Guigui, que Maria Luiza, uma das grã-finas da versão anterior, telefonou. Há uma discussão entre os dois por ciúmes de Maria Luiza. Esta versão apresenta um tom mais intimista, mais próximo ao que toda a peça nos traz. Logo chega Celeste e toda a conversa é realizada entre as paredes da casa/fortaleza de Boca. A publicidade desta versão se restringe à cena do flagrante da traição de Celeste. Leleco observa sua mulher beijando um homem num táxi enquanto o ônibus no qual está sentado emparelha com o carro dos amantes. Uma cena de movimento, circulação e ao mesmo tempo imobilidade, vergonha e impotência. Leleco, no ônibus, nada pode fazer a não ser observar juntamente com os outros passageiros a cena romântica que passa diante de seus olhos. Nesta última versão, acentua-se a representação de um Boca mais absorvido pelo desejo de grandeza. Volta uma imagem ardilosa e sem escrúpulos, mas com uma sutileza que na primeira versão não aparece. Nenhuma

das três versões entra em conflito com a imagem pública construída no prólogo, mas cada uma acrescenta detalhes desconhecidos de uma intimidade que só podemos penetrar através do filtro das versões de Guigui. O privado é que flutua. É a imagem do Boca neste domínio que está à mercê dos sentimentos e desejos de Guigui, e não a imagem do homem público. Este só vai ser atingido no último momento, já no necrotério, quando sua imagem de homem forte e poderoso é maculada pelo brado de um popular que, furando o cerco da polícia que continha a multidão curiosa, chega até o caixão, espia o corpo e triunfantemente vocifera para a multidão que Boca de Ouro era de araque, um defunto tão desdentado quanto ele. O radialista que narra o episódio (voltando ao ar documental do prólogo) entra com o texto que encerra o filme, derrubando de vez o sonho de Boca de ter um fim digno de um deus:

> *A multidão que aqui se encontra veio para render a última homenagem ao Boca de Ouro, ao Al Capone, ao Drácula de Madureira, ao Dom Quixote do jogo do Bicho. O homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra. Ouvintes da Continental, é uma apoteose nunca vista. Um paradoxo, um verdadeiro paradoxo. Um homem existe, vive por uma dentadura de ouro, matam este homem e ainda levam a dentadura da vítima. Aliás, esse povo carioca é formidável!*

Imagem e imaginário

A cultura é um conjunto complexo de códigos que assegura a ação coletiva de um grupo, um processo dialético no qual o homem é produtor e produto (Geertz, 1978). Filmes são artefatos culturais, começando pela própria máquina de filmar, que, ao contrário do que se pode pensar, não tem nada de inocente ou neutra, mas configura-se como uma máquina semiótica. Máquina que carrega em sua concepção uma determinada maneira de ver o mundo, segundo determinadas regras simbólicas. Reproduzindo e renovando a forma como percebemos os signos que nos rodeiam no mundo físico, a linguagem cinematográfica (ou pelo menos a linguagem clássica) produz uma verossimilhança, um jogo de revelação e engano deliciosamente aceito pelo espectador.

> *O cinema é, neste contexto, uma criação do imaginário para o imaginário e não, como quer o pensamento singelo, uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer. O cinema não fala diretamente deste real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória por meio da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempo. (Menezes, 1996)*

Imaginário e imagens são dimensões do real do qual não podem ser separadas. O imaginário é uma dimensão necessária da própria percepção que temos das coisas e de nós mesmos. Como produtos culturais, os filmes participam do processo de ressignificação

cultural. Dirigem-se para o imaginário de quem os vê, desencadeando uma relação entre tempo e memória e dando um novo significado à experiência presente.

O cinema, como toda arte, deve ser considerado uma forma de pensamento, e não somente um código a ser decifrado. Como pensamento, deve ser interpretado. Não está desligado da vida, ao contrário, está intrinsecamente relacionado a ela e à experiência coletiva. O cinema tem sentido na vida, e aí reside a riqueza em se analisar um filme como *Boca de Ouro* e perceber nele as conexões com a experiência vivida. Esta ligação com a realidade não deixa de levar o espectador à ilusão de estar presenciando a narrativa de um lugar privilegiado. Ele, por ter esta sensação, consente em participar do jogo de identificação/projeção e, assim, experimentar sensações que de outra forma não poderia.

No caso de *Boca de Ouro*, Nelson Pereira dos Santos nos apresenta um subúrbio cheio de vida. Resgata uma dignidade do ser suburbano que dificilmente veremos na cinematografia das décadas posteriores. O povo tem voz, autonomia e dignidade. O subúrbio não é lugar da miséria econômica e humana que, por sinal, não aparece no filme. É lugar de trabalho (comércio), malandragem (jogo de bilhar e de bicho) e sentimentos genuínos (tristeza, paixão, ódio e ressentimento).

A idéia de autenticidade popular é marcante no filme e é apresentada de forma contundente, desde a maneira como Guigui flutua de uma versão a outra de acordo com seus sentimentos, até o grito do popular no necrotério denunciando a miséria de Boca, um defunto sem dentes. A noção de autenticidade explicitada no filme parece herdeira longínqua do pensamento renascentista, colocando o popular, assim como os humanistas do século XV e XVI colocavam o selvagem, como "naturalmente bom". Em *Boca de Ouro*, vemos a construção de uma dicotomia entre o povo, mais próximo da natureza (com sinal positivo = espontaneidade), e as classes médias, colocadas mais próximas da cultura (com sinal negativo = hipocrisia), o que nos remete também a uma noção de autenticidade como utilizada nos estudos folcloristas brasileiros. Contudo, essa autenticidade ou espontaneidade popular no filme, diferentemente dos estudos sobre o folclore, é carregada de ambigüidade. O subúrbio, como é apresentado por Nelson Pereira dos Santos, é um lugar ambíguo – trabalho e malandragem, amor e ressentimento, autonomia e subserviência – cheio de matizes. Para cada situação surgem várias saídas, marcadas pelas mesmas relações de poder econômico, orgulho, dignidade e humilhação. Se Guigui é o personagem que sintetiza essa visão de "naturalidade" das classes populares, Boca encarna justamente a negação dessa idéia. Ao alçar vôos megalomaníacos de poder e riqueza, afastou-se da "espontaneidade" popular, seu berço, para lá voltar depois de morto. Para Boca não bastava saber quem era sua mãe – que nunca conhecera – ou criar orgulhosamente um mito do episódio sobre seu nascimento. Era preciso mostrar a todos que ele, Boca de Ouro, estava acima de todos (pobres e ricos), que era capaz de controlar sua própria morte, como podia controlar a vida de quem atravessava seu caminho.

Na visão que o filme encerra da vida suburbana e das classes populares, vemos transparecer essa vontade de sublimação do

modo de ser popular, que mereceu o comentário de Nelson Rodrigues de que Nelson Pereira tornara sua história puritana. Na vontade de trazer a dignidade às classes populares, Nelson Pereira dos Santos levou ao limite o que era apenas uma indicação na peça de Nelson Rodrigues: uma valorização dessa idéia de autenticidade popular em oposição à uma moralidade hipócrita e decadente das classes abastadas. A construção de uma imagem digna para as classes populares tornou-se o sentido do filme. Um sentido visível, apreensível nos rostos de Celeste, Guigui, Leleco e Agenor, em cada rosto de vizinho, nos transeuntes da estação de trem, nos passageiros do ônibus, nos figurantes da porta do necrotério, no personagem de Wilson Grey (o homem que desvenda o irônico destino de Boca de Ouro ao olhar dentro do caixão). Essa apresentação espetacular das classes populares nos faz perceber o quanto a realidade cotidiana é marcada por negociações que dependem da posição em que os termos (personagens) ocupam. Estão em jogo o poder do dinheiro, do discurso e da sedução, as crenças e, é claro, a moral. A cidade e seus personagens suburbanos se mostram e são mostrados para o espectador com o encantamento de quem compartilha com eles a ambigüidade dos domínios público e privado e da própria cultura brasileira, mostrando o espetáculo no qual a vida íntima pode se transformar.

Referências bibliográficas

COURI, Norma. O incansável Nelson Pereira dos Santos. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 24 de novembro de 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro NAI/UERJ, n. 1, 1995.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

—. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

—. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1998.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, São Paulo: Depto. de Sociologia/ FFLCH/USP, v. 8, n. 2, outubro de 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TURNER, Victor. *Dramas, fields and metaphores: simbolic action in humam society*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1974

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

—. Revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Resumo

Este artigo propõe uma análise do Filme *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, no qual o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro se coloca como palco para uma discussão da relação entre público e privado no espaço urbano e das estratégias construídas pelas classes populares na construção cotidiana do imaginário da cidade.

Palavras-chave: cidade, Rio de Janeiro, cinema, público/privado, antropologia visual.

Abstract

This article suggests an analysis of *Boca de Ouro*, a Nelson Pereira dos Santos film, in which the suburb of Rio de Janeiro is a stage for a discussion around de relation between the public and the private in the urban space.

Keywords: city, Rio de Janeiro, movies, public/private, visual anthropology.

Recebido em: maio de 2000.
Aprovado em: agosto de 2000.

Um "clic" na fotografia

Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França

Ana Maria Galano

A presença de temas paisagísticos e ambientais constitui uma das principais características dos estudos sobre o rural realizados na década de 1990. A este propósito são significativos os títulos que, num intervalo de 8 anos, foram dados a números da revista *Études Rurales*: "Do agrícola a paisagens" e "Cultivar a natureza".

Quase em tom de confidência, alguns pesquisadores relatam como, durante anos, registraram sensações frente a paisagens em seus cadernos de campo, assim como procuraram refletir sobre a atitude de agricultores em relação ao espaço em que viviam e trabalhavam. Escreveram, conservaram as notas, mas não as publicaram (Soudière, 1991:148).[1]

Desde o final da década de 1980, no entanto, multiplicaram-se demandas de pesquisas associando ruralidade e paisagens formuladas por órgãos públicos e associações profissionais agrícolas. Ao contrário de atenuar indagações sobre especificidades da relação do pesquisador com paisagens enquanto objeto de estudo, a realização de novas pesquisas suscitou uma exacerbação de debates, que se traduziu em quantidade de colóquios, livros e números especiais de revistas dedicadas ao tema.[2]

Com a criação, em 1991, do Observatório Fotográfico da Paisagem, do Ministério do Meio Ambiente, reforçou-se a participação – ou, talvez, a tenha apenas tornado mais evidente – de arquitetos e paisagistas na componente ambiental da associação entre rural e paisagem. Em todo caso, são estes profissionais que assinam a quase totalidade dos textos dos dois números de *Séquences/Paysages* (revista oficial do Observatório), publicados respectivamente em 1997 e 2000.

As articulações entre agricultura, paisagens e meio ambiente têm dado origem a uma série de estudos analisando efeitos diversos e complexos de políticas agro-ambientais que se sucederam ao longo da década de 1990 (Galano, 1999). Por vezes, a ênfase destes estudos recai nos desencontros de concepções entre agricultores, agrônomos, veterinários e outros representantes do saber técnico-científico sobre a agricultura. E àqueles desencontros, acrescentam-se os que advêm da presença de novos agentes – ecólogos, técnicos em proteção ambiental e ecologistas – na elaboração de projetos cuja execução depende essencialmente das práticas de agricultores e de transformações que podem provocar em seus procedimentos de trabalho

[1] Trecho de caderno de campo de Martin de la Soudière sobre a Margueride, zona montanhosa do Maciço Central: "Uma dupla Margueride? Nesta região, os habitantes não vêem o que para mim é um jardim secreto. No lugar onde vivo, talvez fosse eu a não perceber o jardim que veriam. Na Margueride, terras nevadas e aldeias isoladas; em Paris, a igreja do Sacré-Coeur e a Torre Eiffel. Cada uma de minhas estadas na Margueride reforçava esta convicção, até o dia em que comecei a compreender que, a seu modo, aqueles agricultores também lá tinham seus devaneios com as paisagens do lugar, sem ver apenas o rendimento das forragens, as divisas das propriedades, o trajetos a percorrer. Naquelas paisagens liam seu próprio

(continua no fim do artigo)

[2] Nota no fim do artigo.

e em seu modo de vida. Outras vezes, dá-se maior relevo à originalidade das relações que se podem estabelecer entre agentes com diferentes origens social, disciplinar e institucional, assim como o caráter extremamente positivo da constituição de redes socioambientais e de suas iniciativas.

As reações à criação do Observatório Fotográfico da Paisagem podem ser situadas no panorama matizado destas avaliações. Houve reações de um certo ressentimento em consequência da ampliação do campo de competência do Ministério do Meio Ambiente, uma vez que "das reservas naturais aos sítios e parques, o orgão passou a cobrir o conjunto do espaço rural". Referências constantes à "instabilidade atual das paisagens francesas" legitimariam a necessidade de uma vigilância contínua: "fotos sistemáticas, primeiro de certos sítios, depois de regiões selecionadas e, enfim, de todo o território nacional." E, para efetuar esta nova tarefa, a administração encarregada da gestão do meio ambiente ampliou ainda mais o elenco de agentes presentes em iniciativas de avaliação e de propostas de intervenções em paisagens: "técnicos da proteção de sítios naturais ou pitorescos" e "grandes fotógrafos paisagistas", que contribuiriam com sua sensibilidade artística e sua presumida capacidade para tratar o que "diz respeito aos símbolos, às representações, aos signos, e à identidade" (Lizet, 1991:169).[3]

Desde o anúncio do empreendimento de um "inventário fotográfico permanente das paisagens" pelo Ministério do Meio Ambiente, Georges Duby também identificou demandas potencialmente contraditórias, afirmando no entanto que a crescente sensibilidade a paisagens ligava-se estreitamente a um quadro de "transformações da sociedade francesa".[4] E, da apresentação do novo empreendimento, o historiador reteve ainda trechos relativos a seus objetivos – "identificar sinais de uma nova estética (da modernidade) das paisagens", levantamento "premonitório" de um "consenso entre economia, produção e estética". A primazia atribuída à estética, levava-o finalmente à conclusão que "paisagem é sempre uma questão de 'ponto de vista' e, em todos os sentidos da palavra, de representação" (Duby, 1991:14).

Levando em conta a associação de temas paisagísticos e ambientais em estudos contemporâneos sobre o rural, este artigo trata algumas concepções e práticas dos observatórios fotográficos de paisagens.

Observatórios fotográficos de paisagens na França

Ainda na década de 1980, a fotografia já vinha sendo utilizada na França como meio de mapeamento de grandes transformações ocorridas em todo o território nacional. A experiência da Missão Fotográfica da *Délégation à l'Aménagement du Territoire* (Datar), empreendida entre 1982 e 1987, foi motivada pela

> *preocupação de planificadores regionais em divulgar mudanças por que passavam paisagens. As grandes tendências que, há 50 anos, modelavam paisagens estavam se transformando brutalmente: crescimento demográfico, industrialização, urbanização, desenvolvimento do turismo, aparecimento de novos serviços, de novas vias de*

[3] A mal disfarçada desconfiança do comentário reflete, por um lado, a preocupação com a dramaticidade do tratamento atribuído ao estado do meio ambiente: «amplamente repercutido pela mídia, este discurso apóia-se em afirmações de cientistas, ou mais precisamente, em extrapolações tendo por base resultados de estudos muitas vezes imprecisos e contraditórios. Vem daí o inquietante sentimento de perigo difuso, ligado a uma situação de mudanças profundas...» E estas mudanças, por outro lado, «embora sejam mais ou menos identificadas, suscitam a necessidade de agir, formuladas em termos de dever de gestão. Na constelação dos problemas ambientais, as paisagens tornaram-se assim um campo individualizado, ao qual os pesquisadores são incitados a interessar-se, com o objetivo de elaborar políticas públicas de planificação». (Lizet, 1991:169-170).

[4] Em sua enumeração destas mudanças, listou a «nova forma de nomadismo» que impõe aos citadinos a periódica necessidade de ir ao campo, assim como «todas frustrações e nostalgias que fazem sonhar com a volta a um passado

(continua no fim do artigo)

comunicação, de novas condições de transporte etc. Houve portanto a preocupação de fazer um balanço no momento em que se aceleravam as mudanças. E a profunda vontade de reencontrar o sentido concreto, físico da realidade. Trabalhávamos com estatísticas, com mapas, com representações abstratas, mas estávamos perdendo a experiência direta da paisagem. Nossa primeira intenção foi muito documental: utilizar a fotografia como meio de registro objetivo. *Começando a trabalhar com esta idéia e pondo-a em execução, logo compreendemos que paisagens não eram realidades objetivas que se registram, mas realidades culturais percebidas através de representações, de valores e de pontos de orientação que são de natureza cultural e não científica. Por isso nos dirigimos a artistas.*[5] *(Latarjet, 1997:13).*

Com este procedimento, a Missão Fotográfica da Datar atualizava a concepção humboldtiana[6] de representação visual da natureza, isto é, a de que o "gosto e a sensibilidade são partes integrantes do ato de conhecimento" (Kury e Sá, 1999:30). Não foi no entanto a esta longínqua referência histórica a que se remeteu Bernard Latarjet, principal responsável da Missão Fotográfica da Datar, mas à experiência da Farm Security Administration, organismo governamental norte-americano que, nos anos 30, coordenou a atividade de vários fotógrafos em áreas rurais particularmente atingidas por efeitos da depressão (Maresca, 1997:71-118). A referência principal foi a da obra do fotógrafo Walker Evans (Agee e Evans, 1988 [1939]).

Dos fotógrafos, no caso da Missão Fotográfica da Datar, esperava-se uma experiência pessoal e não um trabalho de ilustração. Não fazíamos uma pauta mas pedíamos que eles nos propusessem projetos: a quais tipos de paisagens, e suas transformações, eram mais sensíveis. Com base em suas propostas, trabalhamos e dialogamos, havendo por vezes modificação de propostas. (...) Foi através deste diálogo que a Missão organizou-se e definiu-se a escolha dos fotógrafos, dos temas e a organização das viagens. (...) Devo dizer que os artistas enfrentaram situações difíceis porque pedia-se muito deles. E era tão mais complicado quanto não podiam apoiar-se numa tradição artística que aos poucos se tinha enfraquecido. Não se inseriam num contexto de continuidade, numa linhagem, contrariamente aos fotógrafos norte-americanos. (Latarjet, 1997:14).

Raymond Depardon foi um dos primeiros fotógrafos contactados pela Missão Fotográfica da Datar. Escolheu fotografar a exploração agrícola de sua família, a "*ferme du Garet*" (Depardon, 1995), na planície de Mâcon, produzindo imagens nada românticas de terras de onde desapareciam práticas de pastoreio.

Entrevistado sobre esta experiência, suas lembranças não se associam propriamente a "situações difíceis" ou "complicadas", mas a descobertas, empréstimos, citações e ajustes sucessivos: "Fiz uma primeira tentativa em branco-e-preto, mas tive medo da nostalgia. Eu gosto do branco-e-preto e não penso que implique nostalgia, mas o tema me era demasiado próximo". Confirmando comentários dos responsáveis pelos observatórios fotográficos a

[5] Designados ora «artistas», ora «fotógrafos-artistas» e «creative photographers», no resumo em inglês. Segundo Jean Cabanel, autor do projeto original de criação do Observatório Fotográfico, do Ministério do Meio Ambiente, «fotógrafos de *alto nível*, i.e., fotógrafos cujo talento é reconhecido por seus trabalhos exibidos em exposições, em publicações e em artigos críticos» (Cabanel, 1997:10).

[6] Alexander von Humboldt (Berlim, 1769-1859). «Explorador, cientista, fiteógrafo. Entre 1799-1804, com companhia do médico e naturalista francês Aimé Bonpland, percorreu a América espanhola. Sua viagem de exploração serviu de modelo para todos os naturalistas que o seguiram...» apud Kury e Sá, 1999:30.

Foto 1. *Séquences/Paysages*, 1997:6.

respeito de um certo desinteresse pela foto paisagística na França e sua vitalidade nos Estados Unidos (Mollie-Stefulesco, 1997:4), é em fotos de norte-americanos que Raymond Depardon reconhece ter encontrado soluções visuais para tratar o que lhe era familiar em todos os sentidos da palavra:

> *Foi quando a influência americana de fato contou. Eu tinha visto trabalhos em cores de Joel Meyerowitz, Joel Sternfeld, Richard Misrach etc. utilizando o negativo, cor que é muito suave. A cor não aparecia mais saturada. Não era como em fotos feitas no Marrocos ou no Ceilão com grandes céus de azul profundo. Em Garet, havia as bicicletas de minhas sobrinhas, o trator de meu irmão, vermelhos e azuis, mas a cor tinha de ser um elemento documentário.*

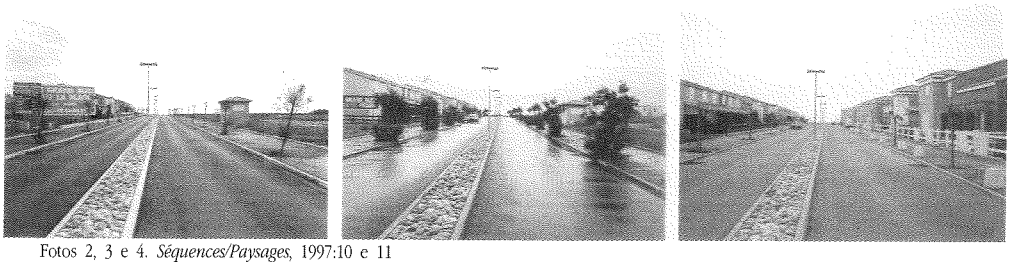
Quanto ao que fotografar, Depardon diz que

> *é preciso confiar em coisas que se consegue compreender no ato mesmo de fotografar. Uma força que empurra, uma atração não se sabe vinda de onde. Algo muito mental, mas que não se deve tentar analisar. Algo que nos desloca para uma parede, para uma árvore, para uma posição*

à direita da parede, à esquerda da árvore. (Depardon, 1997:33)

Caberia analisar o conjunto de circunstâncias precisas que permitiram a fundação do Observatório Fotográfico da Paisagem, do Ministério do Meio Ambiente, em 1991. É no entanto provável que o sucesso do empreendimento da Datar – publicações (Mission Photographique de la Datar, 1985 e 1989), o interesse manifestado em outros países pelos métodos e resultados obtidos – tenha contribuído para a criação do Observatório, que retomou alguns de seus procedimentos, como o recurso a fotógrafos profissionais renomados e a atribuição de prioridade a aspectos sensíveis e emocionais de paisagens.

No processo de realizar registros visuais de uma dada região, ou localidade, os "artistas fotógrafos" do Observatório Fotográfico da Paisagem têm encontros, por exemplo, com representantes de prefeituras, com a direção de um parque natural ou de um conselho de arquitetura, urbanismo e meio ambiente etc. que exprimem suas preocupações relativas à evolução de paisagens que os cercam. Por vezes, no entanto, foi com certo espanto que interlocutores locais reagiram às primeiras imagens realizadas pelos "artistas fotógrafos" e que se queriam reflexos das preocupações que lhes tinham sido comunicadas (Mollie-Stefulesco, 1997:6). Há alguns anos, aliás, os responsáveis pelo Observatório Fotográfico da Paisagem sabem que existe um descompasso entre a imagem que a maioria dos franceses tem atualmente de paisagem e as fotos produzidas por seus fotógrafos convidados. A partir de 9.000 fotos recebidas quando de um concurso promovido pelo Ministério do Meio Ambiente, em 1993, sabe-se que paisagem evoca majoritariamente uma imagem agreste, um campo tratado como jardim e locais com qualidades excepcionais (Dubost, 1994). Quanto aos "artistas-fotógrafos", "tiveram a ousadia de fotografar fragmentos de paisagens de extrema banalidade, de uma insuportável mediocridade ou de uma insuspeita beleza" (Cabanel, 1997:11).



Fotos 2, 3 e 4. *Séquences/Paysages*, 1997:10 e 11

De comum acordo com o Observatório, a fotógrafa Dominique Auerbach, por exemplo, propôs-se registrar as cercanias de uma autoestrada, projeto que lhe permitia dar continuidade à documentação de "lugares comuns", como denomina "espaços públicos de nossa vida cotidiana que comprovam a uniformiza-

Fotos 5 e 6 *Séquence /Paysages,* 1997:59).

Fotos 5 e 6 *Séquence /Paysages,* 1997:59).

ção da estética e do modo de vida". Segundo esta fotógrafa, "delineia-se uma nova civilização urbana. A distinção entre cidade e campo não é mais evidente. Os lugares comuns resultantes de projetos urbanísticos e paisagísticos são os novos pontos de orientação de nossos espaços de vida e de trabalho, onde tudo é previsto segundo uma lógica permitindo eficácia e circulação rápida" (Auerbach, 1997:56).

"Vigília fotográfica" e re-fotografia

Desde sua criação, 16 "itinerários" já foram percorridos por fotógrafos convidados pelo Observatório para realizar atividades de "vigília fotográfica" de paisagens entendidas como "um conjunto de sinais reveladores do estado do meio ambiente, da economia, das técnicas e dos projetos de uma sociedade". O olhar dos "fotógrafos-artistas" lhes permitiria "traduzir os sinais de evolução" de paisagens, descrever seu estado e "revelar conseqüências de decisões políticas, da aplicação de regulamentos ou do desrespeito de leis e sobretudo de negligências absurdas ... com efeitos devastadores" (Cabanel, 1997:11).

As atividades coordenadas pelo Observatório Fotográfico da Paisagem compreendem as vertentes paisagem, fotografia e tempo. A re-fotografia tem sido o recurso utilizado para apreender a paisagem em sua quarta dimensão, a do tempo. Trata-se de procedimento calcado na experiência realizada pelo serviço *Restauration des Terrains en Montagne*, criado em 1882, e que, entre 1886-1940, acumulou um vasto arquivo fotográfico acompanhando obras de contenção de encostas, de reflorestamento etc. (Ristelhueber, 1997:96-104).

Atualmente, a re-fotografia[7] é praticada pelo Observatório Fotográfico da Paisagem em intervalos regulares de um ano, a partir da imagem de um dos "fotógrafos-artistas" convidados. A nova fotografia deve ser tirada de um mesmo ângulo, com um mesmo enquadramento, com a mesma lente, na mesma estação do ano e, se possível, à mesma hora da foto original. Nos dois primeiros anos, cabe ao "fotógrafo-artista" tirar a foto que, por vezes, atesta mudanças, mas pode apenas registrar permanência, ou mudanças quase imperceptíveis em paisagens. Em seguida, é um fotógrafo do local que deve assegurar o acompanhamento, sob a orientação dos serviços que são interlocutores do Observatório.

Antes de participar de experiência no Parque Natural Regional do Pilat, próximo a Saint-Etienne, a fotógrafa Sophie Ristelhueber já tinha realizado trabalhos de documentação de diferentes manifestações de "indústrias da natureza", como denominou formas de reconquista vegetal ligadas a situações de abandono de terras, na França e em países do Oriente Médio. Seu trabalho no Parque do Pilat revestiu-se, no entanto, novamente de caráter experimental: não havia metodologia prévia definida para a instalação de itinerários de observação. A definição ocorreu paralelamente à constituição de uma equipe de orientação do trabalho, à identificação e expressão de problemáticas paisagísticas por cada um dos membros da equipe; seleção progressiva de fotos e escolha de quarenta fotos a serem impressas.

[7] Para experiências norte-americanas com re-fotografia, ver Klett, 1984; Rogers G..F.; Malde H.E e Turner R. M., 1984.

Seqüência de fotos: *Séquence /Paysages*, 1997:102 e 103).

Segundo Anne Velche, paisagista responsável pela instalação de itinerários do Observatório nos parques naturais regionais, a administração do Parque do Pilat enfrenta paradoxo recorrente nas atividades de gestão deste tipo de espaço:[8] "como satisfazer a uma legítima demanda de qualidade do meio ambiente quando o equilíbrio econômico do território é frágil?" Considerados banais, os problemas paisagísticos do Parque do Pilat – plantação de maciços de resinosos e progressão de terras em pousio ameaçando o fechamento da paisagem; evolução descontrolada de periferias urbanas (aldeias e cidades); instalação de equipamentos turísticos e obras de construção de estradas – não deixavam de constituir problemas significativos diante do que os habitantes das cidades procuram nos parques: uma paisagem "bela e conforme à imagem nostálgica que tem dela, i.e., um espaço predominantemente agrícola de que emane uma impressão de harmonia" (Velche, 1997:46).

Depois de viagem preliminar ao Parque, a fotógrafa foi informada das preocupações do comitê de orientação e desenvolveu seu trabalho em várias etapas. Os primeiros resultados surpreenderam os membros do comitê que estavam acostumados a ter seu olhar atraído por locais simbólicos e por alguns elementos que fundam a própria identidade do território. Ao final de duas etapas de trabalho, portanto ainda muito cedo para apreciar todas as possibilidades de exploração das séries fotográficas, já se revela o interesse de seus resultados:

> *se não há qualquer dúvida que a paisagem muda, as mudanças ocorrem por pequenas "manchas" (ou "toques" ou "pinceladas"). Uma parcela até então cultivada, é deixada em pousio. Um grupo de árvores resinosas é cortado. Um agricultor constrói um hangar ou cerca um prado. Outro agricultor planta vinhas novas num terreno vitícola escarpado. Cai o teto de um ateliê abandonado. As escoras que acompanham uma estrada são restauradas. E, todo tempo e em todos os lugares, aumenta a vegetação, principalmente de pequenos pinheiros.*

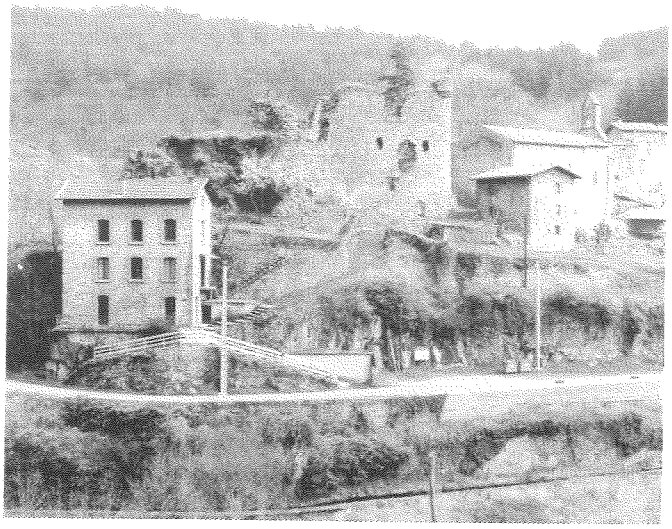
Em 1994, o Parque do Pilat completava vinte anos. Nesta ocasião, a fotógrafa propôs a publicação de quarenta fotos selecionadas. A grande diversidade de paisagens do Parque foi o que mais a impressionara: encostas do vale do Ródano dando acesso a planaltos, onde se pratica pecuária, assim como vales encaixados entre áreas industriais. A fotógrafa decidiu distribuir suas quarenta fotos entre quatro itinerários, cada um deles correspondendo a travessias do Parque cobrindo seus diferentes aspectos. Os álbuns Pilat – Itinerários são coleções de fotos e, a partir delas, o visitante pode apreciar as mudanças por que passou a paisagem. Para encorajar os visitantes a efetuarem comparações, o Parque instalou marcos de madeira assinalando o local de onde foram feitas as fotos. Nos próximos anos, o Parque do Pilat prevê explorar o acervo de séries fotográficas para preparar a revisão da plataforma constitutiva do espaço protegido que, a cada dez anos, define as grandes orientações de ação e os meios para realizá-las.[9]

[8] «Um parque natural regional é um território rural frágil que, detendo um patrimônio de grande qualidade, organiza-se em torno de projeto para assegurar duravelmente sua proteção, gestão e desenvolvimento econômico e social. Existem trinta destes parques na França. Desde sua criação, em 1967 (...), constituem um quadro privilegiado de ações desenvolvidas por coletividades públicas em favor da preservação de paisagens e do patrimonio cultural.» (Velche, 1997:47). Uma das principais diferenças entre a legislação relativa a estes espaços protegidos na França e no Brasil é que, no segundo caso, toda atividade produtiva – ou «uso direto de recursos» – é proibida nos seus limites. Cada parque é sujeito apenas ao «uso indireto» de seus recursos. Os visitantes usufruem de lazer, caminhadas, piqueniques, campings, escaladas etc.; os pesquisadores científicos podem desenvolver projetos de investigação, sob controle da administração de cada parque. (Drummond, 1997:146).

[9] Nota no fim do artigo.

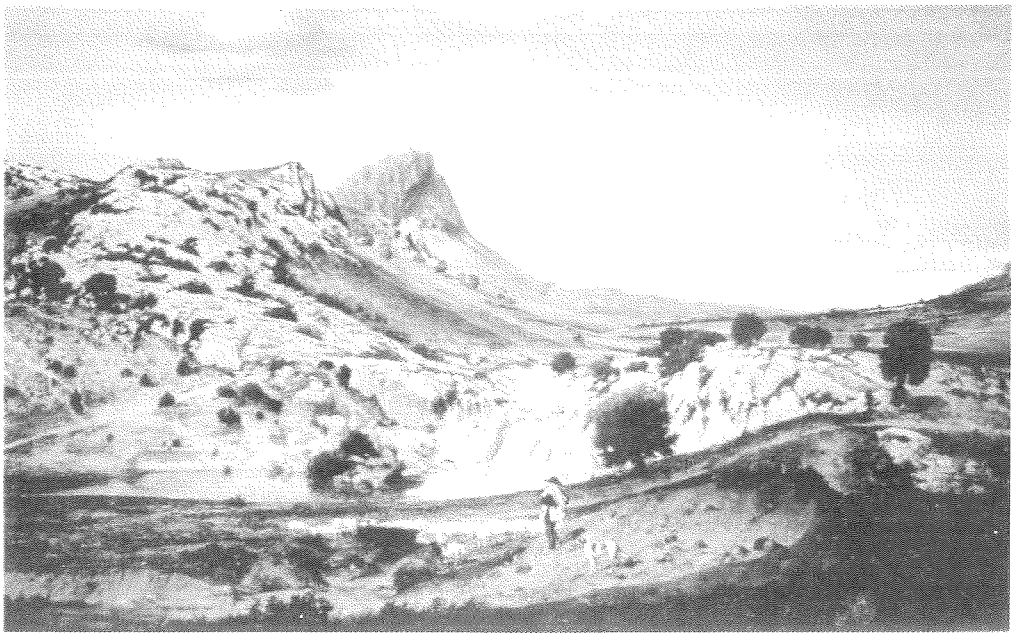
As séries fotográficas e a vertente retrospectiva da observação

O princípio da série fotográfica, enquanto instrumento de análise de transformações de paisagens complementar à cartografia e à fotografia aérea, orientou as atividades do Observatório desde sua criação. A "vigília fotográfica" e a re-fotografia, acima descritas, configuram a vertente prospectiva. Pelo levantamento de acervos públicos e particulares se tem constituído a vertente retrospectiva, que atualmente reúne cerca de 3.000 séries fotográficas (Mollie-Stefulesco, 2000). As séries de muitas imagens são raramente reproduzidas em publicações e, no caso das fotografias do serviço *Restauration des Terrains en Montagne*, também não eram exibidas desta forma nas exposições universais. Às séries, preferiam-se os dípticos em que se acentuava o antes/depois: "A ênfase não recaía na evolução das transformações paisagísticas, mas nos resultados das transformações. Os dípticos incitam uma leitura comparativa, enquanto que as séries se apresentam mais em termos de evolução. No primeiro caso, é a ação humana que articula duas imagens; no segundo, as séries de várias imagens, é na própria paisagem que se lêem suas transformações." (Lebart, 2000:6)

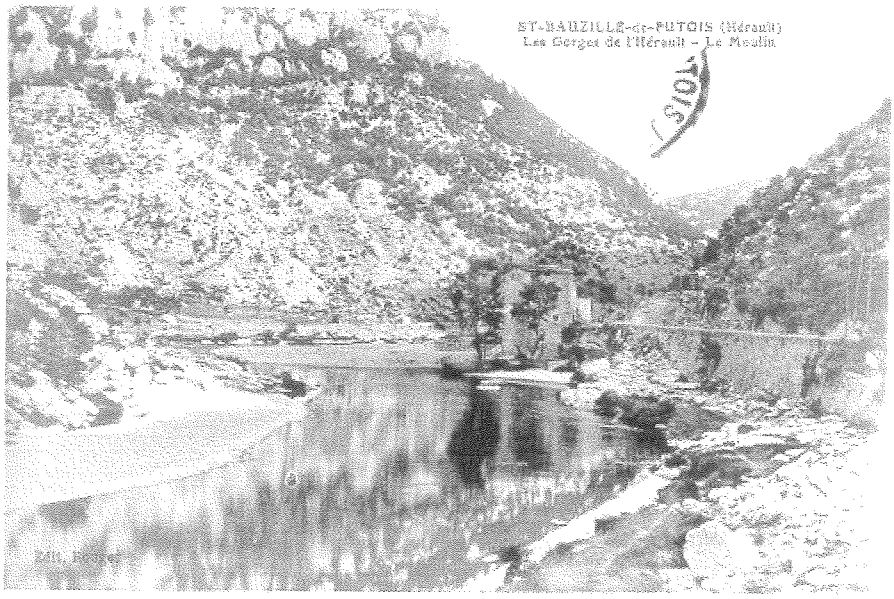


Mas, ainda quando não se dispõe de séries, cartões postais antigos podem viabilizar o estabelecimento de pares diacrônicos que, entre outras

Fotos 7 e 8. *Sequences/ Paysages*, 1997: 50-51.



Fotos 9 e 10. *Seqüências/ Paysages*, 1997:88.



Fotos 11 e 12. *Sequénces/ Paysages*, 2000:85.

coisas, permitem o "elogio das imagens comuns, contrapostas a imagens especializadas: fotografia aérea e por satélite" (Dervieux, 2000:82).

Em estudo das transformações da paisagem no vale do rio Herault, no sul da França, uma equipe multidisciplinar (ecólogos, geógrafos, historiadores, etnólogos e sociólogos)[10] comentou 23 pares diacrônicos de imagens de uma região que, tendo sofrido no passado forte pressão demográfica e econômica, passa atualmente por transformações que compreendem importante aumento da superfície ocupada com florestas. Nos cartões postais de 1910 a 1950, a região montanhosa em torno de Montpellier tem uma paisagem desértica em conseqüência do recuo da floresta que era abatida para extração de madeira e constituição de parcelas de pastoreio. Atualmente, mudaram as fontes de energia e o solo não oferece mais meios de subsistência na região: "com a expansão econômica do pós-guerra, a madeira deixou de ser um recurso localmente importante, aumenta o abandono de terras cultivadas e a pecuária desaparece quase completamente. Isso tem resultado que, em terras agora vazias, haja cultivos abandonados, pistas de percurso errático e uma reinvestida da floresta. As árvores se reaproriam de vastos terrenos e surgem espaços florestais cada vez mais extensos e contínuos." (Dervieux, 2000:82-83)

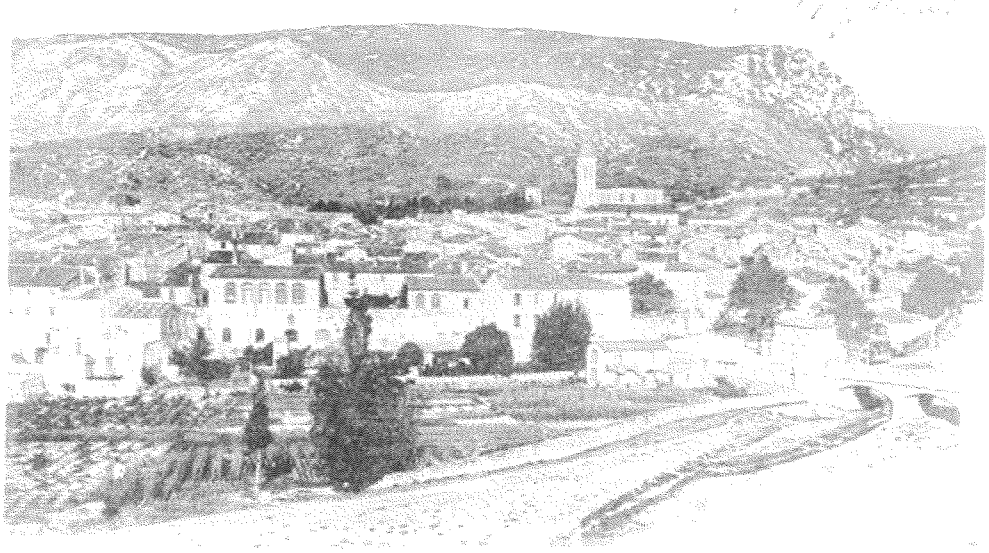
Os pares diacrônicos de imagens, e as mudanças paisagísticas que mostram, foram ainda comentados de outros pontos de vista:

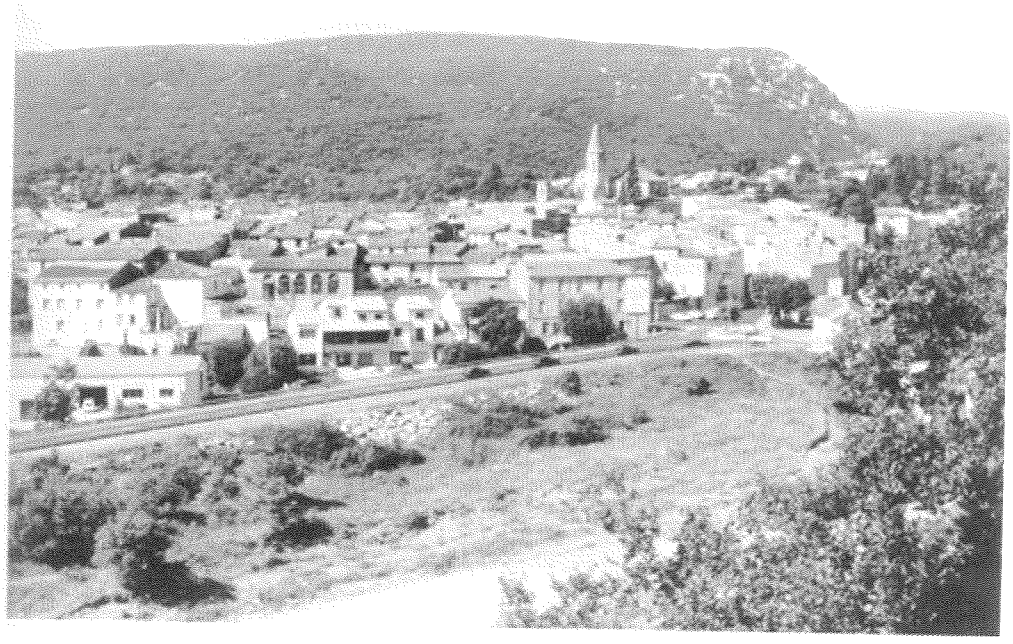
> *as reduções e acréscimos da cobertura vegetal, o modo de valorizar pela fotografia certos locais em detrimento de outros, são reveladores da adaptação da sociedade a condições naturais e também da valorização de condições naturais quando tornam-se paisagens. É claro que, por sua vez, as modificações paisagísticas ligadas às transformações da cobertura vegetal têm conseqüências para a vida social e cultural das coletividades do vale do Herault. Seu olhar sobre a mudança paisagística através das fotos é revelador de seu olhar sobre elas próprias. As fotos são lidas pelos habitantes como simbólicas da mudança social (Dervieux e Picon, 1997:135-136).*

[10] Programa de pesquisa *Les changements récents de l'arrière pays méditerranéen: étude interdisciplinaire des paysages des garrigues*, do Centro de Ecologia Funcional e Evolutivo de Montpellier, CNRS.

Quando das entrevistas feitas com os habitantes idosos, aos quais se mostravam os pares de fotos, as primeiras reações foram de surpresa como se, ao ver as mudanças progressivas, houvesse o "despertar de uma consciência adormecida". À surpresa, sucediam comentários nostálgicos sobre a "morte social dos vales antes organizados em torno da exploração de recursos naturais". Já mais para o final das entrevistas, uma ou outra fotografia, ou detalhe, permitia levar a conversa para a questão da mudança paisagística:

> *As fotos não eram vistas como documentos. Muito depressa, o olhar dos entrevistados visava muito além, enquanto ressuscitavam pela palavra um mundo laborioso de madeireiros, pastores, agricultores, artesãos e operários. As fotos de paisagens, enquanto tal, não tinham para eles mais sentido do que um cenário de teatro sem atores e sem peça para animá-lo. Uma vez o cenário avaliado, eles falavam para reviver o drama que ali se desenrolara ao longo de cem anos: o da morte de uma*





Fotos 13 e 14. *Séquences/ Paysages*, 2000:89.

sociedade rural, ilustrada pela volta à vida vegetal. Através desta visão de seu território, os agricultores pareciam indicar que só a ação e sua reatualização pela palavra podiam dar sentido às paisagens impressas em papel esmaltado que, sem elas, não passariam de "naturezas mortas". (Dervieux e Picon, 1997:138)

Questões e perspectivas

Da paciente escuta das conversas de agricultores que, na Margueride, permitiu a Martin de la Soudière compreender sua relação com paisagens locais, ao projeto multidisciplinar das transformações no vale do rio Herault, pela análise de pares diacrônicos de imagens, há uma mesma disposição, a de apreender o olhar dos que, com seu trabalho e modo de vida, moldaram as paisagens rurais da França. Em que medida, no entanto, esta é uma prática recorrente? E quais as possibilidades de que este ponto de vista seja levado em consideração nos projetos de remodelação e de gestão de territórios?

Na apreciação de Caroline Mollie-Stefulesco, principal responsável do Observatório Fotográfico da Paisagem, do Ministério do Meio Ambiente, "quando as paisagens são objeto de um verdadeiro projeto, *debatido com todos os atores, quando todos agem juntos segundo suas qualificações respectivas*, quando há uma vontade política, meios adequados, uma concepção competente e um acompanhamento ao longo do tempo, então poderá surgir uma paisagem moderna representativa de nossa cultura contemporânea" (1997:8, grifos meus).

Uma última reflexão matiza ironicamente o entusiasmo suscitado pelas intervenções institucionais. Para o professor de arquitetura Jean-Pierre Le Dantec, a composição de "novas paisagens" já está em curso, e certas intervenções institucionais, ainda que bem intencionadas, são tão desnecessárias quanto nocivas:

> *O que de mais normal – e, no final das contas (relativamente) pouco inquietante – do que o desenvolvimento de infra-estruturas, da publicidade, dos conjuntos habitacionais dos subúrbios, dos loteamentos e de atividades nas zonas periurbanas gere todo um emaranhado de poluições visuais, e que as mutações econômicas deixem ruínas e depósitos de entulho em seu rastro? O tempo e uma arte adaptados ao* gosto *e ao* sentimento *de nossa época acabarão compondo novas paisagens com esses horrores – por vezes interessantes – que são a* natureza *(sic) de hoje. Mas, que em nome da* nitidez *e de* obras públicas *estrague-se de modo violento, dispendioso e irreversível todo tipo de lugares, eis o que é realmente inculto e escandaloso.*[11]

O autor enumera em seguida vários tipos de intervenções que vão dos lampadários retrô aos postes *high-tech*, sinalizadores de circulação do trânsito em plástico até transformações no entorno de prédios históricos. E se consolo pode haver, interroga-se o autor, é o de

> *lembrar que se todas as paisagens de que tanto gostamos foram construídas pelo homem, é possível apostar que nossos descendentes gostarão também das que lhes legaremos. Ainda melhor (ou pior): lamenta-*

[11] Estas observações são suscitadas por paisagens da aldeia de Saint-Benoit-du Sault, fotografadas por John Davies e reproduzidas in *Séquences/ Paysages* nº 1, 1997:66-77. Para J.-P. Le Dantec, as intervenções de orgãos públicos, caracterizadas pelo «conformismo da elegância rebuscada e da normalização assassinaram a aldeia».

rão quando começarem a mudar, como hoje ficamos desolados de ver a transformação das paisagens do passado de que tanto gostávamos. (Le Dantec, 1997:20-21)

Entre a expressão de nostalgias e registros dos "sinais de uma nova estética" (G. Duby), ou da composição de "novas paisagens" (J.-P. Le Dantec), os observatórios fotográficos de paisagens parecem convocados a participar dos debates que envolvem novas práticas de gestão de territórios e do meio ambiente.

Ao nomear situações paisagísticas – como os "lugares comuns", de Dominique Auerbach, ou as "indústrias da natureza", de Sophie Ristelhueber – ou ao analisarem enquadramentos e escolha de filmes, como Raymond Depardon, os próprios fotógrafos explicitam sua produção visual de conhecimento condensado.

Com os observatórios, concebidos como atividade sistemática e permanente, não há mais apenas memória e crônica do tempo presente nas fotografias. Apropriadas por agricultores, representantes do saber técnico-científico sobre agricultura, ecólogos, técnicos em proteção ambiental, ecologistas, arquitetos, paisagistas, autoridades administrativas eleitas, membros de partidos políticos, associações de proteção da natureza, responsáveis da administração de espaços protegidos etc., as fotografias ganham uma grande densidade social devido a suas múltiplas e diferenciadas leituras.

Será possível imaginar que em torno dos observatórios fotográficos de paisagens – a exemplo do que já se constatou quanto a questões ambientais (Remy, 1999:107) – a "contribuição ativa de diversos grupos sociais, por meio de debates políticos e de confrontos no campo de aplicação de diretivas" se constituam situações para ampliar a participação de cada um à vida local, reforçar laços sociais e dar sentido ao compartilhamento de uma nova cultura paisagística e fotográfica?

Referências bibliográficas

AGEE, James e EVANS, Walker. *Let us now praise famous men*. Boston: Houghton Mifflin, 1988 [1939].

AUERBACHER, Dominique. Dominique Auerbacher dans le Nord. La commande en photographie. *Séquences/Paysages*, n. 1, Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

BERLAN-DARQUÉ, Martine e KALAORA, Bernard. Du pittoresque au "tout-paysage". *Études Rurales*, n. 121-124, Paris: EHESS,1991.

CABANEL, Jean. Des artistes et des signes ou le rappel d'une idée. *Séquences/Paysages*, n. 1, Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

CLOAREC, Jacques. Des paysages. *Études Rurales*, n. 95-96, Paris: EHESS, 1984.

DEPARDON, Raymond. *La ferme du Garet*. Paris: Carré,1995.

—. Raymond Depardon dans l'Hérault. Entrevista de Daniel Quesney. *Séquences/Paysages*, n. 1, Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

DERVIEUX, Alain. Eloge des images ordinaires. Une lecture des changements du paysage en Languedoc. *Séquences/Paysages*, n. 2, Paris: Arp Éditions, 2000.

— e PICON, Bernard. Le paysage entre plaque de verre et pellicule photographique. *Xoana. Images et Sciences Sociales*, n. 5, Paris: Jean Michel Place.

DRUMMOND, José Augusto. *Devastação e preservação ambiental no Rio de Janeiro*. Niterói: EdUFF, 1997.

DUBOST, Françoise. La problématique du paysage. État des lieux. *Études Rurales*, n. 121-124, Paris: EHESS,1991.

—. *Mon paysage, le paysage préféré des Français*. Paris: Marval,1994.

DUBY, Georges. Quelques notes pour une histoire de la sensibilité au paysage. *Études Rurales*, n. 121-124, Paris: EHESS, 1991.

GALANO, Ana Maria. Cultivar a natureza: políticas agroambientais. Resenha de *Études Rurales*, n. 141-142, Paris, EHESS. *Estudos Sociedade e Agricultura*, n. 12, abril de 1999.

KLETT, Mark. *The reprographic survey project*. Albuquerque: The University of New Mexico, 1984.

KURY, Lorelai e SÁ, Magali Romero. Os três reinos da natureza. *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/MinC/IPHAN, 1999.

LATARJET, Bernard. 1980 – Paysages photographies – 1990. *Séquences/Paysages*, n.1, Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

LEBART, Luce. La chronophotographie et ses différents usages. *Séquences/Paysages*, n. 2, Paris: Arp Éditions, 2000.

LE DANTEC, Jean-Pierre. Divagations paysagistes. *Séquences/Paysages*, n. 1, Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

LIZET, Bernadette. De la campagne à la "nature ordinaire". Génie écologique, paysages et traditions paysannes. *Études Rurales*, n. 121-124, Paris: EHESS, 1991.

MARESCA, Sylvain. Une vision sociale à l'état d'institution. La Farm Security Administration. *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris: l'Harmattan, 1997.

Mission Photographique de la DATAR.

Paysages-photographies, travaux en cours. Paris: Hazan, 1985.

Paysages-photographies en France les années quatre-vingt. Paris: Hazan,1989.

MOLLIE-STEFULESCO, Caroline. L'Observatoire Photographique du Paysage. *Séquences/Paysages*, n. 1. Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

—. Huits ans d'Observatoire. *Séquences/Paysages*, n. 2. Paris: Arp Éditions, 2000.

REMY, Jacques. La parcelle et la lisière. Éleveurs et animaux dans le parc du

Vercors. *Études Rurales*, n. 141-142. Paris: EHESS, 1999.

RISTELHUEBER, Véronique. La photographie, mémoire du service de Restauration des terrains de montagne. *Séquences/Paysages*, n. 1. Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

ROGERS, G.F.; MALDE, H.E e TURNER, R. M. *Bibliography of repeat photography for evaluating landscape change*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1984.

SOUDIÈRE, Martin de la. Paysage et altérité. En quête de "cultures paysagères": réflexion méthodologique. *Études Rurales*, n. 121-124. Paris: EHESS, 1991.

VELCHE, Anne. Sophie Ristelhueber dans le Parc Naturel Régional du Pilat. Une expérience à suivre. *Séquences/Paysages*, n. 1. Paris: Hazan, Ministère de l'Environnement, 1997.

([1]continuação)

passado, e a história mais remota de suas aldeias, idealizadas ou estigmatizadas:
um antigo campo de centeio, agora transformado em pasto, onde almoçavam quando ainda se lavravava a terra com bois; a montanha onde em criança iam colher arnica; o desfiladeiro onde, segundo a crônica local, uma tempestade de neve soterrara três irmãs que voltavam de um baile. Sem o perceberem, viam a beleza de sua terra (...). Guardando minha atração por aquelas paisagens, mas também sem perceber o que acontecia, me dei a possibilidade de escutar seu próprio fascínio, seus sonhos. Não terá sido por que não me decidi por uma aproximação apenas poética ou uma abordagem apenas sociológica que pude descobrir a complexidade das relações deles ao espaço?" (Soudière 1991:148).

[2] Para resenhas de estudos sobre concepções de paisagens realizados nas áreas da Sociologia, Antropologia, Geografia, História e História da Arte, ver Cloarec (1984), Dubost (1991) e Berlan-Darqué e Kalaora (1991).

([4]continuação)

ancestral, ao reencontro com o que
ainda não foi destruído do panorama onde se inscreveu a existência de antepassados». A «maioria da sociedade contemporânea» exigiria que aquele panorama fosse protegido e conservado, se necessário restaurado por «paisagistas». Este movimento estaria levando a «interpelar diretamente os camponeses, os que ocupam permanentemente as paisagens e descendentes diretos dos que as criaram. Assim os profissionais da agricultura são diretamente questionados. Espera-se que continuem a manter vivas as paisagens. Mas, requer-se também que a agricultura não seja poluidora, como ocorreu no momento de sua expansão produtivista» (Duby, 1991:13-14).

[9] Outra iniciativa: a realização de uma exposição das séries fotográficas dos itinerários na sede do Parque. De imediato, o Parque criou um mini-observatório fotográfico para acompanhar a operação denominada «pistas de cume». Trata-se de acompanhar programa desenvolvido numa superfície de 100 hectares tendo por objetivo evitar que a vegetação espontânea invada locais emblemáticos do Parque.

Resumo

Depois de assinalar a associação de temas paisagísticos e ambientais em estudos contemporâneos sobre o rural, este artigo trata concepções e práticas de observatórios fotográficos de paisagens na França. Destaca-se a filiação, tanto a concepções presentes na produção iconográfica de viajantes naturalistas do século XIX, quanto nas fotografias da Farm Security Administration, dos anos 30, nos EUA. Apreender paisagens em sua quarta dimensão, a do tempo, é o principal objetivo dos observatórios fotográficos. Para tanto, são utilizados procedimentos ditos de vigília fotográfica, seguidos de re-fotografias, e o levantamento de séries fotográficas em diferentes arquivos. Face a estes procedimentos, formula-se a seguinte questão: em que medida os observatórios fotográficos de paisagens contribuem para que seja incorporado o olhar de produtores agrícolas e de outros usuários de espaços rurais em projetos de remodelação de territórios?

Palavras-chave: fotografia, agro-ambientalismo, paisagens, memória, sociologia rural.

Abstract

After commenting on the combination of landscape and environment issues in contemporary rural studies, this article addresses concepts and practices of landscape photographic observation in France. The author highlights the connection with the concepts found in both the iconographic production of naturalist travelers of the 19th Century and the Farm Security Administration photographs of the 30's, in the US. In doing so, procedures of the so-called photographic vigil were applied, followed by re-photographing and surveying photographic series in various archives. In view of such procedures, the following question is asked: how far do the photographic landscape observatories contribute to integrating the perspective of agricultural producers and other users of rural space in projects of territorial remodeling?

Keywords: photograph, agro-environmentalism, landscapes, memory, rural sociology.

Recebido em: agosto de 2000.
Aprovado em: setembro de 2000.

Imagens de uma cidade

Geruza Queiroz Coutinho e
Estela Vázquez

'La calle'. Las calles. Esos escenarios duros y compartidos en la dramaturgia de la ciudad. Divisa conjuratoria de la privatización. Lo público / lo privado. '¿De qué?', resuena entre cajas. Quizá se trate de alguna fractura que cruje y se ahonda. 'No'. me malicio que es un coro desgarrado en la voz, las vestiduras, que alarma con sus ademanes.

David Viñas, *La calle y los nuncios*
(*Jornal Página 12*, Buenos Aires, 20/11/98)

Introdução

Este trabalho propõe destacar as modalidades segundo as quais partidos políticos se utilizam do espaço público citadino, durante uma campanha eleitoral, como forma de oferta política ao alcance de possíveis interessados, em seu uso cotidiano da cidade. Sem pretensões de constituir-se numa análise semiótica, trata-se de uma proposta com intenções de utilizar as imagens para dar conta dos conteúdos políticos e da forma de comunicação a que recorrem instituições e atores; pensamos que a eleição, por essa via de estudo, pode aportar elementos novos para a análise de conjunturas determinadas.

A soma e a combinação das fotos produzidas formam uma certa fotografia da cidade e constituem um registro de seqüências de momentos em que a política é uma macro-escritura urbana, permanentemente alterada, segundo Armando Silva. Também denota uma construção dinâmica do "espetáculo político", em termos de Murray Edelman, no sentido de que a política pode analisar-se como um espetáculo e, portanto, é uma construção de sentido que se torna independente do que pode ser considerada a realidade *stricto sensu*, para transformar-se numa realidade construída que admite diversas opiniões, todas igualmente válidas.

É interessante mostrar que, em muitos casos, existe uma reelaboração da propaganda política por parte dos outros partidos que entram na disputa eleitoral, assim como também do morador da cidade, que pode utilizá-la como

opção de canal de expressão. Entre essas duas possibilidades, existe um universo de outras, intermediárias, de utilização do espaço público numa cidade, por onde transitam também as escrituras políticas.

No tratamento metodológico das fotografias, buscou-se fazer com que tal contexto fosse contemplado na análise. Os registros formam uma fotografia da cidade que se faz memória, mais como uma memória escritural alternativa, já que apoiada num substrato textual pouco visualizado nas análises científicas.

Os aspectos que assinalamos indicam um percurso determinado pelo calendário político do ano de 1999, com a preocupação de resguardar essa escritura portadora de historicidade, que tenta produzir algo que supera os formatos textuais disponíveis nos arquivos tradicionais. Em alguns enquadramentos dados às fotos, privilegiamos um olhar que busca o contraste ante a profusão das propagandas de candidatos dos dois principais blocos opositores presentes na cidade estudada e a intervenção anônima sobre esses textos propagandísticos.

Trabalhamos com cinco séries fotográficas, três anteriores às eleições provinciais realizadas no dia 9 de maio de 1999 e duas que lhes foram posteriores. As três primeiras séries mencionadas antecipam eleições para governador, prefeito e vereadores, e as fotos que as compõem foram tiradas nos dias 24/04, 02/05 e 08/05 (séries com 36 fotos cada); foram pensadas como um acompanhamento da grande presença de cartazes e painéis pintados nos muros das cidades, anteriores aos atos eleitorais. As duas posteriores, com fotografias tiradas nos dias 01/08 e 29/08 (de 24 fotografias cada) contêm a intenção de explorar a introdução dos primeiros cartazes e pinturas das campanhas para presidente realizadas em outubro, e também acompanhar a ocupação dos muros da cidade com mensagens pintadas relacionadas aos pequenos partidos de orientações diversas.

O material recolhido permitiu-nos, além da constituição das séries cronológicas, realizar um reordenamento das fotografias, buscando um agrupamento que estivesse de acordo com as questões que desenvolveremos em seguida: a propaganda do candidato oficial a partir da perspectiva de uma tradição inventada[1] e as respostas dadas em forma de cartazes ou pinturas pelo bloco opositor; as intervenções anônimas (ou não) sobre os textos propagandísticos espalhados pela cidade, e sua caracterização e visualização como possíveis discursos políticos não dominantes no cenário da cidade, em momentos de menor intensidade na apresentação das campanhas dos grandes partidos.

Em síntese, o que propomos ver agora é uma grande fotografia da cidade de Salta no ano político de 1999, com uma disposição visual que apresenta o conjunto de propagandas e contrapropagandas sobre seu espaço público. Nessa cidade, contrastando com outras do interior da Argentina, a profusão de cartazes e pinturas nos presenteou um material de especial riqueza, motivo pelo qual se considerou uma boa oportunidade para analisá-la.

A política em Salta

Salta é uma província do Noroeste argentino, região considerada relativamente atrasada porque suas atividades produtivas ficaram

[1] Ver Hobsbawm e Ranger (1984).

à margem do desenvolvimento articulado da pampa úmida (região mais ao Sul do país), área que apresenta até nossos dias um alto grau de fertilidade. A incorporação dessa última área ao mercado mundial sustentou um modelo centralizado ao redor do porto de Buenos Aires, e, entre fins do século XIX e princípios do século XX, conseguiu captar grandes excedentes em conceito de renda diferencial (Sábato). Estes aspectos se combinam, ao nível econômico, com a hegemonia de grupos cujas características principais estiveram historicamente associadas à propriedade da terra e ao comércio, e que na relação de dominação misturam paternalismo e autoritarismo, próprios dos espaços latinoamericanos onde predominou a *hacienda*.

Nos últimos quinze anos, o governo provincial – e com isso fazemos referência aos distintos governadores, tanto do partido Justicialista como do Renovador – impulsionaram uma política neoliberal de ajuste e integração ao mercado mundial, inclusive com um breve período de antecipação ao governo nacional, que realiza com clareza e decisão tal política econômica a partir de 1989.

Nas eleições de 1999 para governador, os dois partidos políticos que disputaram o governo da província com melhores perspectivas foram o Partido Justicialista (PJ)[2] e a Aliança,[3] esta última para onde confluem principalmente o Partido Renovador de Salta (PRS)[4] e a União Cívica Radical (UCR), com parte do FREPASO. O Partido Justicilista esteve no governo durante o período recentemente finalizado – 1995-99 – e o Partido Renovador Saltenho, no período anterior – 1991-95. Em 1995, a disputa se concentrou entre o PJ e o PRS, já que a Aliança ainda não havia se formado, e eram os partidos majoritários na província.[5]

No dia 9 de maio, realizaram-se as eleições provinciais para governador, que foram separadas da eleição presidencial, ocorrida em outubro, o que caracterizou o ano de 1999 como um ano eminentemente eleitoral. Nesse momento, o Partido Justicialista compete com a mesma fórmula que a das eleições anteriores para governador e vice, Romero-Wayar. O que foi possível graças a uma reformulação da constituição provincial, reformada poucos anos antes, durante o primeiro mandato da referida fórmula. Destacamos que a hegemonia que alcança o governador dentro do partido é significativa, já que, apesar de haver grupos opositores, tais grupos não se constituem organicamente como frações dentro do mesmo partido.

A Aliança, composta pelos partidos mencionados, competiu com a fórmula Gómez Diez-Quintana. O primeiro foi vice-governador no período 1991-95, pelo Partido Renovador de Salta, e o segundo, membro da União Cívica Radical.

Como um antecedente a considerar, mencionamos que nas eleições de 1995 o Partido Renovador apoiou oficialmente a candidatura à reeleição do então presidente Carlos Menem, o que nos diz sobre uma convergência dos projetos políticos;[6] apesar de que, em determinadas conjunturas eleitorais, como no caso que estudamos, podem ser ressaltadas as diferenças.

Em outro trabalho (Vázquez, 1996b), destacaram-se as conquistas dos grupos dirigentes locais no que diz respeito à articulação de uma hegemonia que, embora se encontre nas

[2] O Partido Justicialista é o partido político que teve como principal referente a figura de Juan Domingo Perón, presidente derrocado em 1955 por um golpe militar depois de dois mandatos entre 1946 e esse ano. Perón chegou pela terceira vez à presidência em 1973 e morreu enquanto exercia o mandato, em julho de 1974. É um partido que conseguiu a adesão eleitoral de grande parte dos setores dominados, porque durante seus governos houve uma política estatal intervencionista para redistribuir ingressos a esse setores. No entanto, durante a presidência de Carlos Menem (1989/1999), a política econômica favoreceu a concentração dos ingressos, dando um giro conservador durante seus dois mandatos, apesar de sua filiação ao justicialismo.

[3, 4, 5 e 6] Notas no final do artigo.

mãos do Partido Justicialista há cinco anos, está assegurada por uma hipotética alternância no poder com o Partido Renovador, situação que não modifica substancialmente o projeto que pode definir-se claramente como neoliberal. Trata-se mais de matizes e de mudanças de pessoas – ou grupos econômicos de interesses – que administram o aparelho estatal.

Considerando, então, esta coincidência, parece útil a caracterização de Edelman, que vê a competição política como um jogo, em que se trata de adversários, e não como uma luta final, quando os opositores políticos são considerados inimigos. No caso das campanhas de 1999, os principais contendores eleitorais se comportaram como adversários e disputaram um jogo que pretendiam ganhar, situação que não resultou contraditória com o tratamento do outro como um inimigo durante determinados momentos do processo eleitoral, dado que numa conjuntura como essa busca-se exagerar as diferenças e dissimular as semelhanças.

Demonstrado assim o panorama, passemos a ver o que ocorreu na campanha eleitoral. Mas, antes, é importante esclarecer que nos referimos unicamente à campanha realizada nas ruas, sem descrever e analisar outras formas de publicidade ou práticas com as quais se podem conformar a totalidade da mesma.

A campanha eleitoral

Nessa ocasião, as propostas políticas se traduziram na propaganda de rua, tendo como base as cores bem diferenciadas, que foram respeitadas na distribuição oficial realizada pelos candidatos opositores: por um lado, o PJ se identificou com o vermelho (ou vermelho e preto) e, por outro, a Aliança, com o azul claro e o branco. O uso de tais cores não foi casual.

Durante o mandato do governador Romero, realizou-se um concurso para a criação de uma bandeira para Salta e escolheu-se uma de cor vermelho escuro, com duas franjas pretas perto das margens superior e inferior, e com um escudo no meio.[7] A bandeira é igual ao poncho com que se identifica o *gaucho salteño* e com o qual se desfila nas festas cívicas locais. A bandeira é, assim, uma criação do governo de Romero que, além disso, foi e continua sendo utilizada como logotipo identificatório do Governo da Província de Salta, uma imagem que reproduz a característica figura do monumento ao principal caudilho local, Güemes[8] (ver foto 1).

Nesse aspecto, a gestão de Romero foi e continua sendo ativa na produção simbólica,

1. Foto: Eduardo Bellavilla

[7] Em função do concurso público realizado, não faltou um estudioso do tema que saiu a reluzir uma bandeira local, mas que na prática nunca foi usada, nem chegou a ser de conhecimento público.

[8] Güemes é o herói local do processo de independência. É a figura exemplificadora do *gaucho salteño*, e o monumento em sua memória, integrado a uma paisagem de morros que identifica a cidade, é um dos passeios obrigatórios; o momumento situa-se perto do centro comercial, numa área residencial.

e é clara em sua intenção de "inventar tradições". As cores da bandeira saltenha escolhidas para a campanha representam a utilização eleitoral de uma abundante produção prévia destinada à identificação "governo provincial–Romero–tradição saltenha". Trata-se também de uma ressignificação da tradição saltenha, já que seus inventores estiveram ligados ao que podemos denominar uma oligarquia local mais afim ao PRS que ao PJ, portanto com características diferentes do atual grupo no poder.

Durante o primeiro mandato e, também, a campanha, o governo de Romero se autoapresentou como exitoso, cheio de conquistas que tendiam a levar a província pelo caminho do progresso. É interessante recordar que a proposta mais utilizada na campanha anterior foi "Ordem, Trabalho e Produção", recuperada ao início da segunda campanha romerista. A intencionalidade de resgatar a "tradição" está sempre presente na forma de comunicação escolhida para apelar ao eleitorado, já que recorda a proposta conservadora do século passado, "Ordem e Progresso". É, além disso, sempre apresentada com um sentido totalizador e é suficientemente vaga, como para que cada um lhe confira o sentido que mais lhe pareça conveniente, mas deixa no ar uma interrogação com matizes imperativos: alguém pode não estar de acordo com a fórmula adequada para o progresso de Salta?

Romero foi eleito pela primeira vez em 1995, quando também o presidente Menem[9] foi reeleito em eleições que, localmente, deram a este último um grande triunfo. Nesse aspecto, o governador Romero utiliza essa onda triunfalista do candidato nacional não somente em oportunidades eleitorais. Também apela à imagem menemista, que se mostra associada a uma Argentina que entrou para o primeiro mundo, e na qual o encarregado de situar a sociedade local nesse contexto tão distante seria ele, o governador. O cuidado no tratamento localista é um dado permanente na gestão do citado governador e se torna um elemento de diferenciação essencial durante sua campanha, afigurando-se como a mensagem escolhida para distingui-lo dos adversários, o que ao mesmo tempo leva seu partido a ser caracterizado como o que está disposto a sacrificar os interesses locais em benefício dos interesses nacionais. Esse recurso foi posto em prática em muitos momentos históricos, por partidos distintos e para alcançar fins diversos.

Por outro lado, o Partido Renovador de Salta, principal artífice da Aliança Saltenha, compete nessa oportunidade como coalizão que tem como ponto de referência central sua oposição ao menemismo, formada em nível nacional entre a União Cívica Radical e a Frente País Solidário (FREPASO). A Aliança, de características em princípio diferentes da formada em Buenos Aires,[10] usa como distintivo as cores da bandeira nacional argentina e se situa nessa campanha como antípoda do espetáculo de quatro anos atrás, como oposição ao candidato que apoiou anteriormente – Menem.

Assim, o eixo da disputa que acontece nas ruas passa a identificar-se pelas cores vermelho (ou vermelho e preto), por um lado, e branco e azul claro, por outro, conformando-se na primeira impressão que recebe quem transita pelas ruas da cidade (ver fotos 2 e 3). Para o saltenho, essas cores têm um aditivo de sentido construído pelo discurso político,

[9] Ambos foram eleitos pelo PJ.

[10] Ver nota 4.

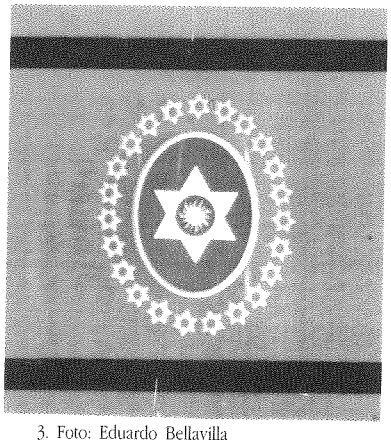
que poderia ser resumido assim: a primazia do local é o que oferece o partido do governo; a oposição aos governos local e nacional é o que propõe a Aliança.

Os cartazes que dizem "Em Salta elegemos os saltenhos" (ver foto 4) são demonstrativos da construção do inimigo, a partir de uma convocatória chauvinista que propõe

2. Foto: Eduardo Bellavilla

desconhecer quem vem de fora. Nesse caso, condena a proposta de nacionalizar a eleição da Aliança. Tal conduta se confirma nos cartazes que dizem "A fórmula portenha para Salta", os quais margearam todo o caminho do aeroporto à cidade, no momento da visita dos então candidatos a presidente e vice pela Aliança – De la Rua e Álvarez –, em apoio à fórmula da Aliança local.

Seguindo a proposição de Edelman, essas propostas são independentes daquilo que indicaria os fatos aos olhos de um observa-



3. Foto: Eduardo Bellavilla

4. Foto: Eduardo Bellavilla

dor com lembranças de um passado próximo. Tanto o governo local do PJ como a maioria entre os concorrentes da Aliança local apoiaram com entusiasmo o projeto menemista, do qual pretendem separar-se agora, em ocasião da luta pelo governo, uns pela primazia do local – a qual o projeto nacional não atende – e outros pela oposição da Aliança tecida no Parlamento.[11] O apoio prévio na campanha presidencial para a reeleição de Menem, em 1995 (do qual tentaram desvencilhar-se posteriormente), pode ser apreciado nos diferentes resultados que obtém Menem entre os votos recebidos do PJ e os que vêm de outros partidos: somente 13,9% dos 51,6% são do Partido Justicialista e o resto é, nessa oportunidade, oriundo principalmente do Partido Renovador.

Neste sentido, é interessante destacar um silêncio presente na campanha, relacionado ao fato de não se mencionar a anterior coincidência do Partido Renovador com Menem. Tanto o PJ como a Aliança Saltenha parecem haver esquecido esta situação relativamente recente.

Os lemas das campanhas

Pode-se observar que a campanha nas ruas é relativamente simples. Predominam as cores, os rostos ou os sobrenomes dos candidatos e, muitas vezes, os nomes dos agrupamentos por meio dos quais os candi-

[11] Numa reportagem realizada pelo jornal *Página 12* e em declarações radiofônicas, Graciela Fernández Meijide, uma figura política de oposição muito destacada nos últimos anos e cuja trajetória originou-se com sua atuação como mãe de desaparecido, justificou a aliança com o Partido Renovador pelo fato de que Ricardo Gómez Diez, deputado nacional e candidato a governador pela Aliança, votava junto com seus companheiros de partido no Parlamento.

datos se postulam. Os lemas de campanha, como devem sintetizar as propostas, constam de poucas palavras, apelando mais a conteúdos dados por entendidos do que a formulações claras. Exemplos disso são: "Juan Carlos Romero" escrito sobre uma parede pintada de vermelho, com indicação ou não da sigla PJ. E o candidato oficial a prefeito é promovido com as mesmas cores que o candidato a governador.

Uma distribuição massiva de cartazes impressos com fotos, em cujo conteúdo se comenta o que (aparentemente) *salta à vista* e onde se promove o trabalho realizado pelo governo, toma conta da cidade. Como se vê no exemplo da foto 5, cujo cartaz menciona a reativação do comércio e da banca local,[12] além do pagamento em dia dos salários, pensões e aposentadorias. Há outros que mencionam a promoção da polícia, os hospitais etc., dizendo na parte de baixo: "Juntos seguimos avançando." Nesse caso, cartazes oficiais com a assinatura do Governo da Província de Salta e o logotipo de Güemes são distribuídos por toda a cidade como parte da disputa eleitoral.

Outros logotipos identificados com o governo são utilizados como cartazes de campanha, como os que dizem "Pavimentos, água potável e luz", "Educação com saída para o trabalho", "27.000 novas moradias", todos eles com a rubrica "assim seguimos adiante", como

[12] "Banca local" deve querer designar as sucursais locais dos grandes bancos, já que este governo privatizou a banca local, o Banco Provincial de Salta.

5. Foto: Eduardo Bellavilla

podemos ver na foto 6. A esse tipo de propaganda vamos denominar, aqui, a partir da perspectiva de quem a produz, de positiva. Uma característica dela é que não permite distinguir entre a propaganda do governo da província e a do candidato a governador pelo PJ. Utiliza-se a primeira em benefício da segunda, tanto no que diz respeito aos lemas como à origem dos cartazes, já que os que levam a assinatura do governo – que conseqüentemente os paga – integram plenamente a campanha eleitoral. Não existe distinção entre governo e partido para as eleições; as propagandas se fundem visualmente entre o vermelho escuro e o logotipo de Güemes, símbolos indistintos do governo provincial e do PJ.

Outra parte da campanha, mais informal, mas igualmente presente, é a que não ressalta as conquistas políticas do governo, mas sim constrói o inimigo político. Chamamo-na aqui de propaganda negativa. Ainda que centralizada no caráter extra-local com o qual pretende marcar a Aliança, tem seu auge na tira de papel "O cara-de-pau quer voltar", acompanhado de explicações: o que é referido como "cara-de-pau" seria um anterior governador que não transferiu verba aos municípios e aos empresários, que não pagou os salários etc. – toda essa informação com a indicação do período 1991/95 (foto 7). É deliberadamente falsificada a informação sobre o governador, que aparece como um

6. Foto: Eduardo Bellavilla

7. Foto: Eduardo Bellavilla

governador com a realidade. Neste sentido, pode-se observar que se considerou mais agressiva a propaganda televisiva da Aliança que a do PJ, talvez por estar enfatizada pelo meio escolhido para construir o inimigo. Nas paredes talvez se digam coisas piores, mas "sem ruído".

Já no caso das candidaturas para prefeito, tanto um como outro partido foram bastante respeitosos do uso das cores. No caso do PJ, chama a atenção o fato de que somente o candidato oficial, ou seja, o que ganhou o apoio explícito do governador, utilize as mesmas cores que Romero, e os outros candidatos usem distintas combinações, mas sempre com algo vermelho. Na Aliança, alguns candidatos realizaram pinturas com uma tonalidade de vermelho mais claro, distintivo do Radicalismo.

pequeno cartaz colado sobre outro contendo a foto de Gómez-Diez – que na realidade não foi governador, e sim vice. E se soma a tal campanha negativa a circulação de um edital, refutando as dez boas razões dadas pelo candidato Gómez-Diez para votarem nele.

Por seu lado, a Aliança utilizou as cores azul claro e branco com a proposição Gómez-Diez – Aliança Saltenha ou fotos do mesmo com o candidato presidencial De la Rua (ver foto 8).

8. Foto: Eduardo Bellavilla

A campanha de rua da Aliança é parca, sem uma proposição significativa desde os cartazes; somente trata de ocupar/disputar espaços. Talvez não por casualidade não se encontram propostas, só presença. Tampouco nela se constrói a figura do inimigo, deixando essa tarefa para a campanha televisiva e para os discursos nas manifestações públicas, especialmente numa série televisiva de publicidade onde se confrontavam as promessas do

Um comentário especial merece um pequeno cartaz que encontramos colado no vidro traseiro de um automóvel. Vimos aí que um

candidato escolheu uma mensagem hermética para sua promoção. Foi original porque conseguiu dar uma volta à lógica da propaganda; diz assim: "se não conhece, pergunte por ele e se dará conta de que é o candidato em quem você quer votar".

Agora vejamos o que ocorreu no lapso de tempo entre as eleições provinciais e as nacionais, no momento em que dois candidatos a deputados nacionais, um do PJ e uma da Aliança, inauguraram uma nova etapa da sobrecarga de campanhas gráficas dos partidos nas ruas da cidade.

A irreverência presente numa determinada intervenção, certamente noturna, não deixou escapar o bem cuidado aspecto da campanha vermelha-e-preta do candidato romerista a deputado nacional. Sobre duas letras "u" do nome do candidato foi possível escrever a palavra "orto" (que em castelhano é um palavrão), ocasionando uma forte descaracterização do conjunto da pintura oficial.

9. Foto: Eduardo Bellavilla

Alguns cartazes da candidata aliancista sofreram modificações realizadas com hidrocores coloridos, técnica simples que transforma a mensagem dos cartazes colados em pilastras situadas ao redor da praça principal. Além dos desenhos sobre o retrato da candidata, que deformam sua fisionomia ou simplesmente lhe dão um aspecto mais engraçado, está a palavra "deputada" convertida num insulto ao serem apagadas algumas letras, como se pode observar na foto 7. Este tipo de manifestação, tão precária em sua materialidade, contém um poder de desestruturação da propaganda, que por sua vez custou caro ao partido e/ou à candidata e que, em muitos casos, é paga pelos contribuintes, ou seja, o povo. Os bigodes desenhados na imagem do candidato presidencial Dualhde, do PJ (foto 9) é mais um exemplo. À proposta gráfica com a foto de grande dimensão do candidato, estrategicamente localizada na fronteira entre as duas sedes partidárias na cidade (a do PJ e a da UCR), sobrepõe-se a intenção da burla – no entanto potente tentativa, pois capaz de chegar ao alcance do olhar de todos. O sobredito se aproveita das estratégias das campanhas oficiais, de seus planos de ocupação da cidade e, acima da sobrecarga de informações presentes no conjunto dos cartazes das campanhas pertencentes à política formal, inscreve a mensagem desobediente, ao gerar uma carga adicional de sentido.

Não foi o único candidato presidencial sobre cuja campanha registramos essa intervenção jocosa, mas de forte impacto, no con-

10. Foto: Eduardo Bellavilla

texto de observação dos transeuntes. A antecipada campanha de Adolfo Rodriguez Saá chegou a Salta em fins do mês de abril, justamente no momento de realização de nossa segunda série fotográfica, o que nos possibilitou registrar intervenções com spray sobre o caro e bem acabado cartaz do pré-candidato que provocam riso nos moradores/citadinos. A sugestão deixada pela intervenção sobre o retrato sugere uma relação entre política tradicional e "palhaçadas", já que os indícios incitam a realizar tal relação. Não nos deixa mentir o que se registrou na foto 10.

Um parágrafo especial merece um cartaz emblemático de uma candidata a prefeita pelo PJ, que ocupava, no momento da campanha, o cargo de secretária de Cultura na província e buscou, durante sua gestão, identificar-se

como ativa partícipe de um certo resgate da cultura popular saltenha. O cartaz a que fazemos referência (foto 11) esteve distribuído por toda a cidade, do centro aos bairros populares. Nele se encontra uma foto da candidata em primeiro plano, sorridente, bem vestida e penteada, com um colar de pérolas. Atrás de sua figura se visualiza uma senhora que pode ser identificada, na proposta da propaganda, como uma anônima mulher do povo que olha, de uma posição inferior, a candidata, situada em uma posição mais alta. Pouca coisa mais podemos saber, por meio das informações contidas na proposta gráfica, sobre essa segunda senhora da foto. No entanto, suas características físicas não são utilizadas somente para contrastar, mas também servem para mostrar a presença "do povo" na campanha. Uma presença que, como se explicita no cartaz, propõe-se como hierarquizada.

Finalmente, podemos anotar que as eleições nacionais perderam presença com relação às anteriores, as provinciais, realizadas cinco meses antes, pois estiveram desvinculadas do problema mais próximo ao eleitor, que é o de eleger prefeito e governador, além de já estar esse eleitor saturado pelas campanhas eleitorais que vinham se somando. Tratou-se de um efeito que atuou na segunda campanha e que, paradoxalmente, teve resultados opostos.

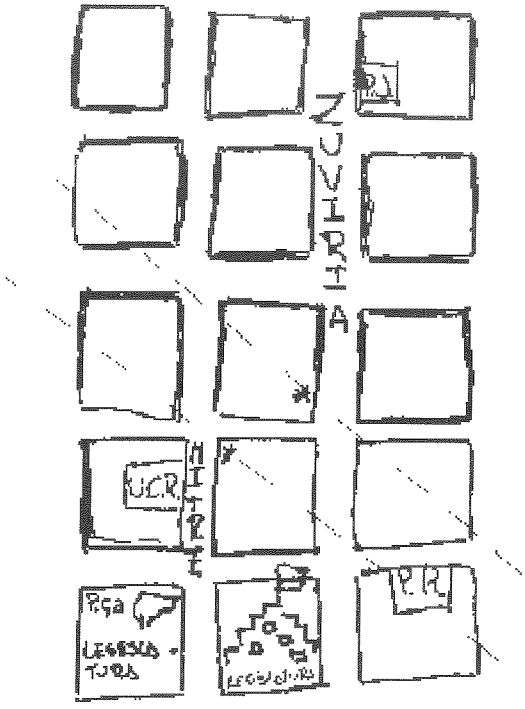
11. Foto: Eduardo Bellavilla

Território político

Analisando a campanha eleitoral na cidade de Salta, outro aspecto que destacamos é

a conformação de um território político, saturado de uma macroescritura urbana, de maneira bem visível no conjunto de cinco quarteirões situados entre as sedes dos partidos UCR e Justicialista, tendo em um dos extremos dessa área de atuação a sede do Partido Renovador de Salta e a legislatura provincial (ver desenho 1).

A contraposição entre a soma de campanhas gráficas correspondentes a cada partido e outras manifestações que interferem na paisagem urbana será aqui tratada a partir da perspectiva de Armando Silva (1992:59), quando diferencia o mapa do croqui. Em estudo comparativo entre as cidades de Bogotá e São Paulo, o autor estebelece essa diferenciação partindo da oposição entre uma cartografia física – que insiste em buscar minuciosamente a exatidão do limite, como no caso dos limites oficiais entre nações, determinados por cálculos cépticos de um especialista em desenho – e o que ele chama de uma cartografia simbólica – apoiada na sensibilidade do registro flexível, que permite, precariamente, visualizar o que é essencialmente dinâmico. Entre ambos os exercícios de marcar o território, está a alternância entre desenhar e desfazer o desenho, que aqui nos interessa perceber no sentido de desconstrução da idéia de geografia urbana.



Desenho 1: As duas sedes nacionais (UCR e PJ) e a sede de um partido provincial (PR). Os asteriscos apontam para duas das mais importantes esquinas de propaganda política da cidade e delimitam um território político que se expande até as sedes partidárias e o edifício Legislativo (I). O aspecto de croqui nos parece adequado à proposta de trabalho que desenvolvemos, a partir dos aportes de Armando Silva.

No espaço entre as sedes dos dois importantes partidos nacionais, o território se mostra como uma imagem que se materializa, traduzindo visualmente a disputa pelo estabelecimento de uma fronteira que pode favorecer a ambos os partidos, que militam cotidianamente pela ampliação de seu espaço de propaganda. O conjunto de cartazes que aí se encontra é potente auxílio na afirmação de um discurso, acentuado nas épocas das campanhas provincial e nacional. E mais: os cartazes do outro se transformam em alvo, representam um espaço por conquistar. Quando a lei da rua não permite sua destruição na época de campanha, cabe à militância alterar o máximo que puder a mensagem do adversário, transformando-a em propaganda positiva. Até esse ponto, como assinalamos, a fronteira aberta entre as áreas dos dois partidos – que requer vigilância constante para que não ocorra uma perda de espaço – mais se parece com um croqui do que com um

mapa, sendo representado por um pontilhado, um entreaberto alinhavo. Foi o que se evidenciou com o alcance da campanha de Duhalde, na segunda metade do mês de agosto – ou seja, em dias muito próximos à campanha presidencial –, quando os artífices locais dessa campanha conseguiram colar cartazes do candidato em espaços tradicionalmente reservados aos cartazes da campanha aliancista, numa área muito próxima à sede da UCR, mais precisamente na calçada em frente.

No entanto, quando a disputa se acentua, a conquista do território urbano para colar cartazes ou realizar pinturas em muros, paredes e pilastras, ou ainda a vigília para assegurar a não-intervenção do outro na própria propaganda, tornam-se uma questão estratégica que solicita de ambos grupos a busca já não negociada dos espaços, definindo-se na marcha diária dos acontecimentos a fronteira entre as forças políticas. Busca-se conscientemente a comodidade de um mapa. O ideal desejado é um longínquo existir das forças opositoras com sua parafernália de tintas, colas e cartazes.

Assim mesmo, a disputa pelo espaço – "a guerra dos cartazes" – não abandona de todo a condição de croqui, dada a disponibilidade deixada pelos transeuntes de intervir, ou dos militantes, de (re)construir a relação espacial. Por isso, enfatizamos o que as séries fotográficas nos induzem a dizer: a existência de uma macro-escritura sobre o corpo da cidade – comparada por Silva, em certo momento, a uma grande tatuagem constantemente alterada, oferecida às intervenções – é vital manifestação de um discurso urbano que revela e desvela o que quer dizer a população da cidade.

A alternância de condição entre mapa e croqui também está relacionada às possibilidades deixadas pela propaganda oficial ou, sob outro ponto de vista, com o potencial de intervenção daqueles agentes que rabiscam mensagens sobre o tecido escriturário exposto entre as unidades partidárias.

Rabiscos urbanos

As (outras) intervenções sobre a escritura que destacamos são manifestações latentes, nunca ausentes, que marcam a entrada de um discurso gráfico periférico, que invade os espaços centrais – espaços dos políticos oficiais, com suas coloridas e sedutoras propagandas, que buscam vender um produto partidário. No mesmo quadrilátero estratégico que aqui desenhamos – nosso croqui –, visualiza-se a entrada desse mundo periférico, ainda que se tratando de uma área central/estratégica da cidade. A percepção deste outro discurso gráfico foi possível graças ao registro, nada ingênuo, que modifica a escritura anterior da propaganda partidária. Novas cores sobre as cores propostas como identificatórias de políticos e partidos, outras letras desenhadas sobre as presentes em cartazes e pinturas realizados nos espaços públicos por encomenda dos candidatos se oferecem aos transeuntes que passam/passeiam pela cidade como uma divertida alternativa aos olhos cansados da superdose da campanha oficial. Oportunidades ocasionais e furtivas, que podemos registrar fotograficamente.

Nesse aspecto, a produção visual que aqui demarcamos apresenta coincidências com os aspectos considerados por Silva (1992:31) em sua análise da produção de grafites: precarie-

dade, espontaneidade, capacidade cênica, velocidade, fugacidade, marginalidade e anonimato.

Para o morador da cidade, a recepção das imagens é fugaz; em seu movimento cotidiano pelo espaço urbano – que, em alguma medida, ajuda a construir –, a imagem visual que melhor consegue fixar é a do momento. Frente a seus olhos, as cenas se renovam rapidamente nos muros e painéis da cidade política, gerando o esquecimento de algumas imagens do dia anterior ou da semana passada, e até mesmo de horas antes. A esse ritmo, a renovação se vê como necessidade constante e é intensificada nas épocas de clímax, nas campanhas eleitorais. A isso se soma a fugacidade relacionada ao tipo de discurso proposto nas ruas. A precariedade resultante – relacionada ao fato de que toda essa produção visual está disponível para as intervenções de quem transita por tais espaços ou às interferências ambientais, como poluição, excesso de luz etc. – se faz notar com mais força quando os pesquisadores "perdem" um cartaz, não realizando o registro fotográfico no momento de seu lançamento ou num dos dias posteriores à sua publicação, devendo ser realizado novo levantamento, que deve ser minucioso, entre muros e paredes da cidade, onde poderia ser encontrado um cartaz sobrevivente.

Isso foi o que sucedeu especificamente com o cartaz que já mencionamos (ver foto 7), que contém explicitamente uma propaganda sobre outra propaganda, utilizando para tanto uma tira (de aproximadamente 40 x 15 cm) com chamativas letras pretas, onde se lê a frase "O cara-de-pau quer voltar". Este "colado sobre colado" se apresentou repetidamente, tendo como base um número significativo de cartazes da campanha original de Gómez-Diez nas paredes do centro da cidade de Salta, no momento em que sua campanha para governador tomava impulso, em fevereiro de 1999. No entanto, nossa ausência de registro no tempo de duração do auge desta etapa da operação propagandística nos levou a uma busca de algum exemplar remanescente por espaços marginais ao centro da cidade. Por fim, a sobrevida de uma dessas tiras, colada sobre um descolorido cartaz do candidato num muro de um barzinho fechado, num ponto distanciado à entrada da cidade, foi o que nos permitiu realizar o registro fotográfico que aqui mostramos. Dessa experiência, ficou o aprendizado de que a pesquisa da escritura urbana sobre a epiderme da cidade é um exercício do olhar que requer sistematicidade e perseverança na produção do registro, buscando-se evitar aquilo que aos moradores da cidade é plausível, e que poderia nos haver transformado em vítimas inconscientes: o esquecimento do que é efêmero.

A campanha mostra, então, em certa medida, características de grafite. Espalhando-se pelos pontos políticos, no centro da cidade e no já mencionado quadrilátero entre as sedes partidárias, os aspectos vigentes conformam o que Silva chama de "ponto de vista cidadão":[13] uma série de estratégias discursivas por meio das quais os moradores da cidade narram histórias da mesma ou realizam "publicidades" ao contrário, neutralizando o impacto das mensagens das campanhas emblemáticas. A foto 12 registra um aspecto da campanha para prefeito do candidato identificado como Dr. Muro, cuja operação de campanha foi realizada exclusivamente

[13] A palavra *ciudadano* pode ser traduzida tanto por cidadão como por citadino. Entendemos que, nesse contexto, vale mais como citadino, sem negar a potencialidade implícita no agir do citadino para transformar-se num cidadão, aqui conceitualizado como sujeito político.

com pinturas nos muros e meio-fios de diversos pontos da cidade. Nela também podemos ver a intervenção anônima, que transforma a propaganda em piada ao agregar ao "Dr. Muro", escrito em cor preta, um expressivo "de lo lamento".

potencial escriturário que têm aqueles que praticam, que produzem outro(s) discurso(s) político(s) entre a população urbana, o que nos faz perguntar sobre as possibilidades de constituição e intervenção desses outros discursos da/para/sobre a cidade.

12. Foto: Eduardo Bellavilla

A sobreposição deste tipo de escritura sobre outra conforma o que chamamos de uma cidade misturada, a partir apenas dos registros sobre o tecido urbano deixados por setores da sociedade que produziram um discurso dominante. Além disso, pensamos que tais intervenções falam de um tratamento que foi tradicionalmente insensível a essas (outras) marcas textuais, mostrando-se a partir de uma posição que desconsidera o

Os croquis urbanos permitem uma visualização mais flexível desta produção anti-emblemática sobre o tecido urbano, produção visual que rechaça, modificando literalmente ou apagando, as imagens relacionadas à política tradicional. Por exemplo, a transformação de alguns termos na cenografia da cidade em épocas eleitorais ou a anulação da buscada eficiência gráfica no jogo das cores. A termos como *buchón* (dedo duro) e *ladrón* (ladrão),

13. Foto: Eduardo Bellavilla

14. Foto: Eduardo Bellavilla

exemplificados na foto 13, seguem outros que sempre trazem a marca do insulto (ver foto 14).

Outras vezes são utilizadas mensagens implícitas, de maior complexidade, que optam por realizar a crítica com humor. Seu formato satírico, adaptado ao substrato de apresentação que são as calçadas e muros da cidade, transita entre a obscenidade e a sutileza. Mas é conveniente ressaltar que esta proposta reconhece os habitantes da cidade como leitores que, em sua cotidianeidade de transeuntes, podem receber significativamente a mensagem proposta ou lê-la de maneira crítica. Já na intenção da produção textual, trata-se de um papel protagônico dado a esse leitor, que pode ser um veículo importante na circulação das idéias políticas postas no texto urbano.

Esse olhar receptor interpreta, inter-relaciona; os moradores da cidade são convidados a

posicionar-se sobre a política e sobre os políticos, na medida em que lêem – onde também toma relevância o modo como lêem – esses textos registrados e postos em diferentes pontos da cidade, posicionando-se também sobre a mesma textualidade em geral, que é resultado de tais intervenções.

Para os que escrevem, é um desafio salvar espaços da avalanche das campanhas dos opositores, ou ainda realizar a intervenção sobre espaços afetados pela sobrecarga das mesmas. Tal sobrecarga é uma retórica das campanhas, trata-se de uma proposta alienante que apresenta em si uma estratégia de expansão territorial. No entanto, as intervenções populares sobre ela comprometem o êxito dessa proposta abarcadora. São anti-emblemas: (contra)propaganda sobre propaganda. A zombaria agora utiliza a técnica simples de desenhar ou escrever sobre o que está colado nos espaços públicos. Essas ações deliberadas, que usam a força da propaganda contra os fins que a mesma busca, às vezes constituem uma continuação da campanha formal por outros meios e, também, às vezes é um canal de participação política – não tradicional – de sujeitos que se mantêm à margem da disputa eleitoral.

São fragmentos de uma proposta alternativa. Seja uma assídua presença de reivindicações sindicais ou de pequenos partidos de extrema esquerda – como, por exemplo, o que propõe numa das paredes mais importantes do quadriletátero político analisado a concessão de um salário de quinhentos pesos aos desocupados, e que interroga sobre o caráter feudal da sociedade – ou outros, em outras paredes, que querem mostrar-se como partes articuladas de um discurso político democrático que se diferencia do discurso majoritário visto nas ruas da cidade. Afirmações sobre uma justiça que não é independente, ou negações de uma facção de um peronismo que não deseja ser identificado com Menem são outras contribuições encontradas nos espaços observados pelos pesquisadores, espaço síntese da cidade, que tampouco deixa de expor as pichações nazistas apoiadas no símbolo da suástica, que manifestam sua vontade de alcançar um poder sobre a urbe. A escritura da cidade é, assim, uma vitrine das opções políticas disponíveis e visíveis para os citadinos, leque de opções que estão dispostas também para aqueles que não se expressaram, ou zombaram, mas que também atuam por meio do olhar, da recepção, na constituição desse espetáculo político que se constitui textualmente no seio da cidade.

Algumas reflexões finais

Como vimos, o aparelho que produz o conjunto da propaganda eleitoral, vinculado à política partidária, expande-se pelos espaços públicos da cidade, mas não é exclusivo na constituição da macroescritura urbana. Pesquisar as dispersas e desarticuladas vozes portadoras de demandas políticas que, em maior ou menor grau, criticam ou direcionam as propostas dos políticos formais é todo um desafio. O aporte que aqui apresentamos parte do registro sistemático, necessário para a constituição do corpus discursivo que se dispõe à problematização. Somente depois da constituição do conjunto maior, conformado pelas três séries fotográficas, é que podemos estudar, da maneira que apontamos, a natureza da intervenção, que não nos permite

afirmar a existência de um contra-discurso solidamente crítico e organizado frente à política formal, nem definir quais são seus atores criadores. No entanto, essa intervenção pode ser trabalhada como indício, a partir da realidade concreta da rua, de uma vontade de expressar uma posição contrária à mensagem proposta pelo cartaz ou pelo painel emblemático que domina a paisagem urbana.

Devemos seguir nos arriscando: afinal, é parte de nosso papel na constituição da pesquisa. Em meio aos cuidados necessários para tratar o material empírico, buscamos ultrapassar a fronteira do "quase óbvio", que são as batalhas gráficas postas no cenário das ruas, e que representam o enfrentamento entre grupos diretamente vinculados aos políticos formais e suas equipes de trabalho. No entanto, o cuidado na aproximação à documentação, no caso desse pequeno acervo que é particular e novo na constituição da memória da cidade de Salta, nos mobilizou a deixar de lado a inibição para lançar algumas interrogações: essas "cicatrizes" (expressão ao gosto de Armando Silva) cravadas no grande e móvel texto político presente no cenário urbano devem ser absolutamente negadas como registros (individuais ou não) de insatisfação popular frente ao encaminhamento da atuação política convencional?

Trata-se de um convite para pensar nos croquis urbanos que nos ajudem a analisar os movimentos políticos sob outras perspectivas. Pensar em atuações de artífices de palavras inscritas no corpo da cidade, que buscam incomodar – pelo menos incomodar – a imposição/transmissão da campanha emblemática.

Referências bibliográficas

EDELMAN, Murray. *La construcción del espectáculo político*. Buenos Aires: Manantial, 1991.

HOBSBAWM, E. J. e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

SÁBATO, Hilda. *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires*. La fiebre del lanar. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

VÁZQUEZ, Estela. Estado provincial. Antes y después de la reforma. El caso de Salta, Argentina. *Anales 5*, I Congresso Interamericano do CLAD – "La reforma del estado". Caracas, 1996.

—. Salta ante el MERCOSUR. *Ciclo de Foros multisectoriales*. Córdoba: Fundación F. Ebert y Fundel, Córdoba, 1996b.

---

[3] A Aliança se formou inicialmente no âmbito da capital federal e, depois, estendeu-se a todo o país. Nela confluíram o FREPASO (Frente País Solidário) – que num primeiro momento foi um desprendimento do PJ, crítico ao rumo neoliberal que tomou o governo de Menem, conformando-se logo depois como partido de centro-esquerda – e a União Cívica Radical – centenário partido pelo qual chegou à presidência Raul Alfonsin em 1983, depois da queda da ditadura militar ocasionada pela Guerra das Malvinas. A UCR põe ênfase nas liberdades políticas e na consolidação da democracia, com o que geralmente tende a diferenciar-se do justicialismo.

[4] Este é um partido provincial que se formou ao redor da figura do interventor militar da última ditadura, Roberto Ulloa. Em outros distritos eleitorais, a Aliança teve um caráter opositor ao governo de Menem, propondo-se inicialmente como alternativa, para onde confluía um partido democrático e outro com características mais progressistas. Enquanto isso, em Salta, a Aliança representou uma opção conservadora porque seus integrantes eram em sua maioria oriundos do Partido Renovador e da UCR. Nesse contexto político, o FREPASO mostrou ter uma adesão eleitoral irrelevante e, inclusive, participou da Aliança apenas com uma facção, já que houve uma divisão interna quando alguns de seus membros se opuseram a formar parte de uma proposta eleitoral com o partido criado pelo interventor militar da ditadura.

[5] É importante destacar que, na província, os partidos políticos que se formam seguindo as propostas daqueles que operam ao nível nacional geralmente tomam características próprias associadas às formas de dominação locais, por isso, em geral, são relativamente mais autoritários e conservadores e se agrupam em torno de figuras caudilhescas.

[6] O Partido Renovador de Salta, como muitos partidos provinciais, quando acede à legistatura nacional, negocia permanentemente suas posições com os partidos majoritários, já que atua sem ligações orgânicas com os partidos nacionais, podendo inclinar a balança para um ou outro lado no caso de votações ajustadas no Parlamento. No entanto, aqui nos referimos a uma convergência de projetos num sentido amplo, já que a proposta neoliberal conseguiu, nos últimos anos, um consenso importante entre os grupos dirigentes locais, se bem que alguns setores econômicos referenciais na província, como os produtores de fumo e de açúcar, seguem reclamando políticas protecionistas quando vêem seus interesses afetados como conseqüência da abertura dos mercados.

Resumo

Nosso trabalho parte da conformação de um conjunto fotográfico organizado durante o período pré-eleitoral de 1999, na cidade de Salta, no Noroeste da Argentina. O material organizado nos permitiu levar a cabo uma pesquisa sobre os discursos políticos circulantes em Salta no referido ano. Apoiou-se substancialmente numa escritura urbana que se distribuiu, nessa ocasião, nos muros e paredes da cidade, sendo preservados alguns registros nas séries fotográficas que realizamos. Foram analisados, sob uma perspectiva de articulação dos textos presentes nas ruas da cidade, os discursos políticos de campanha de candidatos a cargos dos poderes Executivo e Legislativo no nível provincial e nacional, sem deixar de lado a significativa existência, no espaço público da cidade, de outros textos vinculados ao debate da política formal, mas que se enunciam como alternativos.

Palavras-chave: propaganda política, imagem e política, campanhas eleitorais na Argentina, partidos políticos argentinos.

Abstract

Our work stems from the conformation of a set of photographs organized during the 1999 pre-election period in the city of Salta, in the Northwestern region of Argentina. The material enables us to carry out research on the political discourses that circulated in Salta in the year in question. It is substantially based on urban writing distributed at that time on the city walls, some of which has been preserved in the series of photographs we made. We analyze, in a perspective of articulation of the texts found in the streets of the city, the political campaign speeches of candidates for legislative and executive positions, both at the provincial and national levels, without leaving aside the significant existence, in the city's public space, of other texts linked to the formal political debate that, despite this, are stated as alternatives.

Keywords: political propaganda, image and politics, election campaigns in Argentina, Argentinean political parties.

Recebido em: julho de 2000.
Aprovado em: setembro de 2000.

Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos

Jane Pinheiro

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.
Manoel de Barros, *O livro das ignorãças*

Arte e ciência

Existem inúmeras aproximações possíveis entre arte e ciência. Meu olhar se dirige para o entrecruzamento de fronteiras entre arte, antropologia e fotografia, num cenário onde os territórios em crise não se encontram mais tão nitidamente demarcados.

O senso comum ocidental estabeleceu uma idéia de ciência, de resto alimentada pela própria ciência, como algo muito próximo da infalibilidade. O domínio da ciência seria o da razão, o domínio da arte seria o da emoção. É como se, ao perder a unidade garantida por uma busca muito primordial do sagrado, que substanciava a ciência e a arte em tempos idos, o homem, assentando-as num paradigma antropocêntrico, caísse numa dualidade quase impossível de transpor. Mas eis que as próprias descobertas da ciência dita exata levam-na a repensar a si própria; a pensar o próprio pensamento, e a reconhecer que não existe uma ciência pura, desprovida de interferências socioculturais e mesmo do sujeito cognoscente.

Nota: Reescrito a partir do Capítulo 1, Parte II, da dissertação de Mestrado "Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna", defendida em setembro de 1999 no Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFPE.

Nunca é demais lembrar que as discussões da física moderna – duplo comportamento da luz como onda e partícula; impossibilidade de medição simultânea da velocidade de partículas subatômicas e sua exata localização no espaço; interferência tanto do observador quanto dos instrumentos de medição no objeto observado, para citar alguns exemplos – assentaram de forma sistemática na ciência o paradoxo, a antinomia, o Princípio da Incerteza e questões relativas às estreitas relações entre sujeito e objeto que se pretendiam distantes. As ciências sociais, contaminadas por essas discussões, se colocam o problema de um Pensamento Complexo (Edgar Morin) em que o sujeito, considerada sua condição biológica e cultural, aparece numa dimensão mais integral, relacionando-se com um objeto, também biológico e cultural. Ou seja: o sujeito, sistema biológico-cultural aberto, interage com o objeto, sistema biológico-cultural aberto, que interage com o sujeito... Em um processo de retroalimentação contínua e de constante individuação e socialização. A ciência age sobre a cultura, que age sobre o sujeito, que por sua vez age sobre a ciência – ela mesma cultura – num processo recursivo sem fim, nem sempre na direção apontada acima. Evidentemente, numa perspectiva mais integral do sujeito, a subjetividade dantes banida das ciências é reconsiderada. Neste sentido, Morin (1998:166-168), em contraposição a uma razão fechada, estritamente racional, propõe uma razão aberta, viva e biodegradável, que dialogue com o irracional (acaso, desordens, aporias, brechas lógicas).

Discorrendo sobre o fato de que a ciência deve pensar a si própria, o autor fala do desaparecimento dos grandes gênios (mas da existência de livros e monumentos a eles dedicados) e da importância da atividade individual criadora. Para ele, "é extraordinário que os progressos do conhecimento objetivo necessitem de imaginação criadora" (Morin, 1999:230). É esta imaginação que eliminamos por não sabermos explicar cientificamente, mas que está na origem das explicações científicas (Morin, 1998:48), que surge como uma das possibilidades de sutura entre o pensamento científico e o pensamento artístico.

A extrema fragmentação do saber aponta-nos inevitavelmente para uma reflexão acerca da crise dos territórios arbitrariamente demarcados. Há um apelo aos estudos transdisciplinares, à volta da sensibilidade à ciência, e a uma maior comunicação entre ciência e arte.

> *(...) é preciso desinsularizar o conceito de ciência. Ele só precisa ser peninsularizado, isto é, efetivamente, a ciência é uma península no continente cultural e no continente social. Por isso, é preciso estabelecer uma comunicação bem maior entre ciência e arte, é preciso acabar com esse desprezo mútuo. Isso porque existe uma dimensão artística na atividade científica (...). (Morin, 1998:59)*

Há que se considerar a dimensão estética da ciência.[2] A incerteza, a subjetividade, a abstração e o acaso transitam tanto num território quanto no outro: o *artístico* e o *científico*. Carl Gustav Jung (1987), ao traçar aproximações entre ciência e arte, coloca como centro de seu interesse não o produto artístico em si, recusando uma análise psicanalí-

[2] Michel Maffesoli em conferência pronunciada no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, aos 19 de abril de 1999.

tica da obra de arte nos termos propostos por Freud, por exemplo, mas no processo criativo que estaria presente, com toda a carga de angústia que lhe é inerente, tanto na ciência quanto na arte.

Entretanto, se existe uma crise de territórios, ela não é privilégio da ciência. Esta crise estabelece-se igualmente na arte, pois, em seu percurso histórico, também a arte foi levada a pensar-se a si mesma por um processo reflexivo semelhante ao da ciência.

Quando Marcel Duchamp assina um mictório de porcelana e o envia a um museu, instaura uma ruptura radical na idéia de arte. Os *ready-mades* desmoronam o paradigma de arte enquanto manufatura, obra única, original e uma série de outros conceitos. É o fim da *grande obra.*

> *A pergunta do* ready-made *é (...): como transformar algo que não é arte em arte? O resultado não está em desfazer um procedimento tradicional ou inventar um novo procedimento (...). A resposta está numa mudança de perspectiva. Trata-se de uma atitude frente à arte. (Venâncio Filho, 1986:63-64)*

Trata-se da arte pensando e questionando a si mesma, por ela mesma, por procedimentos estéticos. Trata-se de uma mudança de paradigma em arte.

Todavia, não é só a idéia de *grande obra* que cai por terra, a necessidade mesma do objeto artístico também se esvai. No decorrer deste século, o interesse em artes plásticas desloca-se gradualmente do objeto para a ação e desta para o artista,[3] de tal forma que as fronteiras entre arte e vida tornam-se cada vez mais tênues. Neste sentido, qualquer ação do sujeito pode ser pensada como arte. Sobram nomes de artistas cujo trabalho transforma sua vida cotidiana e mesmo inscreve-se em seu próprio corpo.[4] O movimento *Body Art*, nos anos 60, levou ao extremo esta atitude. Numa contundente *performance*, Vito Aconcci, esfregou o próprio braço com a mão até ferir-se; Rudolf Schwarzkogler, após uma série de automutilações, suicidou-se; Orlan, artista francesa, vem sistematicamente recriando seu corpo por meio de várias cirurgias plásticas (Corpo Estranho, 1997: 8-9).

Diante das mudanças de paradigma, tanto em ciência quanto em arte, que definição lhes cabe? O que é ciência? O que é arte? "A questão 'o que é ciência?' não tem resposta científica. A última descoberta da epistemologia anglo-saxônica afirma ser científico aquilo que é reconhecido como tal pela maioria dos cientistas" (Morin, 1998:119).

É interessante notarmos a terrível semelhança entre essa definição de ciência e uma das definições de arte mais correntes em nossos dias: "Arte é aquilo que é produzido pelo artista, é reconhecido como arte por alguém ou algo que o valide e que tem como autor alguém reconhecido como artista" (Adriano Pedrosa *apud* Bobadilha, 1998:1)[5].

Então, duas áreas aparentemente tão distintas do conhecimento humano se aproximam de inúmeras maneiras, inclusive na estrutura de suas definições/conceitos. Fica evidente que a distinção cartesiana entre arte e ciência impõe limites que as disciplinas, por questões ontológicas, transpõem: "Nenhuma barreira se ergue entre o mundo material da ciência e a sensibilidade do caçador e do poeta" (Wilson, 1999:227).

[3] "...au cours du XXe siècle, la priorité est passée de l'œuvre à l'acte et de l'acte à l'artiste". Raymonde Moulin apud André Ducret. La Contemporanéité: un projet inachevé? In: *Art & Contemporanéité: 1er Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble.* Bruxelas: La Lettre Volée, 1992. p. 19.

[4] Dennis Oppenheim, Barry Le Va (arremesou o próprio corpo contra a parede até ferir-se), Kalus Rink (esmagou em público, com blocos de concreto, os próprios dedos dos pés), Vito Aconcci, Herman Nitsch, Valie Export, Rudolf Schwarzkogler, Joseph Beuys, Gilbert Proesch e George Passmore (Gilbert & George, aboliram os sobrenomes).

[5] Cito ainda o título do livro de Frederico Morais (1998): *Arte é o que eu e você chamamos arte.*

Arte, antropologia e os usos da fotografia

Ao percorrer fascinada, em 1996, o imenso pavilhão da XXIII Bienal de São Paulo, onde era possível fruir obras de arte de todos os continentes do mundo, a proximidade entre ciência e arte, pelo viés da antropologia, tornou-se, para mim, especialmente evidente. Meus olhos encantavam-se, interrogavam-se e cansavam-se (porque era uma diversidade de informação muito grande para se ver ao mesmo tempo). De fato, a XXIII Bienal de São Paulo,[6] tinha como um dos momentos marcantes o segmento denominado *Universalis*. Este se propunha a trabalhar numa perspectiva multiculturalista, fugindo de uma visão estritamente etnocêntrica de arte.[7] Dele participaram artistas como Gedewon, da Etiópia, que realiza uma pintura talismânica relacionada à arte da cura; Tracey Moffat, fotógrafa e cineasta australiana, filha de aborígenes, cujo trabalho evoca cenas de violência familiar, vivida na infância e adolescência com seus pais brancos – suas fotografias, *aparentemente* documentais (todos os cenários e personagens são na verdade criados pela artista), retratam adolescentes fracassados e garotas estupradas pelos pais; Yukinori Yanagi, nascido no Japão, apresentava em sua instalação *The World Flag, Ant Farm* (*A Bandeira Mundial, Fazenda de Formigas*), bandeiras de todos os países do mundo, feitas de areia e mel, sendo corroídas/recriadas por formigas. Segundo o artista, seu propósito com este trabalho era o de esmiuçar o conceito de "nação".

No segmento denominado Salas Especiais, podia-se ainda encontrar os trabalhos de dois artistas brasileiros, Rubem Valentim e Mestre Didi, produzidos a partir da mitologia africana; e de Louise Bourgeois, artista francesa, radicada nos Estados Unidos, uma das primeiras mulheres a falar de sexualidade do ponto de vista da mulher: uma instalação, denominada *Célula de Roupas*, composta de roupas e modelos com corpos mutilados, que suscita, dentre outras, discussões de gênero.

A XXIV Bienal de São Paulo (1998), por sua vez, teve como curador-geral o crítico Paulo Herkenhoff, e como tema do segmento *Núcleo Histórico* a "Antropofagia". Este tema acabou, de certa forma, contaminando todos os outros segmentos. A idéia era trabalhar com um conceito o mais aberto possível de antropofagia, que favorecesse a pluralidade cultural da mostra, bem como uma visão não eurocêntrica de arte.[8] Uma curadoria exemplar no que diz respeito às estreitas relações fotografia e antropologia foi a da crítica Virginia Pérez-Ratton, reponsável, no segmento *Representacões Nacionais*, pela região da América Central e Caribe. Ao privilegiar declaradamente a fotografia, por solicitação do curador-geral da mostra, tentava-se, entre outras coisas, fugir das pinturas extremamente coloridas e de uma representação vendável de um pretenso paraíso exótico, mais afeitas ao gosto dos turistas que visitam esta região do globo do que representativas da produção contemporânea de arte dos países em questão. Sandra Eleta, artista panamenha, costuma conviver intensamente, como os antropólogos, com os povos que retrata, no caso, a população de Portobelo e os índios *Chocoe*. Seu trabalho procura documentar o tecido social desses povos. Martín López, fotógrafo dominicano, faz uma cami-

[6] A *XXIII Bienal de São Paulo* (outubro-dezembro, 1996) teve como curador-geral o crítico Nelson Aguilar e como tema da exposição a "Desmaterialização da arte no fim do milênio".

[7] Participaram da *Universalis* as seguintes regiões assim definidas: África e Oceania, América do Norte, América Latina, Ásia, Europa Ocidental, Europa Oriental e Brasil.

[8] Note-se que as duas exposições citadas seguiam uma tendência da crítica internacional de valorização de obras fora do eixo Europa-EUA. A exposição *Les Magiciens de la Terre*, realizada há cerca de seis anos, no Centre Georges Pompidou de Paris, foi talvez pioneira nessa direção. Nela puderam ser vistos trabalhos de todas as partes do mundo. Mais especificamente, um tipo de produção que antes estaria confinada em museus etnográficos. Então é como se houvesse um questionamento, uma discussão, acerca da idéia de arte ocidental como arte oficial.

nhada e registra tudo que acontece numa rua qualquer da cidade onde se encontra: centenas de fotografias, reveladas numa única tira de papel, "nestas fotos a cidade é vista como uma trama, como um continuum de um espaço humano, um mosaico de seres, ações e ambientes. É uma visão da cidade como uma cidade em que se caminha, se vive" (Porfirio García Romano *apud* Bienal de São Paulo, 1998:69). Albert Chong, "figura simbólica das misturas raciais de sangue africano e chinês no Caribe" (Bienal de São Paulo, 1998:76), cujo trabalho está vinculado às questões de identidade e heranças culturais, apresenta uma reflexão acerca de suas origens étnicas. Abigail Hadeed, fotógrafa, vem registrando sistematicamente os conjuntos de metais de Trinidad, grupos musicais extremamente importantes na construção de uma identidade cultural do país.

Como vimos, a XXIII e a XXIV Bienais de São Paulo falavam realmente de um lugar muito próximo da antropologia. Ao circular pelo vasto espaço destas bienais, o visitante era levado a pensar em etnia, nação, identidade cultural, costumes, valores morais, religião e gênero, que são temas privilegiados da antropologia. E ao ler os catálogos das mesmas, encontram-se inúmeras referências bibliográficas que pertencem ao *território* da antropologia. Hoje, os curadores de arte recorrem a Frazer, Lévi-Strauss, Mauss e Malinowsky para justificar suas escolhas estéticas. Ou éticas? Ou étnicas?

Mas "as fronteiras do mapa não existem no território mas sobre o território, com arames farpados e os fiscais da alfândega" (Morin, 1995:55). Que lugar é esse que as tem – arte e antropologia – tão próximas uma da outra?

Voltando os olhos para o passado, vejo que essa aproximação não é tão nova assim, nem de uma parte, nem de outra. O que seriam os antigos registros pictóricos dos viajantes europeus nas terras distantes: Pintura? Etnografia? Ciências Naturais? A arte usava como motivo a *observação científica*, e a ciência usava a arte como registro, como instrumento.

Temos, portanto, a arte falando de antropologia, a antropologia usando a arte como instrumento, e ainda a antropologia falando de arte enquanto objeto de estudo.

Os autores que se propõem a refletir sobre a possibilidade ou importância de uma antropologia da arte reconhecem que a arte é objeto legítimo de estudo para a antropologia. Mas, se por um lado ela está claramente vinculada à produção cultural de um determinado povo ou grupo social, refletindo e utilizando os códigos compartilhados por ele, perenizando tradições, ela é, também, lugar de subversão da ordem e possibilidade de ruptura. Se o artista funciona como indivíduo que capta e aglutina o momento que vive o seu grupo, ele também é visto como um ser que anuncia e provoca transformações, lançando-se no futuro. E, por fim, utiliza-se como forma de expressão uma linguagem e materiais que são heranças do repertório de seu grupo, ao mesmo tempo imprime nessa linguagem, nesses materiais, sua marca pessoal e sua individualidade; mais ainda: busca novos materiais, cria novas linguagens. Mesmo nas artes tradicionais, sagradas, onde o artista é chamado a ausentar-se de suas paixões e deixar que o sagrado execute a obra através dele, mesmo aí, pode-se ver a marca pessoal do autor impregnando o objeto produzido (Cf. Ouspensky, 1985).

Temos assim aglutinados no artista, e, por conseqüência, na arte, pelo menos três paradoxos: ele conserva, reproduz, preserva, mas destrói, rompe, renova; alimenta-se do passado, mas lança-se no futuro antecipando-o inúmeras vezes; apresenta-se como ser social, mas também profundamente individual.

Teixeira Coelho (1998), em artigo intitulado "Etnologia, metonímia e muito sexo: a Bienal de São Paulo", discute a tão flagrante presença da antropologia na XXIV Bienal. Um dos pontos que no seu entendimento fazem desta, uma mostra etnológica "em excesso", é o lugar de destaque que nela ocupa a fotografia.

Mas a fotografia não foi presença marcante apenas na XXIV Bienal, a X Documenta de Kassel[9] anterior a ela, também privilegiou este meio de expressão, bem como o último Salão de Artes Plásticas da Bahia (1998-99), só para citar alguns eventos de esferas distintas. Sua crescente importância nas mostras de artes plásticas de esferas distintas, deve-se a algumas questões como: o deslocamento cada vez maior da atenção sobre o objeto de arte para ações de arte e seus registros; aos avanços tecnológicos no que se referem à manipulação e reprodução de imagens, entre outras. Neste universo, podemos encontrar artistas que trabalham estritamente com a fotografia, aqueles que a utilizam como registro de ações e *performances*, outros que incorporam fotografia ao seu trabalho habitual (seja ele pintura, instalação, objeto), e ainda os que manipulam imagens realizadas por outros.

Fotografia e antropologia

A fotografia é, antes de tudo, um olhar que recorta, seleciona, escolhe; um olhar subjetivo cheio de emoção e de uma idéia de mundo: um olhar que interpreta.[10] É ao mesmo tempo um olhar que usa uma técnica e que precisa, de alguma forma, dominar a máquina. Mas a fotografia supõe, ainda, outro olhar: o olhar do apreciador, com sua história de vida, sua cultura, sua emoção.[11]

Não consigo pensar fotografia apenas como índice, metonímia, duplo do real, apesar de reconhecer nela essa qualidade, vejo-a para além do índice, como possibilidade metafórica, texto indireto e cheio de reentrâncias, onde a coisa retratada pode esconder-se, e, no mais das vezes, esconde-se, para além da imagem, no imaginário.

Vejo-a como possibilidade privilegiada de confluência entre arte e ciência, entre arte e antropologia, não só porque desde seu nascimento traz em si, impregnada, esta vocação, mas porque portadora de uma carga intensa de ambigüidade e subjetividade gera inúmeras possibilidades de leituras, de diálogo, de troca.

Num primeiro momento, a fotografia esteve presente na antropologia como suporte do vivido – "eu estive lá, vejam o que eu vi" – como registro do exótico, como marca da diferença. A fotografia esteve presente na arte como possibilidade de ampliação do conhecimento sobre o mundo visível – a câmera via mais do que o homem; ela possibilitava ângulos e percepções do movimento que o olho não conseguia captar, ela, uma extensão do olho humano, uma *prótese*, via mais do que o homem.[12]

Por algum tempo, a fotografia ocupou na antropologia um espaço de mera ilustração e ganhou na arte outras funções, outro lugar: ao mesmo tempo em que funcionava como

[9] A *X Documenta de Kassel* (junho-setembro de 1997) teve como curadora a francesa Catherine David e trazia em si o *glamour* de ser a última Documenta do século. Segundo a curadora, o ponto central do trabalho residia num inventário e na interpretação da cultura de hoje. Apresentou um número muito grande de novas mídias e de fotografia. Foi uma mostra polêmica caminhando em sentido oposto a uma tendência mundial de democratização dos grandes espaços expositivos, uma vez que na visão de David, a África e Ásia, por exemplo, não produziam, naquele momento histórico, arte contemporânea de qualidade.

[10] A fotografia traz em si o olhar do fotógrafo, de quem é fotografado e de quem a vê. "Um dia, há muito tempo, encontrei uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão, Jerôme (1852). Disse então para comigo, com um espanto que, desde então, nunca consegui reduzir: 'Vejo os olhos que viram o Imperador.'" (Barthes, 1989:15)

registro de *ações, performances, land art*, ela adquiria paralelamente o lugar de objeto de arte, evidentemente que não de uma forma muito confortável, pois a fotografia *em si* questiona o lugar da obra única, irreprodutível, questão que foi levada ao extremo, em nosso século, pela própria arte.

Hoje a fotografia ocupa lugar de destaque nas discussões antropológicas, seja como método, como possibilidade imediata de troca e diálogo,[13] como outra narrativa. Na pluralidade de usos da fotografia na antropologia, existem aqueles que tentam utilizá-la apenas como prova do que foi visto, advogando para si um olhar asséptico: *isto é a realidade*, sem que se dêem conta de que o que na verdade dizem é "esta é a realidade que eu, literalmente, consegui enxergar".

Há os que a *escondem* por trás do texto verbal e das outras ilustrações (Cf. Maresca, 1998:142), relegando-a a um segundo plano, onde a primazia da explicitação verbal – que seria a portadora da "verdade", uma vez que, supostamente, mais objetiva e por isso mesmo com maiores possibilidades de apropriação do real –, torna-se evidente. Para Sylvia Novaes (1998), um dos maiores problemas no que se refere à utilização de imagens nas ciências sociais, deve-se ao fato da mesma ser herdeira de uma tradição racionalista e positivista, "relegando para outras esferas do conhecimento aquelas áreas em que a esfera do sensível parece sobrepor-se à esfera do inteligível" (Novaes, 1998:114). Ela afirma que o descaso existente com relação à imagem no meio acadêmico está calcado numa "pressuposição de que os textos escritos teriam riqueza de informação superior à imagem" (Novaes, 1998:114). Entretanto, para Sébastien Darbon (1998:109), "texto e imagem não podem ser considerados do mesmo nível hierárquico: a imagem deve ser subordinada ao texto". O problema de uma hierarquização entre o texto escrito e a imagem é, ao meu ver, um falso problema: discurso (imagético ou não) será sempre discurso, nunca a coisa discursada. Nem o texto, nem a imagem, por melhor que sejam, e mais objetivos, esgotam o real. Ademais, o que é o real? Texto e imagem estão carregados de subjetividade, de interpretação, de recortes, de escolhas, mas se configuram como possibilidades de abordagens e formas de aproximação distintas de um mesmo fenômeno, uma enriquecendo a outra: o texto diz, a imagem mostra.

Há ainda aqueles que não satisfeitos com o excesso de racionalismo da linguagem verbal dita científica, pretendem estendê-la à fotografia, propondo sua utilização na antropologia, por meio de composições construídas a partir de passos minuciosamente preestabelecidos, como se dessa forma pudessem dominar o real, ou ao menos, dominar o máximo possível a interpretação do apreciador (Godolphim, 1995).

Proponho pensar seu uso na antropologia como texto.[14] Outro texto, um texto notoriamente carregado do olhar do antropólogo/fotógrafo, do olhar intuitivo, pleno de um discurso que não pode ser dito: tem de ser mostrado.

Neste sentido, seria necessário uma disposição do antropólogo para conjugar o olhar do etnólogo (conceitual) ao olhar do fotográfo (visual), compartilhando com os leitores as imagens que viu e que lhe pareceram mais significativas para uma aproximação sensível do objeto em questão.

[11] A esse respeito, Jacques Aumont (1995:163-164) chega a afirmar que a fotografia só funciona para aqueles que a conhecem enquanto técnica, para aqueles que sabem *para que* ela serve.

[12] Um exemplo disso é a transformação operada nas representações do cavalo em movimento, cuja posição das patas era percebida de maneira diversa sem o auxílio da fotografia.

[13] John Collier Jr. e Malcolm Collier no clássico *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*, falam dentre outras coisas, da importância da fotografia como método de inserção no campo, como possibilidade de troca imediata com os "informantes", como facilitadora de um primeiro contato, como registro para futuras análises.

[14] Ver o texto de Sylvia Novaes (1998): *O uso da imagem na antropologia*.

Não discordo de que a fotografia possa ser utilizada como ilustração na antropologia ampliando a compreensão do texto escrito. Mas reduzi-la a isto é eximir-se de mostrar algo mais que as palavras não comportam pela sua linearidade. Alguns artigos falam da importância das legendas nas fotografias antropológicas, e da importância de que o texto verbal explique-as. Darbon, por exemplo, acredita que só o texto escrito pode explicitar a imagem. Para ele, só a legenda e o conjunto do texto científico possibilitam a leitura correta da mesma. Evidentemente, se estivermos trabalhando na direção de uma razão fechada, nos termos que nos coloca Morin, e desejarmos uma *única* leitura da imagem; se colhermos da imagem apenas o poder evocativo de reforçar o que estamos dizendo verbalmente, então, a legenda, o mais explícita e cheia de informações possível, é indispensável. Mas, se ao invés disso, resolvermos tirar partido justamente do caráter mais flexível da imagem, que é capaz de conter em sua estrutura múltiplos significados (Novaes, 1998:117), se nos abrirmos à riqueza da fotografia e nos propusermos a resgatar para a ciência uma razão aberta que dialoga com os paradoxos, as incertezas, as contradições, então as legendas não serão as únicas responsáveis a dar voz às fotos, a falar por elas. Maresca relata a alegria de poder olhar as imagens dos lapões feitas pelo fotógrafo Jorma Puranem, sem que tivesse qualquer legenda abaixo delas.[15] Fala-nos da liberdade de conhecer, aproximar-se, pelo olhar.

Por outro lado, algumas legendas desconsideram a inteligência do leitor ao descrever exatamente o que está sendo mostrado e que, num golpe de olho, pode ser visto (para que colocar abaixo de uma foto onde se vê claramente uma criança brincando com um cachorro: "Criança brincando com cachorro"?). Acredito que quando a fotografia puder ser explicada, narrada, *esgotada* por um texto, não precisa ocupar espaço nele, é desnecessária.

Essa característica inerente à imagem, de falar por si mesma algo que não pode ser dito de outra maneira, fica evidente na fala do artista plástico Marcelo Coutinho:[16]

> *Wittgenstein dizia uma coisa, que não é só ele que fala, a semiótica de Charles Sanders Pierce também fala... que é a idéia de que a imagem é donatária de uma possibilidade de vocalização que nenhuma outra linguagem tem. Então não é possível abordar a imagem por outro canal que não seja a imagem.*

A imagem fotográfica fala de coisas que a linguagem verbal não consegue falar, esse é o ponto. E é o ponto que, na minha maneira de perceber, possibilita que a utilizemos como forma de expressão, como texto, como metáfora, e não apenas como registro ou documento, num trabalho de cunho antropológico. Pela fotografia pode-se fazer convergir ciência e arte num só trabalho: um ampliando o outro. A arte já se deu conta da riqueza do viés antropológico para seu território, algumas das grandes exposições internacionais recentes dão mostra disso. Resta a antropologia ampliar o uso da fotografia nos textos acadêmicos pelo viés da arte, apresentando não só imagens documentais diretamente ligadas ao tema em estudo, mas composições fotográficas metafóricas criadas com o propó-

[15] As legendas encontram-se agrupadas no final do livro.

[16] Marcelo Coutinho, em entrevista concedida à autora, em janeiro de 1999, como parte do trabalho de campo para a dissertação "Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna".

sito de ampliar a compreensão daquilo que não pode ser traduzido em palavras. Enriqueceria, desta forma, as possibilidades de aproximação com o objeto, pois a

> *capacidade de produzir sem forçosamente tudo elucidar proporciona ao ato artístico uma grande eficácia operacional. (...) Mais precisamente, a arte manifesta as contradições, às quais dá sua plena expressão, em vez de buscar eliminá-las; dedica-se aliás mais a* trabalhá-las *que a reduzi-las. (Maresca, 1998:136)*

Fotografia: objeto híbrido e ambíguo por natureza, tudo nela é dual... é dual sua maneira de se inserir no tempo, a fotografia presentifica e inelutavelmente insere no âmbito do passado a imagem registrada.

A fotografia nos fala da irreversibilidade do tempo e, paradoxalmente, corrompe esta irreversibilidade ao congelar o instante, ao congelar a seta do tempo (Prigogine,1991). Sua palavra é o *instantâneo* (Lévi-Strauss, 1997:27).

A fotografia é registro, mas é acima de tudo interpretação, uso deliberado do eu na escolha *do que* registrar: o eu elege o que ficará para sempre impresso no papel como dado de realidade, como testemunho da "verdade": "a fotografia tira sua especificidade justamente de sua ambigüidade entre arte e documento, entre mito e registro, entre sugestão e função" (Piza, 1999:88).

A fotografia é técnica, foco, profundidade de campo, velocidade do obturador, luz, mas ela é sensibilidade e emoção. Ela é, num átimo, razão e emoção, prosa e poesia. É método de apreensão, é meio de expressão.

É com toda esta carga de ambigüidade que visualizo sua utilização nos trabalhos acadêmicos. Carregada de múltiplos significados, significados que *sentimos* e *vemos*, mais do que é possível dizer verbalmente, por isso mostramos.

Há ainda que ressaltar que o exercício de fotografar enriquece o trabalho do antropólogo, pois o fotógrafo é um observador que trava uma relação direta com o objeto por meio do olhar (Maresca, 1998:141).

Penso em Pierre Verger, que se tornou antropólogo pelo viés da fotografia:

> *Herdeiro dos bens da família, Verger não pensou duas vezes: dividiu as ações da empresa, pegou uma mochila e uma máquina fotográfica e seguiu para as ilhas do Pacífico. O resultado desse passo é a soma de mais de 65 mil negativos recolhidos ao redor do mundo e mais de 50 livros publicados, além de entrevistas e filmes feitos por ele em suas viagens. (Moura, 1999:86).*

Penso em Claude Lévi-Strauss... *Tristes trópicos, Saudades do Brasil, Saudades de São Paulo*: "Por que depois de tantos anos ele decidiu-se por publicar dois livros de fotografias, de saudades?"

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção *Ofício de Arte e Forma*).

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Bienal de São Paulo, 24, 1998, São Paulo. *Representações Nacionais* (curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, v. 3.

BOBADILHA, Denise. Isto é arte, você sabe dizer por quê? *Folha de São Paulo*, Folhateen, São Paulo, 19 out. 1998, p. 1 e 5.

COELHO, José Teixeira. Etnologia, metonímia e muito sexo: a Bienal de São Paulo. *Bravo!*, v. 2, n. 14, São Paulo, nov. 1998, p. 142-143.

COLLIER Jr., John & COLLIER, Malcolm. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

Corpo estranho. *Veredas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, dez. 1997, p. 6-9.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 101-111.

DUCRET, André. La Contemporanéité: un projet inachevé? In: MAJASTRE, Jean-Olivier e PESSIN, Alain (orgs.). *Art et contemporanéité* : Première rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble. Bruxelas: La Lettre Volée, 1992, p. 15-30.

GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: 1995, p. 125-141.

JUNG, Carl G. *O espírito na arte e na ciência*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987. (Obras Completas de C. G. Jung, v. 15).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 135-167.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 2ª ed. revista e modificada pelo autor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

—. *Introdução ao pensamento complexo*. 2ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

—. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 1999.

MOURA, Diógenes. O cético devoto. *Revista República*, São Paulo, v. 3, n. 32, jun. 1999, p. 86-91.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 113-119.

OUSPENSKY, Leonid e LOSSKY, Vladimir. *The meaning of icons*. Nova York: St. Vladimir's Seminary Press, 1985.

PIZA, Daniel. O duplo sentido da imagem. *Bravo!*, São Paulo, v. 2, n. 18, mar. 1999, p. 88-93.

PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: UnB, 1991.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Col. Encanto Radical).

WILSON, Edward O. *A unidade do conhecimento*: consciliência. Rio: Campus, 1999.

Resumo

Existem inúmeras aproximações possíveis entre arte e ciência. Meu olhar se dirige para o entrecruzamento de fronteiras entre arte, antropologia e fotografia, num cenário onde os territórios disciplinares em crise não se encontram mais tão nitidamente demarcados. Inicio tecendo algumas considerações relativas à proximidade entre arte e ciência, arte e antropologia. Em seguida, traço um paralelo entre o percurso da utilização da fotografia na arte e na antropologia e discuto a utilização da fotografia na antropologia apresentando minha defesa para seu uso como *texto*. Outro texto, um texto notoriamente carregado do olhar do antropólogo, do olhar do fotógrafo, do olhar intuitivo, pleno de um discurso que não pode ser dito: tem de ser mostrado. Pois, se a fotografia é técnica, é também sensibilidade. É método de apreensão – registro –, é meio de expressão. Ela é, num átimo, razão e emoção, prosa e poesia.

Palavras-chave: arte, fotografia, antropologia, interdisciplinaridade.

Abstract

There are countless approximations possible between art and science. My view is directed towards the crossroads of the frontiers of art, anthropology and photography, in a scenario where disciplines in crisis no longer have their territories so clearly demarcated. I begin by setting out some considerations related to the proximity between art and science on the one hand and art and anthropology on the other. Then I continue by sketching a parallel between the path of the utilization of photography in anthropology and that in art. I discuss the use of photography in anthropology, defending its utilization as *text*. A different text, a text noticeably impregnated with the perspective of the anthropologist/photographer, an intuitive perspective, charged with a discourse that cannot be spoken: it has to be shown. For if photography is a technique, it is also sensitivity. It is a method of apprehending or registering, it is a mean of expression. It is at once, reason and emotion, prose and poetry.

Keywords: art, photography, anthropology, interdisciplinarity.

Recebido em: julho de 2000.
Aprovado em: setembro de 2000.

Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950

Ana Maria Mauad

Os ritos da vida religiosa católica pontuam a trajetória das famílias, dos distintos grupos da sociedade brasileira de maneira diferenciada ao longo do tempo. Nas camadas mais ricas, os eventos religiosos tornaram-se eventos sociais cuja comemoração envolve um investimento simbólico significativo. Gradualmente, o padrão de comportamento da classe dominante burguesa passa a atuar como marca de distinção entre os pares sociais e modelo para as demais camadas da população, que se apropriam do ritual de acordo com sua visão de mundo.

A *mise-en-scène* religiosa envolve desde a escolha da indumentária adequada para todos os participantes até o registro quer seja por fotografia ou mais recentemente por vídeo. No entanto, a elaboração das representações sociais de comportamento religioso, pela classe dominante brasileira, sofreu mudanças significativas, desde meados do XIX até a consolidação do modo de vida burguês nos anos de 1950 (Andrade, 1990). Mudanças essas capazes de criar uma imagem-monumento que deixasse de legado às gerações futuras um certo modo de viver.

Neste processo, a imagem fotográfica vai assumindo um papel cada vez mais importante, pois as fotografias familiares não congelam momentos vividos de forma automática, elas interpretam e dialogam com o tempo vivido traduzindo-o numa linguagem de imagens. Para interpretá-la, a presente análise se organizará em três tempos:

1. Imagem fotográfica como representação: identificam-se os nexos entre representação e ritualização na imagem fotográfica, a partir de uma abordagem histórico-semiótica;

2. Fotografia, família e religiosidade: o silêncio oitocentista: avaliam-se os tipos de imagens que se produziam e a presença dos ritos da vida católica no cotidiano das famílias das camadas médias e altas da sociedade brasileira. Cruzar-se-á as evidências escritas com as ausências nas imagens, buscando-se entender por que a imagem de tais ritos não se constituía como uma representação para a sociedade oitocentista – mesmo que os recursos da técnica fotográfica possibilitassem tais fotografias;

3. Fotografia, família e religiosidade: a eloqüência burguesa. Neste segundo momento, a fotografia atinge a privacidade dos lares, passa a fazer parte do cotidiano social, tendo como agente deste processo, os pais de família. O desenvolvimento da técnica fotográfica levou à compactação das máquinas, ao barateamento dos custos da produção da foto e à generalização de laboratórios especializados em revelar e ampliar a imagem

fotográfica. O que antes era relatado no diário de família, passa a compor o álbum de fotografias. A palavra escrita cede lugar à imagem fotográfica na elaboração das representações sobre as vivências religiosas. Atuando como importante baliza na narrativa das memórias familiares, as fotografias sobre eventos religiosos terão como marca de possibilidade, muito mais do que as facilidades da técnica fotográfica, a mudança nos códigos de representação social, fortemente marcados, desde a virada de século, por códigos de comportamento tipicamente burgueses. Desta forma a publicização do evento religioso pela imagem fotográfica estava associada a uma nova forma de sensibilidade religiosa, agora relacionada a uma codificação do tipo burguês.

Fotografia como representação

O conceito de representação passou a fazer parte do vocabulário histórico, a partir da aproximação desta disciplina com as demais disciplinas das ciências sociais, notadamente, a antropologia. No entanto, representação, tal como tantos outros conceitos, tomados de empréstimo pela história, na tentativa de alargar seus horizontes teóricos, merece um pouco mais de atenção, dada a sua característica muitas vezes polissêmica.

Logo de início vale atentar para o fato de que o conceito de representação, originário da matriz oitocentista da antropologia cultural – Mauss e Durkheim – ganhou um campo mais amplo de aplicação com a gradual aproximação da antropologia com as ciências da linguagem, particularmente a semiótica e a semiologia.

Desta forma, tal como aponta Roger Chartier, o conceito de representação tem, em sua base etimológica, uma duplicidade de significado, cuja aplicação engendra procedimentos teóricos antagônicos:

> *As definições antigas do termo manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro lado a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. (Chartier, 1989:20)*

Teríamos, segundo esta distinção, duas modalidades de representação:

1ª) Representação como imagem presente de um objeto ausente. Daí, identificada com uma noção, já ultrapassada, de signo, que o definiria como algo que mantém uma relação de substituição com o objeto que o origina;

2ª) Representação como constrangimento. Neste caso a presença de signos visíveis seria a prova de uma encenação. Neste sentido, como completa Chartier, "a representação transforma-se numa máquina de fabrico, de respeito e de submissão" (Chartier, 1989:22).

No entanto, deter-se em um destes dois sentidos seria, justamente, perder a enorme contribuição que os estudos sobre os processos de produção de sentido forneceram para a compreensão e análise das práticas e comportamentos sociais – individuais e coletivos. Dentro desta perspectiva, a definição proposta por Sergei Moscovici para o conceito de representação social desvenda toda sua pos-

sibilidade analítica. Para este autor, representação social define-se como:

> *Um sistema de valores, de noções e de práticas, com uma dupla vocação. Inicialmente, de instaurar uma ordem que dê ao indivíduo a possibilidade de se orientar no ambiente social, material e dominá-lo. Em seguida, de assegurar a comunicação entre os membros de uma comunidade propondo-lhes um código para suas trocas e um código para dominar e classificar de maneira unívoca as partes do seu mundo, de sua história individual e coletiva. (Moscovici, 1978:131)*

Claro que tal definição não se distancia muito da de Chartier, quando ele habilita teoricamente o conceito de representação, como a chave para a compreensão de uma dada realidade histórica. Ao ultrapassar o limiar idealista, inscrito no conceito de mentalidade, a noção de representação ensejaria três formas de articulação de idéias, valores e sentimentos com a dinâmica do mundo social:

> *Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos, seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças as quais "representantes" (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (Chartier, 1989:23)*

Devedor da tradição sociológica inaugurada por Norbert Elias, Chartier define representação a partir de um outro conceito que, na verdade, o fundamenta. O conceito fundador é o de *habitus*. Para Elias (1992), *habitus* é a forma de sentir e agir não-reflexiva, o equivalente a uma segunda natureza que, pela disciplinarização das pulsões e do autocondicionamento psíquico vai, pouco a pouco, estruturando a personalidade humana.

Ainda nesta linha de reflexão, Pierre Bourdieu distingue os esquemas geradores das práticas das representações que os envolvem. Tais esquemas geradores, segundo o autor, podem ser chamados de cultura, competência cultural ou, para evitar equívocos, *habitus*. Bourdieu (1982) define *habitus* como um sistema de estruturas interiorizadas e "condição de toda objetivação".

O *habitus*, dentro de tal perspectiva, constitui a matriz a partir da qual os códigos de comportamento e as estruturas sociais são internalizados historicamente. Neste processo, o conjunto de experiências sociais vivenciadas pelos indivíduos, ao longo de seu crescimento, nas diferentes etapas de sua vida, estariam norteadas pelo *habitus* de classe. Limite e condição das representações sociais.

Como representação, a fotografia não pode ser dissociada do ato que a fundamenta, ou seja, também se fundamenta num *habitus*. Muito mais do que uma mensagem que se processa através do tempo, a fotografia atualiza, no tempo, o referente que a engendrou. Em sua dimensão de índice, de marca e de

resquício a fotografia é sempre uma presença. Não substitui a experiência vivida, mas institui, a cada fotografia tirada, a cada fotografia admirada, uma nova experiência. Portanto, antes de representar, a fotografia aponta, indica e designa. Para Roland Barthes, o certificado de presença, inscrito na imagem fotográfica a diferencia das demais imagens, sempre associadas aos signos icônicos:

> *A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi (...). Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança, mas a via da certeza: a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa (...) a fotografia é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação; raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia (...), ela jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por sua natureza é tendenciosa, jamais quanto a sua existência. Impotente para as idéias gerais (para a ficção), sua força, todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode, pôde conceber para nos dar garantia da realidade (...). Toda a fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família de imagens. (Barthes, 1984:127-129)*

O fundamental é diferenciar esta forma de presença daquela, referida por Chartier, que se relaciona à encenação e ao constrangimento. O filósofo francês Philippe Dubois relaciona a idéia de presença inscrita na fotografia à ontologia da imagem fotográfica, ou seja, à sua gênese automática – no exato momento de sensibilização da superfície fílmica pela luz, o ato fotográfico foge ao controle humano e é pura escrita de luz. Daí a marca de resquício e a relação de contigüidade estabelecida entre imagem fotográfica e seu referente. Daí também a idéia de atualização e presentificação, inscritas na pragmática do ato fotográfico.

Segundo Dubois, o signo fotográfico é, dependendo do nível das relações que estabelece com sua situação referencial, tanto índice quanto ícone e símbolo, ou seja, é resquício de luz, é representação por analogia e é, também, convenção social. No entanto, mesmo valorizando os procedimentos e atos fundamentados em escolhas culturais – nos chamados códigos – Dubois prioriza a dimensão indiciária do signo fotográfico, por esta implicar plenamente o próprio sujeito na experiência:

> *Em suma, um dos grandes desafios desta lógica do índice é colocar radicalmente a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser, quer este ato passe pelo receptor, pelo produtor ou pelo referente da imagem. Espécie de imagem ato absoluta, inseparável da sua situação referencial, a fotografia afirma por isso sua natureza fundamentalmente pragmática: ela encontra seu sentido primeiro na sua referência. (Dubois, 1992:73)*

A necessidade de considerar a dimensão pragmática, antes mesmo de compreender os

atributos semânticos da mensagem por ela engendrada, distingue significativamente a fotografia dos demais meios de representação.

Portanto, a fotografia apresenta para então, representar – assumir sua dimensão de mensagem significativa, de classificação ou, quiçá, de lugar de memória. No entanto, para não cairmos numa fenomenologia do ato fotográfico, é fundamental que se relacione à sua pragmática fundadora a noção de circuito social da fotografia, relativo, como tantos outros comportamentos, ao *habitus* de cada época e grupo social.

É desta forma que entendemos a constituição dos álbuns de família. Um procedimento relacionado a uma necessidade que orienta sua organização, de formas diferenciadas ao longo do tempo. Desde os pesados e luxuosos álbuns oitocentistas até o banco de imagens digitalizadas e distribuídas pela Internet, a produção de sentido no âmbito familiar pode ter mudado na forma mantendo, no entanto, a substância que a alimenta, como reflete Dubois:

> *Toda a prática do álbum de família vai no mesmo sentido: para lá das poses, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos datados, para lá dos rituais de ordenação cronológica e da inevitável escansão dos acontecimentos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias etc.) o álbum de família não deixa de ser um objeto de veneração, cuidado e cultivado (...) abre-se com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se tratasse de convocar os espíritos. Seguramente, o que confere um tal valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados, nem as qualidades plásticas e estéticas da composição, nem tampouco o grau de semelhança e realismo das fotografias, mas a sua dimensão pragmática, o seu estatuto de índice, o irredutível peso referencial, o fato de se tratar de verdadeiros vestígios físicos de pessoas singulares que estiveram ali e têm relações particulares com os que guardam as fotografias. Só isso explica o culto de que são objeto as fotos de família. (Dubois, 1992:77)*

Como forma de expressão das sensibilidades religiosas, a fotografia tanto apresenta quanto representa as formas segundo as quais cada sociedade e cada grupo social vivenciou os ritos de passagem da vida religiosa. O interessante é notar como, no século XIX, as opções do retrato simplesmente implicaram a ausência de temas relativos à vida religiosa. É a partir da dialética entre aquilo que a fotografia apresenta e aquilo que ela silencia, sobre os ritos da vida religiosa, que refletiremos sobre as imagens produzidas pela sociedade oitocentista.

Fotografia, família e religiosidade: o silêncio oitocentista

Como coloca Roger Chartier, toda a representação só se consubstancia numa prática que, por sua vez, engendra uma forma de apropriação, sendo a história cultural o estudo dos processos com os quais se constrói o sentido. Dito isso, como interpretar a ausência de imagens dos ritos da vida religiosa – batismo, comunhão e casamento –, nos álbuns de família da sociedade oitocentista? A

ausência na imagem é também uma forma de representação, que de forma alguma implica a desvalorização de tais ritos. Ao contrário, esta ausência nos obriga, em primeiro lugar, a refletir sobre o papel designado a tais práticas na sociedade e, em seguida, avaliar, no que efetivamente era fotografado, a relação com tal ausência.

Em um interessante manuscrito, denominado "Meu nascimento e factos mais notáveis da minha vida (1835-1900)", o médico Augusto José Pereira das Neves, residente em São Cristóvão, rememora os fatos mais significativos de sua vida. Anualmente sumariza os eventos considerados por ele relevantes; dentre passeios, doenças e mudanças de endereço, batizado, comunhão, casamentos e morte dos filhos pontuam sua narrativa, como fio condutor de um tempo que já passou, mas que é atualizado no momento da escritura pelo filtro da memória.

Aí encontramos devidamente referendados os ritos da vida católica. Logo no início do manuscrito, antes de iniciar a narrativa dos anos, José Augusto faz uma breve biografia de cada um de seus dez filhos. Em tais sumários biográficos, a data com a hora e o local do batismo são informações indispensáveis, seguidas do enterro, quando os filhos morriam pequenos.

No decorrer do século XIX, escreve Anne Martin-Fugier, o batismo e a comunhão, além de marcar a entrada das crianças na comunidade cristã, transformam-se em reuniões de família, ocasiões para comprovar sua vitalidade e renovar seus atos.

Os filhos do doutor Augusto foram batizados, quase todos, na matriz de Santa Rita, com idades que variaram entre três meses de vida a um ano e três meses. Somente um deles, a filha Annita, foi batizada "no oratório do colégio da prima Rosinha a rua Miguel de Frias, para o que pedi licença ao vigário da Matriz de Santa Rita".

O horário da cerimônia de batismo era livre, sendo o mais cedo às sete e meia da manhã, e o mais tarde às cinco horas da tarde; depois seguia-se uma breve celebração. Na relação dos presentes na cerimônia, os padrinhos ganhavam destaque, sendo anotada entre parênteses a relação que os escolhidos mantinham com a família, isto porque "tanto o padrinho quanto a madrinha têm a função oficial de assegurar a educação do afilhado, no caso da perda dos pais. Mas acima de tudo são encarregados de presentes ritualizados".

Os padrinhos também cumpriam um importante papel no enterro dos filhos pequenos, como fica explicitado na seguinte passagem: "O padrinho lhe fez o enterro com toda a crença. Deus lhe dê o ceo pobre filhinha – tão esperta e engraçadinha".

A morte, presente na narrativa verbal como marco de consumação, também podia ser encontrada na fotografia. O retrato de crianças mortas não era raro nos álbuns de família, denotando que esta forma de ritual não era interditada ao retrato, inscrevendo a morte na imagem como forma de perenizar a presença do ente que se foi. Uma presença que não se consome com o tempo e se atualiza a cada novo olhar. Mesmo não estando presente, o filho morto está ali.

Na sociedade oitocentista, a primeira comunhão disputa com o casamento o título de "mais belo dia da vida". Sob muitos aspectos, ela antecipa o papel do casamento, pois re-

presenta um compromisso feito perante toda a comunidade. A cerimônia também prefigura o ritual do matrimônio, desde a indumentária – vestidos e véus de musseline para as meninas e o sóbrio traje negro para os meninos – até a *mise-en-scéne* de entrada na igreja e a expressão dos sentimentos de comoção religiosa (Martin-Fugier, 1991:248).

Apesar de a igreja haver tentado, sucessivamente, adiantar a data da primeira-comunhão, como forma de garantir mais cedo a pureza da alma – ao mesmo tempo que tentava reduzir o luxo que rodeava tais celebrações –, ao longo do XIX, a primeira-comunhão era feita entre dez e doze anos. Somente no século XX, a data dos sete anos, pretendida pela Igreja, torna-se obrigatória com o decreto papal de 8 de agosto de 1910 (Martin-Fugier, 1991:250).

O doutor Pereira das Neves não deixou de relatar o dia da primeira-comunhão de sua filha mais velha, com bastante emoção, denotanto a importância do ato: "A 15 de agosto de 1874 (N.S. da Glória), fez Alice sua 1ª comunhão, no collégio de Botafogo, dirigido pelas irmãs. Fomos todos assistir a tão solenne acto. Deus lhe conceda a sua divina graça!"

O casamento dos filhos também merece nota, na narrativa dos fatos notáveis da vida do Dr. Augusto José, com descrição da cerimônia, relacionando inclusive os convidados que compareceram. Na sociedade oitocentista, o casamento cumpria, para os setores mais aristocráticos, a manutenção da linhagem. No caso da família em questão, pertencente a uma possível elite urbana, o casamento era a garantia de que as filhas mulheres seriam amparadas e consideradas socialmente. Afinal de contas, toda a educação feminina era voltada para este destino, algumas vezes precoce demais.

O interessante é que a família Pereira das Neves possui fotografias que seguem o padrão das coleções fotográficas do século XIX, deixando de fora os ritos tão lembrados pelo pai em suas memórias.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados, de famílias do século XIX que, em seus diários, relatavam os ritos da vida religiosa, mas não os mencionavam nas fotografias familiares. O fragmento do diário de Bernardina, filha de Benjamin Constant, relativo ao segundo semestre de 1889, relata com detalhes aniversários, batizados e até mesmo o baile da Ilha Fiscal, visto do ponto de vista de quem não foi convidado. Mas as fotografias que compõem a coleção de Benjamin Constant mantêm o mesmo padrão de tantas outras, com a ausência total de tais eventos. Qual seria este padrão?

A fotografia oitocentista divide-se em dois tipos: panoramas e vistas e o retrato. Os panoramas e vistas podem ser considerados fotos públicas, completamente voltadas para paisagens urbanas e rurais. Guardam uma estreita relação com o panorama da pintura, em termos de opções estéticas, tais como: distribuição equilibrada dos volumes, dos claros e escuros, e opção pelo enquadramento central e horizontal.

Também o retrato guarda uma estreita relação com a pintura em termos de opções estéticas, ganhando novos atributos no que diz respeito aos elementos de composição da foto, tais como: cenário e pose. Mas o que definitivamente revolucionou a arte do retrato foi a invenção, em 1852, pelo fotógrafo fran-

cês Eugene Disderi, do formato *carte-de-visite*, um retrato de proporções reduzidas (6x10 cm), que poderia ser copiado às dúzias, trocado, guardado e presenteado, acompanhado de uma dedicatória que remetia a imagem a alguma forma de relação entre quem a dava e quem a recebia.

O sucesso do retrato *carte-de-visite* deve-se justamente à capacidade de adaptar o cliente a moldes preestabelecidos e de possível escolha por meio de um catálogo de objetos e situações. O estúdio do fotógrafo passa a ser um depósito de complementos escolhidos para caracterizar diferentes papéis sociais que se quer fabricar. A *mise-en-scène* do estúdio do século XIX variou ao longo do tempo. Cada década, no período da *carte-de-visite* e, mais tarde, do *cabinet-size*, teve seus acessórios especialmente característicos. Nos anos 60 eram a balaustrada, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão; nos anos 90, palmeiras, cacatuas e bicicletas e, no início do século XX, o automóvel. O próprio cliente se converteu num acessório de estúdio, suas poses obedeciam padrões estabelecidos e já institucionalizados de acordo com sua posição social.

A fotografia do período não abria mão de sua própria estética, como fica exposto no livro *Estética da fotografia*, publicado por Disderi em 1862. Neste livro, o fotógrafo francês estabeleceu seis princípios básicos de uma boa fotografia:

1. Fisionomia agradável;
2. Nitidez geral;
3. As sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes;
4. Proporções naturais;
5. Detalhes nos negros;
6. Beleza.

A busca da beleza torna-se o ideal a ser conquistado pelo fotógrafo e uma prerrogativa exigida pelo cliente. Ao satisfazer esta exigência, o fotógrafo cria um padrão de representação que apaga o indivíduo em prol de um estereótipo social. Ao se reconhecer como parte integrante da mesma sociedade de imagens que os chefes de estado, sábios e artistas, o cliente se satisfaz, pois vê protegida da ação do tempo a representação que quer alcançar. Na fotografia ornamentada com acessórios, na maioria das vezes ausente de seu cotidiano, reveste-se dos emblemas da classe com a qual quer se ver reconhecido.

A impossibilidade técnica da fotografia de então de produzir instantâneos – já que somente no final do XIX o tempo de fixação da imagem passa a ser contado por segundos e, antes disso, o tempo de exposição variou de cinco a um minuto – inscreveu no próprio ato fotográfico oitocentista a relação que a imagem fotográfica estabelecia com seu referente. Uma relação pautada na pose estática e na hierarquia dos objetos e atributos relativos ao cenário. Paralelamente, a prática de trocar fotografias e de guardá-las em álbuns ratificou a padronização da imagem retratada como forma de garantir a comunicação entre fotografias, concebidas como objetos de memória.

No caso da sociedade brasileira do século XIX, escravista e extremamente hierarquizada, a fotografia tinha a função de ratificar, através de sua imagem, a posição do fotografado na

hierarquia social. Integra, assim, o *habitus* das sociedades de corte, na qual,

> *a posição objetiva de cada indivíduo depende do crédito atribuído à representação que ele faz de si próprio por aqueles de quem espera reconhecimento; quando compreende as formas de dominação simbólica, por meio do "aparelho" ou do "aparato"(...) como corolário da ausência ou do apagamento da violência bruta. É no processo de longa duração de erradicação e de monopolização da violência, que é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquia da própria estrutura social. (Chartier, 1989:23)*

Neste sentido, a ausência dos ritos da vida religiosa se faz em função da presença da hierarquia social estampada na superfície da imagem.

Fotografia, família e religiosidade: a eloqüência burguesa

Bem, mas se a fotografia oitocentista cala em relação à representação dos ritos da vida religiosa na imagem fotográfica, a sociedade burguesa, que se formula ao longo da primeira metade do século XX, no Brasil, a referenda. Desta vez, como marca de uma vivência de classe e como parte integrante do *habitus* de uma sociedade que ganha em mobilidade social e promove a renegociação, entre seus pares, dos signos de distinção social.

Neste contexto, a fotografia cumpre importante papel na construção das representações sociais de comportamento da sociedade burguesa. Uma breve avaliação do circuito social da fotografia na primeira metade do século XX nos permite compreender tal papel.

Já no início do século, a fotografia ultrapassa os limites dos ateliês fotográficos, tão típicos no século XIX, para conquistar os espaços públicos e domésticos da sociedade burguesa do século XX. Abandonando, neste processo, a rigidez da pose do retrato para ganhar a agilidade do instantâneo fotográfico.

No século XX, a máxima da Kodak "You press the botton and we do the rest" é a melhor forma de caracterizar as mudanças no hábito de fotografar. Eximidos da pressão do tempo de fixação da imagem, fotógrafos e fotografados lançaram-se ao delírio de capturar tudo pela objetiva.

Em 1904, a edição de domingo do *Jornal do Brasil* registra, de forma cômica, a invasão das câmeras portáteis. Na primeira página, um grande desenho reproduz uma cena dominical onde todos os personagens, adultos e crianças, homens e mulheres, portam uma câmera portátil, vindo na lateral o seguinte comentário: "A fotografia e as praias – exclamava há dias uma venerável senhora que ainda vai às praias para tomar banho. É uma praga, ninguém toma banho e todos tiram fotografias! Se uma pessoa se levanta – clic! – ouve-se um estalido; se se assenta, tem de tomar posição conveniente, porque fica rodeada de objetivas ávidas."

A publicidade sobre a fotografia é a fonte principal para se avaliar: o perfil do consumidor de produtos fotográficos e fotografia; o

arsenal de recursos disponíveis e as expectativas relacionadas ao ato fotográfico.

A publicidade da Kodak voltava-se para a educação de um amplo público e potencial mercado consumidor. Neste sentido, desde a década de 1920 passou a publicar anúncios nas principais revistas ilustradas cariocas. Em tais anúncios, apresentava-se a forma mais fácil, correta e interessante de gravar os momentos da vida diária em suas diversas expressões. Graças à Kodak, também o ambiente doméstico é conquistado pela fotografia.

A chamada da publicidade sintetiza a idéia: "Photographias em casa – são faceis de tirar com a Kodak moderna". Em seguida, um texto relativamente longo explica detalhadamente as vantagens do progresso técnico da Kodak:

> *Em dez annos a photographia de amadores tem mudado tanto que as idéias de ha dez annos são agora antiquadas. Por exemplo: anteriormente julgava-se muito difficil tirar photografias no interior de casas e que se podia obter bons instantâneos sómente fóra de casa, sob condições ideais de tempo.* Presentemente, *podem-se tirar photographias dentro de casa, podem-se tirar instantâneos à sombra ou sob condições de luz pouco favoraveis (...).* (Photograma, *n. 5, agosto de 1928)*

Paralelamente, é a Kodak quem garante a qualidade das imagens tiradas pelo fotógrafo amador, ao qual "não é necessária nenhuma experiência: a experiência está na Kodak"(id.). Esta experiência foi adquirida por meio de um desenvolvimento técnico, com bases científicas, bem como pela lógica industrial de se produzir um material de qualidade a um preço acessível: "Devido á produção em grande escala e fabricação scientifica, os peritos da Kodak conseguiram produzir uma objetiva anastigmática que ha tres annos sómente podiam obter em camera pelo dobro do preço" (id.).

O próprio prazer de fotografar e preservar fotografias é garantido pelo sucesso das imagens estandardizadas pelo padrão técnico da Kodak: "Para o photographo amador, a Kodak moderna augmenta a variedade de photographias interessantes que elle pode tirar. Augmenta o numero de photographias que vale a pena guardar num album e aumenta portanto os prazeres que a photografia proporciona ao amador." (*Photograma*, n. 24, julho de 1928)

Os temas para a fotografia são propostos tanto pelas imagens veiculadas a título de exemplo dos procedimentos, descritos nos anúncios, como no próprio texto: "Ao rever seu álbun de photographias tomadas com a Kodak, não sente V.S. o receio de que talvez o interessante instantaneo de Chiquinho ao banho ou de Sinhásinha, co sua boneca, poderiam ter saido velados devido a ligeira imperfeição do film?" (*Photograma*, n. 33, julho de 1930). Portanto, os temas recorrentes nos anúncios são banhos de crianças, a hora do almoço na cadeirinha de bebê, o dever de casa, as brincadeiras infantis, fragmentos do cotidiano, o crescimento das crianças. E quem é o agente das imagens? As mães, tias e primas, sempre mulheres.

Apesar de estar endereçada ao fotógrafo amador, a figuração nas fotografias é sempre feminina para quem tira a foto e feminina ou masculina para quem é objeto da foto. Isto aponta uma tendência para a foto-

grafia amadora do século XX, diferente daquela apontada pelos anúncios do século XIX, notadamente endereçados aos chefes de família que detinham o capital financeiro disponível ao investimento em consumo de bens simbólicos. Nestes anúncios, como já foi citado anteriormente, a ênfase recaía sobre a habilidade do dono da casa fotográfica e os serviços disponíveis para a criação de uma perfeita ilusão.

Outra companhia que, juntamente com a Kodak, era detentora de uma importante fatia do mercado de produtos fotográficos era a empresa alemã Agfa. A publicidade da Agfa vendia estilo de vida e padrão de qualidade. Sempre preocupada com a estética, imprimia, em tais anúncios, um clima de distinção e elegância, protagonizado por mulheres esbeltas, em traje de banho ou vestidos esvoaçantes, e homens musculosos, com poses masculinas ou praticando esportes. As crianças não faziam parte deste mundo *clean*.

Outro elemento que distinguia a publicidade da Agfa daquela da Kodak era a opção pelo desenho em vez das reproduções fotográficas: a impressão de fotos não contribuía com a nitidez necessária à exposição adequada do produto. Seus desenhos caracterizavam, através de um traço fino e delicado, o mundo daqueles que tinham acesso aos produtos Agfa. De acordo com a tendência da época, era um mundo *chic* e elegante, onde o ato de fotografar estava associado a um alto padrão de consumo. Acompanhava a elegante simplicidade do desenho um slogan curto e objetivo, cuja mensagem principal era a alta qualidade e a avançada tecnologia alemã.

Paralelamente à ampliação do mercado consumidor de fotografia e à elaboração de uma estética amadora – identificada pelas revistas especializadas da época como os *batedores de chapa* –, a profissão do fotógrafo social se consolida, habilitando às diferentes frações da classe dominante o acesso a uma auto-representação condizente ao padrão burguês. Tal padrão é amplamente difundido pelas revistas ilustradas que circulavam pela capital federal e grandes cidades brasileiras. A ampliação do uso de fotografias em tais revistas, ao longo da primeira metade do século XX (Mauad, 1999), permite que as colunas sociais passem a ser ilustradas com imagens da alta sociedade em diferentes eventos, dentre os quais os ritos da vida católica. O que era visto na revista era tomado como referência para o trabalho dos fotógrafos de reportagens sociais em diferentes eventos, criando uma estética própria à representação social da burguesia urbana.

Os rituais do batismo, da primeira-comunhão, da crisma e do casamento, na classe dominante brasileira, acompanham a tendência, inaugurada na Europa do século XIX, de solenidade mundana. O aparato cerimonial na igreja é feito para deixar, para cada um destes ritos, uma lembrança indelével. Devidamente preservada pela imagem fotográfica.

Série A: primeira comunhão

Dos anjinhos das cidades do interior dos anos 20 até o aparato suntuário que acompanha a jovem na sua primeira comunhão, nos anos 40, um entrelaçamento de imagens que posiciona infância como o momento inaugural da sensibilidade religiosa católica.

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 1: retrato, 8x10 cm, fotógrafo amador, cerca de 1920, coleção da autora.

Foto 2: retrato, 8x13 cm, Foto Nilo, 1942, coleção da autora.

Foto 3: retrato, 18x24 cm, fotógrafo profissional não identificado, 1950, coleção da autora.

Série B: casamentos

A rigidez dos noivos em 1923 acompanhada pelo olhar curioso das crianças que não foram convidadas para a fotografia é um bom contraponto para a pose mais descontraída do casal dos anos 30, como para a fotografia estilo reportagem social dos anos 50. O casamento em três tempos.

Foto 4

Foto 5

Foto 4: retrato, 12x18 cm, César Rally photographo, 1923, coleção da autora.

Foto 5: retrato, 17x22 cm, fotógrafo profissional não identificado, 1939, coleção da autora.

Foto 6: retrato, 18x24 cm, Sacha fotógrafo, 1956, coleção da autora.

Foto 6

Em entrevista com algumas das donas dos álbuns de família do século XX, indaguei sobre a importância e a dinâmica de tais ritos em suas vidas familiares. A resposta dada reenvia-nos para a narrativa dos diários oitocentistas, onde tais comemorações, mais uma vez, servem de baliza para contar sua história, tendo os filhos como atores principais. Segue um pouco desta narrativa recriada:

> *O batizado era geralmente realizado depois de alguns meses, para que a mãe também pudesse aproveitar a festa. Os padrinhos eram escolhidos de acordo com a amizade de cada um, mas era muito comum os avós batizarem os netos. Para ser madrinha tinha de ter feito a primeira-comunhão. A preparação do batismo incluía o enxoval e a festa, geralmente, um almoço na casa dos avós. Quando a criança nascia fraquinha, era logo batizada, minha tia como passou muito mal quando pequena, foi batizada duas vezes, a primeira rapidinho, pois achavam que ela ia morrer, já depois que vingou, o batismo foi feito com mais calma.*
> *Na minha época de catequista, preparei muitas crianças para a comunhão. Era feita com todos juntos, depois a festa com mesa de doces oferecida pelas mães. As crianças se vestiam de anjo e eram acompanhadas por um anjo da guarda, que podia ser o irmão ou a irmã menor. O dia da comunhão era um dia muito sério. O jejum era total, não podia nem engolir a saliva. A gente confessava de tarde, vinha a preparação, o padre falava com todo mundo, depois, até a comunhão, todo mundo tinha de ficar quieto, bem concentrado. Comigo foi assim, mas com meus filhos não. Eles fizeram primeira-comunhão sozinhos, depois teve um lanche lá em casa.*[1]

Dentre todos os ritos da vida católica, o de maior prestígio em termos de representação fotográfica é o casamento. Para a sociedade burguesa, o casamento representa a possibilidade de ampliação do patrimônio e a consolidação das redes de influência social e política. Esta celebração, a partir dos anos 40, passa a ter direito inclusive a um álbum próprio, no qual todos os momentos da cerimônia são retratados.

É comum se encontrar no patrimônio iconográfico das famílias mais ricas a existência de um álbum pequeno, feito exclusivamente das provas das fotografias que integrariam o álbum principal, este em formato maior e adornado com detalhes na capa e no papel vegetal que separava as páginas. No álbum menor, o "rascunho" da vivência – onde se poderia flagrar uma pose mais descontraída ou até uma careta –, no álbum final, somente as fotos condizentes com o padrão monumental da cerimônia – ou seja, posadas e arranjadas de forma harmônica. Em ambos os casos, a narrativa é composta exclusivamente de imagens, deixando-se de lado o relato escrito de tais vivências, que é amplamente substituído pelo texto fotográfico.

É importante ressaltar que, desde o final do século XIX, a fotografia instantânea já é uma possibilidade. Ao longo dos primeiros anos do século XX, a fotografia democratiza-se devido ao barateamento e à compactação das máquinas fotográficas. Tal desenvolvimento tecnológico inscreve a dimensão instantânea no ato fotográfico, habilitando o registro

[1] Texto resultante da entrevista realizada, em junho de 1998, com Mariana Jabour Mauad e Julieta Mauad, ambas com cerca de 80 anos, que vivenciaram, na mesma época, os ritos da vida católica. Uma delas, Mariana Jabour, dona da coleção de fotografias analisada por mim em outro trabalho.

do momento. Nesta mudança na pragmática fotográfica, a emoção espontânea passa a ser valorizada pela idéia do flagrante.

A pose, apesar de toda a agilização da fotografia, permanece como elemento constitutivo da hierarquia de sentido na representação fotográfica. Fotos de distinção, preparadas para servirem de emblema social, só poderiam ser posadas e geralmente acondicionadas em *passe-partouts* finamente decorados.

Neste caso, a eloqüência das imagens reinscreve os ritos da vida católica como marcas de formação e identidade do grupo social. Atuam como signos de pertencimento a uma certa comunidade de iguais. No circuito social da imagem, ultrapassam a circulação restrita e ganham uma dimensão pública. Como se afirmou anteriormente, a crônica social das revistas ilustradas veiculava, juntamente com notas sobre o casamento ou batizado dos filhos da elite dominante, as fotografias tiradas por fotógrafos da melhor qualidade, especializados em reportagens sociais. Desta forma, as fotos de batizado, comunhão e casamento da alta burguesia carioca, veiculadas pelas revistas ilustradas cariocas, integram o catálogo de representações a serem internalizadas e modelo a ser seguido pelo conjunto da audiência das revistas. Elas mantêm, assim, os laços de coesão do grupo social, garantindo, ao mesmo tempo, a construção da representação hegemônica.

A sensibilidade religiosa, nesta dinâmica, é apropriada pelo significado de distinção e status, atribuído às representações sociais pela sociedade burguesa. As fotografias sobre os ritos de passagem da vida católica que integram os álbuns da família burguesa atuam como balizas, que datam o processo de crescimento individual e de integração do indivíduo na classe à qual pertence. O sentimento de pertencimento é reforçado quando, ao virar as páginas dos álbuns e olhar para as fotografias, as gerações futuras elaboram narrativas sobre os eventos passados, atualizando na memória construída a experiência vivida.

Conclusão

A fotografia como representação que se fundamenta num ato, numa pragmática, remete a análise dos processos de produção de sentido por ela veiculados ao contexto histórico no qual é realizada. Neste caso, sua leitura é sempre histórica. A dimensão da historicidade, reinscrita na mensagem fotográfica pela idéia de ato fundador, não só reabilita o sujeito como agente produtor de sentido, mas o identifica ao objeto fotografado, considerando ambos como partes de uma mesma ação.

Desta forma, fica ao historiador, sujeito de um outro tempo e agente de um novo sentido, o desafio de aperfeiçoar sua capacidade para decifrar pistas, compreender indícios e avaliar sinais.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Maria Mauad de S. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX.* Tese de doutorado, UFF, PPGH, Niterói, 1990.

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

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações.* Lisboa: Difel, 1989.

DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico.* Lisboa: Vega, 1992.

ELIAS, Norbert. *Sociedade de indivíduos.* Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

MARTIN-FUGIER, Anne. Ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, M.(org.). *História da vida privada,* v. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe,* v. 10, n. 2, Escuela de Historia, Universidad de Tel Aviv, julho-dezembro de 1999, p. 63-90.

MOSCOVICI, Sergei. *A representação social da psicoanálise.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar as imagens de ritos de passagem da vida religiosa nos álbuns de família da elite brasileira, por meio de suas fotografias. Foram escolhidos dois momentos, a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, para avaliar as mudanças na forma de representação das sensibilidades religiosas. O primeiro momento é marcado pela ausência de tais representações nas imagens familiares. No entanto, as vivências e os ritos da vida religiosa são amplamente citados em diários e memórias familiares. Já o segundo momento caracteriza-se pela profusão de imagens dos ritos da vida religiosa, servindo-se, inclusive, de tais vivências para definir os ciclos da vida em família. Desta forma, os álbuns de família do século XX, ao contrário dos do século XIX, têm sua narrativa pautada por batizados, primeiras-comunhões e casamentos.

Palavras-chave: fotografia, representação religiosa, memória familiar.

Abstract

The article analyses the images of religious life from the photographic albuns of Brazilian elite in two moments: the second half of nineteenth century and the first half of the twentieth century. The main pourpose of the analysis is to recognize how religious sensibility has changed through time. The first moment is defined by the absent of such representations, although, religious experiences are quoted in diaries and families memories. On the other hand, the second moment is distinguished through a profuse presence of images from the religious rites, that serves to punctuate the cicles of family life. Hence the family photographic albuns from the twentieth century, on the contrary from the nineteenth century, has its narrative organized by baptisms, weddings and first Holy communions.

Keywords: photography, religious representation, families memories.

Recebido em: junho de 2000.
Aprovado em: agosto de 2000.

Fotografar para descobrir, fotografar para contar

Milton Guran

A fotografia produzida durante uma pesquisa pode ser de dois tipos, que compreendem dois momentos e cumprem duas finalidades distintas: a) a fotografia feita com o objetivo de se obter informações, b) a fotografia feita para demonstrar ou enunciar conclusões. Estes dois tipos de fotografia, que representam apenas uma parte, ainda que substancial e de importância maior, do corpus fotográfico que pode ser constituído ao longo de uma pesquisa antropológica, constituem o objeto principal deste artigo, onde analisamos as principais questões teóricas e práticas inerentes à produção e à utilização deste tipo de fotografias na reflexão antropológica.

Um corpus fotográfico pode compreender, além deste material, imagens produzidas fora do âmbito da pesquisa, anteriormente ou simultaneamente a esta, por terceiros ou pelos próprios membros da comunidade estudada.[2] É o caso dos álbuns de família e similares, reportagens e outros tipos de documentação sobre o assunto, como também do material produzido pelos próprios membros da comunidade estudada sob a coordenação do pesquisador.[3]

Cada tipo de fotografia deve ser analisado tendo em conta sua especificidade e o contexto de sua produção. Uma distinção fundamental a ser considerada na análise do material fotográfico é a natureza *emique* ou *etique* da imagem. No primeiro caso, quando ela foi produzida ou assumida pela comunidade estudada, encontra-se forçosamente impregnada pela representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios e por conseqüência expressa de alguma maneira a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza *etique*, é sempre uma hipótese a se confirmar a partir do conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa.[4]

As fotografias, portanto, podem ser utilizadas como instrumento de pesquisa ou se confundirem com o próprio objeto de pesquisa. As imagens de natureza *emique* estão necessariamente nesta última categoria, o que não impede que sejam também utilizadas como instrumento de pesquisa, isto é, como um meio que o pesquisador emprega para induzir o pesquisado a buscar ele mesmo a

[2] A propósito da constituição de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica, ver principalmente Banks e Morphy (1997), Collier Jr. (1968), Edwards (1992), Guran (1986 e 1996b), Maresca (1996), Piette (1992 e 1996), Samain (1994, 1995, 1996 e 1997) e as revistas *L'Ethnographie* (n. 109, 1991), *Photographie, ethnologie, histoire* (1995) e *Journal des Anthropologues* (n. 80-81, 2000).

[3] Um exemplo deste tipo de procedimento é descrito por Fernando de Tacca (1986).

[4] É o caso da utilização de fotografias como perguntas em entrevistas, que abordaremos mais adiante.

Nota: Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada na II Reunião de Antropologia do Mercosul, realizada no Uruguai em novembro de 1997.

informação que fará avançar a reflexão científica. Aliás, nada impede que uma mesma imagem, seja ela *emique* ou *etique*, cumpra diversos papéis durante a pesquisa e na demonstração das conclusões.

A fotografia produzida "para descobrir" corresponde àquele momento da observação participante em que o pesquisador se familiariza com seu objeto de estudo, e formula as primeiras questões práticas com relação à pesquisa de campo propriamente dita. É o momento de impregnação, no sentido empregado por Olivier de Sardan (1995:79), em que o pesquisador vivencia o cotidiano de uma comunidade e começa a "perceber alguma coisa", sem entretanto saber exatamente do que se trata. Muito das coisas percebidas fica no nível de sensações, não chegando a se transformar em dados, mas serve para balizar o trabalho de campo. O pesquisador tem, a esta altura, mais perguntas do que respostas, e as fotografias vão refletir esta situação. As fotos obtidas nesta fase podem ser utilizadas diretamente em entrevistas com os informantes e como referência para a construção do objeto de estudo. Elas podem ainda adquirir um sentido mais rico na medida em que o pesquisador avance na compreensão da realidade estudada, voltando a ser utilizadas em outras etapas do trabalho para enunciar ou explicitar conclusões.

A fotografia "para contar" corresponde ao momento em que o pesquisador compreende e, de certa forma, domina seu objeto de estudo, podendo, portanto, utilizar a fotografia para destacar com segurança aspectos e situações marcantes da cultura estudada, e desenvolver sua reflexão apoiado nas evidências que a fotografia pode apontar. É importante notar que, embora estejam aqui classificados didaticamente em tempos diferentes, estes dois tipos de trabalho fotográfico se tornam mais e mais concomitantes na medida em que a pesquisa de campo avança.

Fotografar para descobrir e para entender

De maneira geral, o que é mais importante na utilização da fotografia, a meu ver, é que ela pode ser ao mesmo tempo o ponto de partida e o resultado final. Ou seja, a fotografia pode – em termos visuais – "fazer uma pergunta e buscar a resposta a essa mesma pergunta" (Cartier-Bresson, 1952). Isto porque, na medida em que a fotografia é capaz de captar o inesperado e mesmo o imprevisível, ela pode abrir novas possibilidades para a compreensão e a absorção de um fato (Krebs, S., 1975).

Uma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena. Como explica Pierre Fatumbi Verger,

> *no dia-a-dia da vida (...) o que você viu é substituído três segundos depois por uma outra impressão que se sobrepõe à primeira; a fotografia – precisa ele – tem a vantagem de parar as coisas(...) e desta maneira permitir que se veja o que só tinha sido entrevisto e imediatamente esquecido, porque uma nova impressão veio apagar a precedente, e assim por diante, e o visto vira uma coisa esquecida(...) (Verger, 1991:168)*

Ou seja, conforme observou Roland Barthes (1980:52), "a fotografia fornece de imediato esses 'detalhes' que constituem o próprio material do saber etnológico".[5]

A fotografia tem se mostrado bastante eficaz no estudo das relações sociais em que os indivíduos se definem por meio da linguagem gestual. É neste campo que a fotografia como instrumento de pesquisa apresenta toda a sua capacidade "inquiridora" quando apresentada às pessoas fotografadas, cumprindo o papel de perguntas (instrumento-chave). Ela contém um inventário complexo e revelador de elementos sempre vistos com interesse por aqueles que nela estão representados, na medida em que a imagem reflete a própria realidade destas pessoas (Collier, 1968 e Guran, 1996b). As informações obtidas por este processo têm vida própria, são independentes da imagem que as fizeram vir à luz. Os comentários dos informantes são estimulados pela fotografia, mas geralmente vão muito mais além, dispensando a presença desta no desdobramento do trabalho. Esta mesma fotografia, porém, poderá vir a integrar o discurso final, cumprindo uma outra função.

Este procedimento de restituição da imagem às pessoas representadas pode ser determinante para os rumos da pesquisa, uma vez que, como sublinhou Malinowsky a propósito das populações das Ilhas Trobriands,

> *o conjunto da tradição tribal como o conjunto da estrutura social se encontram guardados no mais inacessível dos materiais: o ser humano. (...) Exatamente como eles (os seres humanos) obedecem aos seus instintos e aos seus impulsos sem saber estabelecer uma só lei de psicologia, os indígenas se submetem ao poder coercitivo e às obrigações do código tribal sem compreendê-los. (1922: Introd. IV)*

Entretanto, a contribuição mais importante que a fotografia pode trazer à pesquisa e ao discurso antropológicos, a meu ver, reside no fato de que, pela sua própria natureza, ela obriga a uma percepção do mundo diferente daquela exigida pelos outros métodos de pesquisa, dando assim acesso a informações que dificilmente poderiam ser obtidas por outros meios. Estas informações – definidas por Maresca (1996:113) como "as trocas que passam pelo silêncio, pelos olhares, expressões faciais, mímicas, gestos, distância etc." – podem ser úteis mesmo quando não nos é possível enquadrá-las no contexto lógico do discurso científico. Esta contribuição maior da fotografia às ciências sociais – a possibilidade de uma percepção diferenciada da realidade – se encontra presente no estudo do que Piette (1992:11) chama de *mode mineur de la réalité*: "(...) são identificações laterais, aspectos irrisórios, algumas indeterminações, coisas a considerar ou a desprezar, que são e ao mesmo tempo não são..." A fotografia é considerada por Piette (1996:149) como "o meio ideal para se descobrir esses detalhes e estimular um novo olhar sobre a vida social", o que coincide de certa forma com a afirmação de Barthes citada acima.

Ainda que estas informações fiquem no nível de simples impressões, elas podem ajudar a fazer emergir algumas pistas que permitirão uma melhor compreensão da realidade estudada (Olivier de Sardan, 1987 e

[5] Citado por J. C. Scherer, 1992:34.

1995). É o que nos diz também Caiuby Novaes, quando afirma que

> *o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitude por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades. (...) Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo. (1998:116)*

O que é corroborado por Edwards, para quem

> *a fotografia torna-se o local para a articulação de outras abordagens e outras formas de expressão e consumo. Ao fazer isso, ela estabelece uma fluidez entre o científico e o popular, realismo e expressionismo, assimilando num uso maior da fotografia imagens normalmente descritas como etnográficas. (1997:53-54)*

Esta situação paradoxal é explicada pelo filósofo Vilém Flusser (1985) pelo fato de a fotografia, na sua condição de imagem, pertencer ao "mundo da magia", enquanto que o discurso científico situa-se no "mundo da consciência histórica", que é presidido pela escrita linear. Segundo este autor,

> *(...) este espaço-tempo próprio da imagem fotográfica não é outro que o mundo da magia – mundo onde tudo se repete e onde toda e qualquer coisa participa a um contexto de significação. (...) A significação das imagens é mágica. (1996:10)*

A imagem tecnológica – no nosso caso a fotografia – pode, então, servir como uma espécie de ponte entre esses dois mundos de que fala Flusser na medida em que, enquanto imagem, ela é uma representação da realidade obtida por impressão graças à aplicação dos textos científicos. A imagem tecnológica é, portanto, ontologicamente diferente das imagens tradicionais, uma vez que ela pertence ao mesmo tempo ao mundo da magia e ao mundo científico desenvolvido a partir da escrita linear. Uma fotografia – na sua dimensão documental – não é o produto livre da imaginação de alguém, mas, pelo contrário, é sempre o resultado da ação da luz sobre um suporte sensível, ou seja, uma *pegada* da realidade.

No entanto, para que a fotografia cumpra com eficiência suas funções na pesquisa e na reflexão antropológicas, é necessário que ela responda a certos critérios de qualidade. Antes de mais nada, a boa utilização da fotografia como instrumento de pesquisa depende diretamente da leitura da imagem, isto é, do reconhecimento dos dados a partir dos quais pode-se desenvolver uma reflexão científica: uma fotografia é rica em informação na medida em que o leitor seja capaz de perceber suas nuances de representação. A leitura depende também, na mesma medida, da qualidade da imagem. É preciso que esta seja eficiente na sua função de recolher e de transmitir informações: uma fotografia mal feita é como um texto mal escrito cujo sentido escapa ao leitor.

A fotografia eficiente na pesquisa de campo

Para melhor compreendermos esta noção de eficiência da imagem fotográfica, temos de levar em conta as especificidades da fotografia como meio de expressão, bem como a lógica do seu processo de produção.[6] Temos de considerar também que nem tudo que se vê pode ser fotografado, ou seja, pode ser traduzido de forma eficaz por meio da linguagem fotográfica.

No que concerne à sua própria natureza, o ato de fotografar implica sempre e necessariamente a "escolha de um enquadramento no espaço e de um instante no tempo" (Horvat, 1990). A fotografia se realiza em um espaço de tempo muito curto, e esta particularidade resume toda sua singularidade e complexidade: trata-se de efetuar um reconhecimento antecipado de uma determinada cena, já que o que é visto não é mais foto, uma vez que já será passado no momento do *click*.

Esta característica singular da fotografia – a escolha do momento –, que a diferencia do cinema e do vídeo, é determinante para sua utilização como instrumento de pesquisa de campo. No caso do cinema e do vídeo, que trabalham com o plano contínuo, uma troca de idéias ao longo da filmagem entre aquele que opera a câmera e aquele que dirige a pesquisa é perfeitamente possível, assim como uma espécie de direção de cena. Ainda que seja desejável que o antropólogo acumule as funções de realizador, isto não constitui uma questão fundamental no caso do cinema e do vídeo como instrumentos de pesquisa (Mead, 1975:197). No que toca à fotografia, entretanto, as coisas são bem diferentes, uma vez que todo o processo se conclui em uma fração de segundo e repousa sobre um *momento intuído*. Não se trata, então, de compartilhar o enquadramento da realidade, mas sobretudo de prever (ou melhor, intuir) e captar um momento-síntese representativo de um aspecto do universo em estudo.

Estas peculiaridades fazem da fotografia uma realização estritamente pessoal, resultado direto da interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena registrada. Contrariamente à utilização do cinema e do vídeo, o emprego da fotografia como instrumento de pesquisa é, portanto, uma tarefa a ser realizada pelo próprio pesquisador.[7] Tanto mais que, tal como os outros procedimentos da pesquisa de campo, os procedimentos para a tomada de fotografias são ao mesmo tempo de conteúdo e de forma (Olivier de Sardan, 1987), uma vez que a postura do pesquisador-fotógrafo também faz parte da técnica de pesquisa, como veremos a seguir.

A percepção dos acontecimentos visando a sua tradução em imagens requer um certo tipo de interação com a realidade que é condicionado pelas necessidades específicas do ato fotográfico. Ao antropólogo não se pede que abandone sua condição de pesquisador – isto é, seus pressupostos científicos – para se tornar um "artista", ou seja, alguém que está exclusivamente voltado para a expressão pessoal. Entretanto, o pesquisador fotógrafo precisa se colocar em um certo "comprimento de ondas" face aos acontecimentos, de modo que o raciocínio possa, por um momento, ceder a primazia à sensibilidade e à intuição. Esta especificidade do ato fotográfico condiciona o trabalho de campo. Em conseqüência, o pesquisador que tenha a responsabilidade de

[6] A esse respeito, ver Achutti (1997) e Guran (1986, 1992, 1994 e 1996b).

[7] Como veremos adiante, a plena utilização da fotografia como instrumento de pesquisa pressupõe um trabalho de equipe, no qual o pesquisador-fotógrafo não precisa ser necessariamente o responsável científico da pesquisa, podendo atuar com um pesquisador auxiliar.

conduzir sozinho uma pesquisa não poderá, ele mesmo, explorar todas as potencialidades da fotografia como instrumento de pesquisa.

A fotografia, enquanto extensão da nossa capacidade de ver, constitui-se naturalmente em um instrumento da observação participante (Rouillé, 1991) na busca de dados antropológicos. Ou seja, a função da fotografia é a de destacar um aspecto de uma cena a partir do qual seja possível se desenvolver uma reflexão objetiva sobre como os indivíduos ou os grupos sociais representam, organizam e classificam suas experiências e mantêm relações entre si. Seu papel mais importante como método de observação, convém sublinhar, não é apenas expor aquilo que é visível, mas sobretudo tornar visível o que nem sempre é visto, como observou Paul Klee com relação à pintura (Read, H., 1985). As entrevistas feitas com fotografias permitem, por exemplo, que aspectos apenas percebidos ou intuídos pelo pesquisador sejam *vistos* – e se transformem em dados – a partir dos comentários do informante sobre a imagem.

Consideradas estas questões relativas à postura do fotógrafo e às funções que a foto pode exercer no seio de um trabalho de pesquisa, é na natureza mesmo do processo fotográfico que reside a chave para sua boa utilização. A matéria-prima da fotografia é a face visível da realidade, que se encontra permanentemente em movimento. Cabe ao fotógrafo-antropólogo observar este movimento, selecionar o que for significativo em nível plástico e em nível científico, e registrá-lo fotograficamente. Fotografar é antes de tudo atribuir (ou reconhecer) valor a um aspecto determinado de uma cena. Este aspecto deve ser evidente e claro desde o primeiro olhar sobre a fotografia, como já observamos. Entretanto, muito freqüentemente acontece que uma fotografia desperte nossa atenção – ou mesmo nos emocione – enquanto que uma outra, da mesma cena, não chegue nem mesmo a reter nosso olhar. O que faz a diferença é apenas e tão-somente a boa utilização da linguagem fotográfica.

Os elementos principais da linguagem fotográfica – tanto na fotografia a cores como na em preto-e-branco – são a luz, a escolha do momento, o foco e o enquadramento, além das questões colocadas pelos diferentes filmes e objetivas.[8] Uma vez feitos os procedimentos técnicos – a medição da luz, o ajuste da velocidade de obturação, do diafragma e do foco – é a qualidade da luz, o enquadramento e a escolha do momento, ou seja, o instante em que o conjunto de fatores técnicos e os dados de conteúdo se integram e atingem a plenitude da expressão plástica que conferem toda a sua eficácia à imagem fotográfica. Nas palavras de Cartier-Bresson (1952), "uma fotografia é (...) o reconhecimento simultâneo, numa mesma fração de segundo, da significação de um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato".

O ato fotográfico começa então pelo reconhecimento do conteúdo de uma cena, pela seleção de um aspecto que mereça ser destacado. Dentro do visor, excluem-se ou não certos elementos visuais – que entretanto representam também dados ou informações – com objetivo de destacar o aspecto essencial da cena segundo o ponto de vista escolhido. É fundamental eliminar ao máximo os elementos acessórios que possam poluir a mensagem principal ou concorrer com ela. Da

[8] Um estudo mais completo sobre a linguagem fotográfica pode ser encontrado em Guran, 1999. Sobre a questão da luz na fotografia, ver Moura, 1999, e sobre composição, ver Linhares Filho, 1997 e 1998.

mesma maneira que uma emissão radiofônica pode ser prejudicada por ruídos parasitas, a eficiência da comunicação fotográfica se reduz pela presença de elementos visuais desorganizados.

A imagem fotográfica se constrói a partir de um elemento visual que constitui o ponto de partida para sua leitura. Este ponto deve ser reconhecido desde o primeiro olhar sobre a fotografia. Ele deve ser o primeiro elemento visual a despertar nossa atenção, e espera-se que todo mundo comece a leitura da imagem por este ponto.[9] A ausência desse ponto, ou a existência de vários pontos com o mesmo nível de evidência, pode ser uma solução estética, mas de uma forma geral torna a imagem confusa e fraca.

Os procedimentos relativos ao enquadramento e à escolha do instante são ligados às questões técnicas (iluminação, objetivas, diafragma, foco, tipo de filme), mas eles dependem também e sobretudo da própria postura do fotógrafo face ao seu objeto de estudo. O pesquisador não é de modo algum um caçador de imagens, nem um trabalho científico pode se constituir de imagens "roubadas". É verdade que a foto instantânea, como um flagrante jornalístico, é um elemento essencial do discurso fotográfico. Mas, no que concerne à pesquisa, é mais importante a documentação das ações e atitudes que se repetem – o que exige sempre a escolha do momento mais rico em significações – do que tirar fotos como um *paparazzo*, com o risco de perturbar uma determinada situação e até mesmo comprometer toda a pesquisa. O respeito ao outro, tanto no nível das relações pessoais quanto sociais (por exemplo, no que toca aos espaços públicos e privados), é um dos pontos mais importantes a serem observados se queremos obter bons resultados a partir de um trabalho fotográfico. Como sabemos, a fotografia desde a sua invenção sempre foi alvo de preconceitos e interpretações das mais diversas em todas as culturas.[10]

Esta atitude de respeito tanto às pessoas quanto ao método de trabalho foi muito bem destacada por Bateson, ao comentar sua pesquisa com M. Mead em Bali:

> *Nós procuramos fotografar os acontecimentos normalmente e com espontaneidade, ao invés de decidirmos segundo nossos próprios parâmetros e em seguida pedirmos aos balinenses que representassem o que tínhamos decidido em um local mais bem iluminado. Os aparelhos fotográficos foram tratados em campo como instrumentos de registro, e não como um meio para ilustrar as nossas próprias teses. (1942:49)*

Fotografar para contar

A fotografia feita para contar é aquela que visa especificamente integrar o discurso, apresentar as conclusões da pesquisa, somando-se às demais imagens do corpus fotográfico e funcionando sobretudo na descrição e na interpretação dos fenômenos estudados. É geralmente produzida quando o pesquisador já pode identificar os aspectos relevantes cujo registro contribui para a apresentação de sua reflexão. Nada impede, porém, que fotografias feitas na primeira fase da pesquisa – a de descobrir – passem por uma releitura e venham a integrar o discurso final nesta categoria.

Para que a utilização da fotografia seja eficaz na apresentação das conclusões da

[9] Não confundir esta noção de elemento dominante na composição de uma fotografia com a idéia de *punctum* desenvolvida por Roland Barthes (1980). O *punctum* de Barthes é o ponto de uma imagem que mais nos toca no plano subjetivo. O *punctum* pode, então, coincidir ou não com o ponto de partida da leitura de uma imagem, ou aparecer somente depois de uma análise mais apurada desta.

[10] Sobre a relação com o Outro, no contexto de uma pesquisa fotográfica-antropológica, ver Guran (1996a).

pesquisa, é necessário que haja uma articulação entre as duas linguagens, a escrita e a visual, de modo que uma complete e enriqueça a outra. Na verdade, trata-se de concatenar dois discursos distintos que só funcionam juntos se dialogando entre si. As fotografias, para facilitar a leitura, devem ser ordenadas de modo a produzirem um sentido por si mesmas em seu conjunto e individualmente na sua relação com o texto. Para tanto, é vantajoso que elas se intercalem ao texto, formando um todo com as informações escritas.

Nesta articulação, a fotografia pode: a) suceder ao texto, apresentando-se como explicação complementar ou como evidência de um aspecto descrito ou comentado; ou b) funcionar como ponto de partida para uma reflexão.[11] O primeiro caso é aquele em que a fotografia participa da descrição do universo físico da pesquisa, bem como de rituais, procedimentos tecnológicos, relações sociais etc. O apoio da fotografia propicia uma descrição mais completa e detalhada de situações complexas, de ações rápidas. Ela pode, por exemplo, marcar as etapas de um ritual, destacar a posição precisa dos personagens, seus gestos, indumentárias, pondo em evidência aspectos que dificilmente poderiam ser traduzidos claramente apenas pelas linguagem escrita. A preocupação em bem descrever as situações em campo foi o que levou Malinowski (1985) a investir tanto na documentação fotográfica, como podemos constatar pela leitura de seu diário de campo.[12]

A fotografia pode funcionar também como uma espécie de "encenação" da reflexão antropológica, a qual passa a se desenvolver a partir da imagem. A função da fotografia é então definida como *ilustração interpretativa* por Attané e Langewiesche, que explicam que

> *a fotografia põe em evidência aspectos da realidade estudada que são detectados tanto no discurso dos informantes quanto nas entrevistas ou nas diversas formas de observação. Ela constitui-se, então, em dado suplementar ao mesmo tempo que ilustra uma etapa da reflexão antropológica. Sua utilização implica em um vai-e-vem constante entre a reflexão antropológica e os dados apresentados na imagem. (1997)*

Um exemplo da utilização radical deste recurso é o clássico de Bateson e Mead, *Balinese character – A photographic analysis*, que continua sendo, mais de cinqüenta anos depois de sua publicação, a principal obra de referência quanto à utilização da fotografia para descobrir e para contar no campo da antropologia.

[11] Cf. Attané e Langewiesche (1997).

[12] Cf. Samain (1995).

Referências bibliográficas

ACHUTTI, L. E. R. Fotoetnografia: A *profundidade de campo* no trabalho de campo e outras questões de ordem técnica. Comunicação apresentada no VIII Encontro de Ciências Sociais do Norte e do Nordeste, Fortaleza, 1997.

ATTANÉ, A. e LANGEWIESCHE, K. L'œil anthropologique – La photographie: une pratique de recherche. Projeto de pesquisa. SHADYC/École des Hautes Études en Sciences Sociales, Marselha, 1997.

BANKS, M. e MORPHY, H. (orgs.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997.

BARTHES, R. *La chambre claire – Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard/Seuil, 1980.

BATESON, G. e MEAD, M. *Balinese Character: a photographic analysis*. Nova York: New York Academy of Sciences, 1942.

CAIUBY NOVAES, S. O uso da imagem em antropologia. In: SAMAIN, E. (org.). *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC/CNPq, 1998.

CARTIER-BRESSON, H. L'instant décisif. Préface à *Images à la sauvette*. Paris: Verve, 1952.

COLLIER JR., J. *Visual Anthropology: Photography as a research method*. Nova York: Holt, Rinehart and Wiston, 1968.

— e COLLIER, Malcolm. *Visual Anthropology: Photography as a research method (revised and expanded edition)*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

—. Photography and Visual Anthropology. In: HOCKINGS, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Haia/Paris: Mouton Plublishers, 1975, p. 211-230.

EDWARDS, E. (org.). *Photography and Anthropology (1860-1920)*. New Haven/Londres: Yale University Press/Royal Anthropological Institute, 1992.

—. Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In: BANKS, M. e MORPHY, H. (orgs.). *Rethinking Visual Anthropology*. p. 53-80. New Haven/Londres: Yale University Press,1997.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

GURAN, M. Fotografia e pesquisa antropológica. *Caderno de Textos. Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1986.

—. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1999.

—. A propos de la "photographie efficace". *Xoana. Images et sciences sociales*, n. 2, Marselha/Paris: Imerec/Jean Michel Place, 1994, p. 98-111.

—. Mirada indígena. *Fundamentos de Antropología*, n. 4-5. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet, 1996a, p. 170-190.

—. *Agouda – les "brésiliens" du Bénin. Enquête photographique et anthropologique*. Tese de doutorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1996b.

HORVAT, F. Leçon du photographe. *Photographie Magazine*, n. 21, 1990.

JORDAN, P. *Premier contact-premier regard*, t. 1: *Cinéma*. Marselha: Musées de Marseille/ Images en Manœuveres Éditions, 1992.

Journal des Anthropologues, Questions d'optiques – Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales, n. 80-81. Paris: Association Française des Anthropologues, 2000.

KREBS, S. The film elicitation technique. Hockings, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Haia/Paris: Mouton Publishers, 1975.

LINHARES, Zeca. *O negativo inteiro, o instante decisivo e o arqueiro zen*. Monografia de Pós-Graduação, Faculdade da Cidade, Rio de Janeiro, 1997.

—. Fotografia documental e proporções. In: TEIXEIRA DA SILVA, F. C. (org.). *História e imagens*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1998.

MALINOWSKI, B. *Les argonautes du Pacifique Occidental*. Paris: Gallimard, 1989.

—. *Journal d'ethnologue.* Paris: Seuil, 1985.

MARESCA, S. *La photographie – Un miroir des sciences sociales.* Paris: L'Harmattan, 1996.

MEAD, M. Visual Anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology.* Haia/Paris : Mouton Publishers, 1975, p. 3-10.

MOURA, Edgar. *50 anos – Luz, câmera e ação.* São Paulo: Editora SENAC, 1999.

OLIVIER DE SARDAN, J.-P. Méthodologies et problematiques en audio-visuel de sciences sociales: du traitement du corpus aux stratégies de réalisation. In: *Pratiques audio-visuelles en Sociologie,* CERCO-CNRS Cert, 1987.

—. La politique de terrain – Sur la production des données en anthropologie. *Enquête – Anthropologie, Histoire, Sociologie,* n. 1, Marselha, Parenthèse, 1995, p. 71-109.

PIETTE, Albert. *Le mode mineur de la réalité – Paradoxes et photographies en anthropologie.* Leuven: Peeters, 1992.

—. *Ethnographie de láction – L'observation des détails.* Paris: Mataillié, 1996.

READ, H. *Histoire de la peinture moderne.* Paris: Arted, 1985.

ROUILLÉ, A. Le document photographique en question. *L'Ethnographie,* n. 109, p. 83-96, 1991.

SAMAIN, E. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: FAUSTO NETO, Antonio (org.). *Brasil. Comunicação, cultura & política.* Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994.

—. Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica. In: RAMOS, E.; ALMEIDA, M. e FRY, P. (orgs.). *Pluralismo, espaço social e pesquisa.* São Paulo: HUCITEC/ANPOCS, 1995.

—. Um retorno à "Câmara clara" – Roland Barthes e a Antropologia Visual.

—. (org.). *Do Fotográfico,* no prelo, Departamento de Multimeios, UNICAMP, 1997.

—. (org.). *O fotográfico.* São Paulo: HUCITEC/CNPq, 1998.

TACCA, Fernando de. A representação icônica na cotidianidade do operário sapateiro da cidade de Franca-SP. In: *Caderno de Textos. Antropologia Visual.* Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1986.

VERGER, Pierre Fatumbi. Entretien avec Emmanuel Garrigues. *L'Ethnographie,* n. 109, p. 167-178, 1991.

Resumo

O artigo trata das questões práticas e teóricas da utilização da fotografia como instrumento de pesquisa pelas ciências sociais, fazendo distinção entre a fotografia feita com objetivo de se obter informações e a fotografia feita para demonstrar ou enunciar conclusões. A partir dessas formulações, são expostos e analisados os procedimentos a serem adotados em cada uma das situações.

Palavras-chave: fotografia, antropologia, imagem, antropologia visual, fotografia e pesquisa.

Abstract

The article deals with practical and theoretical questions in the use of photography as a research tool in Social Sciences. It distinguishes between photography made in order to gather information and photography made to demonstrate or report conclusions. Once this distinction is made, the procedures to be adopted in each case are then exposed and analyzed.

Keywords: photography, anthropology, image, visual anthropology, photography and social research.

Recebido em: julho de 2000.
Aprovado em: setembro de 2000.

Um close *na televisão*

Interpretações da juventude sobre os papéis sociais femininos na televisão: um estudo das representações dos valores morais na novela Renascer

Lília Junqueira

O interesse pela juventude como categoria de geração dentro da sociologia tradicional se concentrou na área de estudos sobre a socialização. As mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas do século XX tornaram indispensável a interligação entre cultura e tecnologia de comunicação para a compreensão dos novos processos de socialização e do lugar que passa a ocupar a categoria juventude na atual sociedade. Nesse sentido, este artigo apresenta um esforço interdisciplinar de compreensão do processo de socialização tomando como parâmetro teórico autores da área da sociologia e da comunicação e como objeto os jovens e a televisão. Entender os mecanismos que se produzem entre a mensagem da televisão – carregada de valores morais construídos com objetivos comerciais – e os jovens telespectadores é hoje fundamental para compreender o processo de socialização, no que diz respeito às representações sociais.

Observar como a análise da juventude vem sendo feita pelos cientistas sociais é um elemento importante para o entendimento do processo de socialização na sociedade atual. A categoria juventude foi tradicionalmente estudada pela sociologia enquanto elemento componente do sistema social, cuja principal função estava ligada à mudança social. A juventude era vista como um reservatório social de energia de renovação da sociedade, uma das principais forças motrizes de transformação das sociedades estáticas em sociedades dinâmicas (Mannheim, 1954). Esta visão data do período pós-guerra, em que os países destruídos necessitavam se reconstruir. Internamente, entre outros fatores, a guerra causou um desequilíbrio populacional no nível de gerações. Grande parte da população ativa, os adultos, foi dizimada neste período, restando aos jovens que sobreviveram reconstruir as nações.

A partir do final dos anos 60, a juventude enquanto categoria social foi pensada de outra forma. Os movimentos juvenis em todo o mundo, desencadeados a partir de maio de 68 na França, chamaram novamente a atenção dos sociólogos para a importância social da juventude. Desta vez era necessário contrapor-se às análises feitas pelos meios de

Nota: Texto apresentado no IX Encontro de Ciências Sociais Norte-Nordeste, agosto de 1999, Natal, RN.

comunicação de massa que espetacularizavam a questão. Com este objetivo foi elaborada a coletânea *Resistance through Rituals* por Stuart Hall e Tony Jefferson, publicada em 1975 pela chamada Escola de Birmingham. O trabalho é original porque trata a categoria de juventude como *cultura*, com o objetivo de construir sua significação social e política. Cultura seria "o nível no qual os grupos sociais desenvolvem modelos distintos de vida e dão *forma expressiva* a sua experiência de vida social e material" (Hall e Jefferson, 1975). Ao deslocar o questionamento sobre a juventude do âmbito estritamente sociológico para situá-la no nível cultural é possível ver o processo de socialização por outro ângulo. Ele deixa de ser visto como um processo interno às sociedades, desenvolvidas unicamente pela cultura do país. A grande estrutura simbólica das representações sociais concretizada pelo advento dos meios de comunicação de massa passa a ser considerada como influenciadora deste processo. Elementos externos à cultura local, símbolos e idéias de outras culturas nacionais, referências estéticas múltiplas passam a compor a estrutura simbólica social que conduz o processo de socialização. Ao mesmo tempo as determinações de ordem socioeconômica permanecem, embora passem a se manifestar no nível cultural.

Apesar das limitações que restringem a argumentação ao âmbito da interpretação marxista, este referencial teórico fornece elementos explicativos muito ricos para a análise do processo de socialização no Brasil nos dias de hoje. Outros autores atribuiriam a diferença entre as representações das diferentes classes de telespectadores não exclusivamente ao fator socioeconômico, mas à própria forma e intensidade com que circula a informação e o capital no mundo globalizado. Deste modo, tudo o que é genuinamente regional, local, ligado à cultura do interior do país – como o é a cultura suburbana –, é menos valorizado e precisa se adequar aos padrões globais, não porque a economia local seja fraca, mas porque se trata de uma área onde circula um volume menor de informação e capital (Canclíni, 1997).

A elaboração da Escola de Birmingham responde ao questionamento sobre o fenômeno da diferença das interpretações das mensagens da televisão porque considera a importância da mídia para a socialização; porque reconhece uma "transação" de significados que ocorre entre grupos sociais distintos do ponto de vista econômico e finalmente porque atribui a esta diferença um caráter de "resistência" das classes pobres à extensão dos padrões socioculturais ditados pela mídia.

No estudo sobre as representações da sexualidade na televisão, constatamos algumas destas afirmações. Observamos num primeiro momento as condições materiais de vida e os valores de jovens telespectadores entre 12 e 20 anos, representando três faixas de consumo na sociedade brasileira, no ano de 1993. Por sua vez, estas faixas foram definidas em função de sua visão de sociedade e de seu nível de consumo. Foram feitas, no total, 206 entrevistas com os telespectadores que agrupamos segundo o nível socioeconômico, avaliado pelo número de salários mínimos recebido pela família.

As entrevistas foram realizadas nas escolas em São Paulo e Brasília, incluindo alguns meninos e meninas de rua, distribuídos como se segue:

Grupos	Nível de consumo	Nível socioeconômico em número de salários mínimos	Número de entrevistas	Cidades
1	A	+ de 40	(A+B) = 64	SP e BSB
	B	30 a 40		
2	C	10 a 30	(C+D) = 85	SP e BSB
	D	3 a 10		
3	E	0 a 3	52	BSB
	Meninos(as) de rua	–	5	
	Total	–	206	

Num segundo momento, um grupo menor de jovens dentro da amostra foi selecionado para assistir a uma cena da novela e responder a perguntas abertas sobre os temas. No total foram colhidas trinta interpretações da cena em cada grupo (1, 2 e 3), num total de noventa interpretações.

As novelas são programas da televisão aberta que despertam um enorme interesse para os estudos sobre representações porque lidam com os valores morais da sociedade brasileira. A audiência das novelas é a maior da televisão brasileira e os atores e personagens são tidos pelo público como pessoas muito próximas. A novela que definimos como exemplo, foi *Renascer*, veiculada pela Rede Globo de Televisão primeiramente em 1993, no horário das 20:45h e em reprise em 1999, no horário das 14:25h.

Breve descrição da novela Renascer

a) A estrutura do cenário

O autor da novela, Benedito Rui Barbosa, havia escrito outra novela do mesmo tipo – *Pantanal* – que obteve grande sucesso. A história se passava no meio rural da grande região do Pantanal do Mato Grosso. *Renascer*, que foi veiculada numa série de 215 episódios era uma tentativa de repetir a receita de *Pantanal* e de tentar novamente o recorde de audiência.

Renascer é uma espécie de saga familiar que se desenvolve em torno da possessão de uma plantação de cacau situada perto da cidade de Ilhéus, no estado da Bahia. A novela começa com uma história de amor entre José

Inocêncio e Maria Santa. O primeiro, que se tornou proprietário da plantação, casa-se com Maria Santa, que lhe deu quatro filhos antes de morrer ao nascimento do último. José Inocêncio entra, a partir daí, numa tristeza inconsolável. Durante toda a história ele culpará o caçula João Pedro pela morte de sua esposa. Mesmo detestando o filho, ele será obrigado a mantê-lo por perto, já que ele é o único capaz de cuidar da plantação no futuro. Seus três irmãos foram educados e estudaram na cidade e João Pedro é o único que jamais deixou a fazenda, tornando-se competente na administração da propriedade.

A história segue relatando os amores de cada filho, seus encontros e desencontros, seus problemas afetivos e familiares, inclusive a desaprovação do pai sobre vários de seus atos, os ciúmes que os colocam uns contra os outros, a preocupação de se mostrarem dignos do respeito paterno, a concorrência pela herança das terras e, finalmente, a vida dos empregados que gravitam em torno da família. A questão da posse da plantação serve de pano de fundo para a trama, ou seja, ela não é o objeto central. O mais importante são as relações entre as pessoas, principalmente as amorosas e o modo como elas se fazem e se desfazem no decorrer do tempo. Para contrabalançar esta temática excessivamente sentimental, o autor introduziu os temas da espiritualidade e da mediunidade. As personagens do passado, mostrado na primeira fase da saga, voltam em forma de espíritos e participam dos acontecimentos presentes, interferindo nas ações reais dos vivos.

b) Mecanismos de transmissão de valores morais pelas novelas

Da mesma maneira como as novelas apresentam uma "estrutura social" onde cada personagem ocupa um lugar determinado na hierarquia social, os valores morais também aparecem nesta escala, encarnados nas personagens por meio de um processo de "personificação". A longa duração das novelas e o acompanhamento cotidiano da conduta de cada personagem possibilitam, após um certo tempo, a construção de personalidades definidas e reconhecidas em função de determinados valores, entre os quais os valores morais. Encontramos, assim, uma representação de valores específicos repetidos e reafirmados no comportamento e na ação típica de cada uma das personagens.

Assim como na vida real, a conduta moral das pessoas não é, nas novelas, construída somente sobre a base das ações praticadas por elas. Ela é construída, sobretudo, pela opinião que manifestam as outras personagens sobre estas ações. O discurso e o tratamento que é dado a uma personagem pelas outras que a cercam ao longo da história são um componente fundamental da imagem moral que ela representa. Assim, se uma personagem merece os elogios de uma outra, cuja personalidade já está afirmada como a de uma pessoa honesta e confiável, o telespectador será levado a acreditar que a primeira é também, uma pessoa confiável e honesta. Este é o mecanismo de personificação dos valores geralmente utilizado, mas existem outros. Por exemplo, quando uma personagem age de modo contrário a seus princípios identificatórios e o telespectador é a única testemunha de sua conduta contraditória. Pouco a pouco, uma rede de opiniões e de julgamentos vai sendo tecida no curso dos

episódios e o telespectador é convidado a se posicionar a favor ou contra as atitudes e as personagens. Uma personagem que tem uma vida sexual agitada, para quem a fidelidade não tem sentido, poderá ser percebida como uma pessoa correta por uma parte das outras personagens, e como incorreta para o restante. Neste caso, o telespectador tende a escolher seu campo.

Na novela *Renascer*, como é habitual para as novelas que são veiculadas neste horário, o objetivo buscado é criar um leque de valores suficientemente largo para que o maior número possível de telespectadores possam se identificar a uma ou outra das personagens no plano moral, independente da camada socioeconômica à qual pertençam. Nesse sentido, pode-se dizer que o gerenciamento dos valores morais é um dos eixos fundamentais da busca da audiência pela novela, considerada enquanto produto de mídia.

Resumindo, as novelas não apresentam valores morais únicos nem puros, que os telespectadores seriam obrigados a absorver e projetar em suas vidas reais, mas elas colocam em cena uma multiplicidade de valores, personificados em personagens definidas, que podem abarcar um nível simples de complexidade ao apresentarem-se de modo contraditório. O importante é que o telespectador tenha um leque de valores diferentes diante de si, de forma que possa julgar e se identificar a um ou outro, ou a vários.

c) Descrição da personagem Eliana

Eliana, personagem de cerca de trinta anos de idade, é a que escolhemos para estudar os valores morais de sexualidade apresentados pela novela. Nos 13 capítulos selecionados para análise, ela aparece freqüentemente em sua residência secundária: a propriedade de José Inocêncio. Aparece também em São Paulo, onde fica sua residência permanente. O autor a caracterizou como uma mulher bonita e sensual e este será o ponto marcante de sua personalidade até o final da novela. No conjunto dos 13 capítulos estudados, ela aparece em 20 cenas. Em 7 aparece seduzindo os homens, em 8 fala sobre os homens como conquista, e em 5 aparece em São Paulo resolvendo problemas pessoais.

Em algumas cenas, Eliana parece verdadeiramente apaixonada pelos homens que seduz. Em outras ocasiões, ela deixa transparecer que age em função de seus próprios interesses materiais, no caso, o domínio das terras da fazenda. A sedução se torna, então, claramente, o meio pelo qual ela chega a seus objetivos. Este traço de sua personalidade fazem de Eliana um pessoa ao mesmo tempo bela e maligna, liberta e hipócrita.

Eliana ocupa um papel secundário na trama da novela. Aparece inicialmente casada com um dos filhos de José Inocêncio, que vai abandoná-la algum tempo antes de morrer. Viúva, instala-se na fazenda de seu sogro para tomar posse das terras cujo direito de posse lhe foi dado pelo casamento. Mais tarde, surge um outro herdeiro (filho ilegítimo) de seu marido falecido, que se tornará uma ameaça a seus objetivos. Eliana, então, parte da fazenda para viver como amante do inimigo mortal de seu sogro, o coronel Teodoro. Casa-se com ele e fica grávida sem ter certeza de quem é o pai, já que mantinha relações com um empregado da plantação de José Inocêncio: Damião, casado com a doméstica

Ritinha. Damião é conhecido pelos serviços de jagunço que faz habitualmente.

A presença de Eliana na fazenda parece ser o meio utilizado pelo autor para colocar em evidência o conflito entre os valores morais do campo e os da cidade grande. As personagens nascidas no meio rural criticam o modo de pensar e de agir de Eliana, mas a respeitam e toleram sua presença enquanto viúva do filho mais velho. Sua ligação amorosa com um homem casado e do campo – portanto, de nível social inferior – torna-a culpada por traição e coloca as pessoas do campo numa atitude defensiva. Eles desaprovam a sedução interessada, visando o dinheiro e o poder (ambição). Na cidade, Eliana é melhor compreendida, mas toma um ar de ridículo diante do olhar de seus amigos em razão de suas aventuras com os "caipiras".

Assim, mesmo se Eliana não é julgada explicitamente pelo autor no plano moral, a novela deixa claramente subentendido que a opinião das personagens que a cercam é composta por dois campos distintos: o da cidade, que aceita sua conduta sem considerá-la culpada, e o da fazenda, que tolera com dificuldade sua atitude, criticando-a severamente e a julgando estranha demais para conseguir compreendê-la. Eliana aparece, portanto, como uma personagem que incomoda e ao mesmo tempo não se reconhece nos valores morais rurais. É necessário sublinhar que não é por sua sensualidade que Eliana é questionada. As outras mulheres da novela também são muito sensuais, mas não desencadeiam opiniões divergentes sobre si mesmas porque não transgridem as regras morais: são fiéis, não seduzem homens casados, não buscam dinheiro nem poder.

Interpretação de uma cena

a) Descrição da cena

O procedimento de seleção da cena da novela foi considerado secundário. O principal item selecionado é a personagem, de acordo com os valores que se propõe representar. A escolha da cena é feita de acordo com a clareza e a riqueza com que apresenta a significação de determinado valor de sexualidade. A cena escolhida para análise foi retirada do capítulo veiculado inicialmente em 10 de maio de 1993. Ela dura 2 minutos e 20 segundos e confronta as atrizes Patrícia Pilar (Eliana) e Adriana Esteves (Mariana, a esposa de José Inocêncio).

Na cena, as duas mulheres se encontram na fazenda de José Inocêncio, dentro do quarto de Eliana, conversando. Esta última aparece vestida com uma camisola de seda curta, as pernas à mostra e os longos cabelos soltos. Mariana usa um vestido estampado enfeitado com rendas, e está com os cabelos curtos e bem penteados. Mariana é uma filha de camponeses que nunca saiu do meio rural. Quando fala, retoma a linguagem e o gestual das pessoas do campo. A gravação da cena é feita em seqüência de planos médios evoluindo no final para os closes. A câmera aproxima lentamente o telespectador das duas mulheres para entrar em sua intimidade. A montagem privilegia as ligações de movimento, reforçando os gestos que transmitem a emoção das personagens.

As duas falam da aventura amorosa que liga Eliana e Damião, e das eventuais conseqüências com relação a seu marido José

Venâncio, um dos filhos de José Inocêncio. A cama, coberta com lençóis de cetim branco, domina o cenário. Eliana está deitada e seu corpo aparece inteiramente, enquanto que Mariana está de joelhos, com os braços sobre a cama, aparecendo apenas da cintura para cima. Eis o diálogo:

MARIANA: — Eliana, vosmicê devia tomar cuidado com esses... (Ela corre para fechar a porta). Vosmicê devia tomar cuidado com esses encontro com Damião. Se Painho (José Inocêncio) souber, ele vai ficar do lado do filho.

ELIANA: — Ah é? E daí?

MARIANA: — Eu digo isso porque, no papel, ocê ainda é mulher dele.

ELIANA: — O papel a gente rasga, Mariana (ela se levanta para dar ênfase ao que diz). O papel, a gente rasga! (Volta a se deitar). Com ele eu me dei mal.

MARIANA: — Ocê amava José Venâncio de verdade? (avança sobre Eliana com ar de interesse).

ELIANA: — Claro que sim. No começo eu o amava até demais. Mas eu acho que fui muito possessiva com ele, sabe? Você não imagina as cenas de ciúmes que eu fazia naquele apartamento, Mariana! Uma vez eu me enchi de ketchup, como se eu tivesse me matado, você entende?

MARIANA: — Não, não entendo.

ELIANA: — Ah, mas também, não é fácil de explicar. Mas uma coisa eu posso te dizer agora, é que tudo isso ficou no passado. Eu senti que minha falta de segurança tinha muito a ver com a falta de segurança dele, sabe?

MARIANA: — Olha, Eliana, ocê tá falando um monte de coisa que eu não entendo.

ELIANA: — Eu passei a minha vida inteira correndo atrás de um marido, Mariana. E de repente eu percebi que... que eu precisava de um homem. Entende? Sem certificado, sem nada, mas um homem.

MARIANA: — Ocê tá falando do Damião?

ELIANA: — Exatamente. Estou falando do Damião. Com aquele cheiro de suor, esse cheiro de cacau que ele pisa com os pés. Este gosto de pecado, porque ele é casado com a Ritinha. Se você soubesse como eu odeio essa Ritinha!

MARIANA: — É, só que a Ritinha é a mulher dele.

ELIANA: — Isso não é nada, Mariana. O Damião não tem uma mulher dele, ele é como o vento. É como a tempestade, que dá medo mas que é bonito de se ver! Um furacão! É como um maremoto, com ondas de vinte metros, as terras devastadas, gente em pânico! Damião é uma força da natureza, uma coisa que dá medo, mas que encanta, ao mesmo tempo.

MARIANA: — Ocê ficou louca!

ELIANA: — (Ela se deita novamente se esfregando nos lençóis, se espreguiçando e sorrindo). Depois, ele se deita no meu peito. O furacão se acalma, o maremoto vira um riacho. E ele me abraça e me beija como um menino. E aí, eu me sinto realmente uma mulher, como eu nunca me senti em toda a minha vida.

MARIANA: — E José Venâncio, como é que ele fica nessa história?

ELIANA: — Hoje eu daria tudo... Tudo para me ver livre dele, Mariana.

Esta cena mostra muito bem as diferenças da vivência sentimental entre as personagens

da cidade, entre as quais Eliana encarna um caso extremo, e as do campo, representadas por Mariana. O discurso e a atitude de Eliana, seus gestos, suas roupas, sua linguagem, compõem um conjunto de características referentes aos valores urbanos. Durante a cena, ela defende efetivamente estes valores, escapando a todo o código moral da comunidade rural na qual ela está temporariamente inserida, e respondendo ao espanto e ao desconforto de Mariana de modo definitivo. Para ela, a legitimação material e social do casamento (o certificado, o "papel") deve ser rasgado; a situação civil de Damião não tem importância. Este conjunto de símbolos sociais tão caros às pessoas do campo não significam nada aos seus olhos.

Mariana, ao contrário, representa e defende, por meio de seus gestos, traços de caráter e fala, os valores morais rurais. Ela se encarrega de lembrar a Eliana a maneira pela qual as pessoas do campo percebem seu comportamento e de adverti-la sobre os possíveis problemas que o desrespeito às regras sociais pode trazer. Segundo ela, Eliana ignora as exigências sociais quando se entrega à descrição dos sentimentos íntimos. A cada uma de suas réplicas, responde de forma negativa e tenta trazê-la de volta à realidade. Quando Eliana fala de amor, Mariana fala da certidão de casamento; quando fala da neurose e dos ciúmes, Mariana diz que não está entendendo nada; quando Eliana fala de sexo, Mariana responde dizendo que ela enlouqueceu; quando Eliana fala de si mesma, Mariana responde citando as outras pessoas: o sogro, a mulher de seu amante e seu marido.

Eliana tenta sempre justificar no plano psicológico a liberdade que busca com relação aos valores morais. Subentende-se de seu discurso que ela necessita satisfazer suas próprias exigências psíquicas para viver bem, ser feliz e se realizar enquanto ser humano. Durante toda a novela ela justificará seus atos utilizando argumentos deste tipo. Na cena em questão, o fracasso de seu casamento se explica de um lado, por sua atitude possessiva com relação a seu marido, e de outro, pela falta de segurança dele. Sua nova relação amorosa que enfrenta certas regras sociais é justificada por uma descoberta de si mesma, pela tomada de consciência de uma nova faceta de sua personalidade, por haver descoberto que o casamento sem amor não poderia satisfazê-la e, portanto, pela necessidade de encontrar um outro amor, extraconjugal.

Mariana, ao contrário, raciocina baseando-se no código da boa conduta moral. O fato de Eliana ser casada é suficiente para julgar sua ligação com Damião como uma dupla traição: porque ela ainda está casada oficialmente e porque Damião é casado. Nenhum dos argumentos apresentados por Eliana são suficientes para convencê-la da honestidade de seu comportamento. Prova disto é que, no capítulo seguinte, Mariana denuncia Eliana a José Inocêncio que a expulsará da fazenda.

A representação da mulher urbana é exagerada e a da camponesa é redutora da realidade. Isto se deve, em primeiro lugar, ao "tratamento global" no qual a construção das personagens pela novela faz a assepsia da realidade, ao retirar de cena os elementos anti-estéticos: a feiúra, a sujeira etc. e, em segundo lugar, à limitação dos valores sociais do campo a um moralismo estreito. O telespectador é convidado a tomar o partido de uma ou de outra das mulheres, afirmando

assim seus próprios valores ou valores similares aos defendidos pela personagem escolhida. Os telespectadores do grupo 3, por exemplo, não têm valores idênticos aos representados por Mariana mas, pelo menos, valores que se aproximam, devido a própria origem das camadas pobres das grandes regiões urbanas do Brasil, cuja população é composta por migrantes de origem rural.

b) A interpretação dos telespectadores

As interpretações apresentadas a seguir foram selecionadas segundo a maior concentração de elementos que apareceram no conjunto da amostra, podendo ser por isso considerados representativos dela, na medida em que constituem uma espécie de síntese das interpretações de cada grupo.

Betti, 13 anos, grupo 1:

Mariana disse a Eliana para tomar cuidado com seus encontros com Damião, porque ele é empregado de José Inocêncio, e, se ele souber ele vai ficar do lado do filho dele e não do lado do empregado. Eliana diz que ela não está nem aí, que agora ela está apaixonada pelo Damião. Ela diz que gostava do Venâncio quando eles se casaram, mas que agora, não ama mais. O casamento não dá mais porque ela viu que ela precisava de um homem e não de um marido, com certidão de casamento, tudo certinho. Ela viu que ela não estava legal por causa do Venâncio, que ele passava a insegurança dele pra ela. Damião, ele não é assim. Ele é...deixa eu ver... seguro, forte. Ele tem o gosto do pecado, porque ele já é casado. E que ela tem ciúmes da Ritinha. Só que não adiantou nada ela explicar tudo isso, porque a Mariana não entendeu nada. No fim, Eliana disse que ela daria tudo para se livrar do José Venâncio.

Juliana, 14 anos, grupo 2:

Eliana e Mariana estão conversando. Mariana diz a Eliana para se esconder melhor quando for encontrar Damião para José Inocêncio não descobrir nada. Eliana diz que isso não importa, que agora ela só quer saber do Damião. Mariana responde: "Tá bom, só que você ainda é casada com o Venâncio no papel". Então Eliana responde que o papel, a gente rasga. Ela começa a contar como foi o casamento com José Venâncio, que ela tinha crises de ciúmes. Ela fazia de conta que tinha se esfaqueado jogando ketchup na roupa só pra rir da cara do José Venâncio. Então é por isso que eles não se entendiam mais... Que não era culpa de Venâncio, mas que com Damião já é diferente. Ela se sente bem melhor, uma mulher de verdade. Porque ele é como um furacão, muito forte. Mariana diz que ele é casado com a Ritinha. Eliana responde que não, que ele não tem nenhuma mulher dele.

Michele, 14 anos, grupo 3:

Mariana dá um conselho a Eliana: para ela ter cuidado com José Venâncio, porque se ele souber de seus encontros com Damião, isso vai acabar mal. Mas Eliana não quer saber. Ela diz que ela não está nem aí pra nada. Então, Mariana diz: "Mas no papel, você ainda é mulher dele". E Eliana diz que o papel pode ser rasgado.

Mariana pergunta se ela amava o marido. Ela responde que amava, mas que agora não ama mais. Agora ela ama o Damião. Ela conta um monte de coisas, que ela se esfaqueava com ketchup, sei lá, que a Mariana não entende nada. Depois, Eliana começou a dizer que não serve pra nada procurar um marido, que isso, pra ela, não serviu pra nada. É melhor procurar um homem, sem casar e sem certidão de casamento. O papel, é melhor a gente rasgar. Com Damião é muito bom (risos), porque, na cama, é como se fosse um furacão ou um maremoto. Quando ele se acalma, ele a beija e ela se sente muito mais mulher. Mariana diz: "Você está louca!" Depois, Mariana continua dizendo que ela não quer nunca mais ver José Venâncio... Ah, esqueci de dizer: Damião tem o gosto do pecado porque é casado com a Ritinha, e ela detesta a Ritinha. Mariana diz: "Mas ela é mulher dele, hein? No papel, de verdade". Mas Eliana não liga pra isso.

Marcos, 15 anos, grupo 3:

Eliana está errada porque ela está mentindo. E também porque ela logo foi tendo um caso com um empregado. Se fosse com um filho de José Inocêncio, tudo bem, mas com um empregado, aí é demais. Imagine a honra dela, aonde vai parar! Na minha educação a gente não pode querer a mulher dos outros. Ele é casado. Os dois estão errados. O jeito dela não é jeito de mulher direita, não. De jeito nenhum. Essas coisas que ela faz são coisa de mulher sem orgulho. Os homens, vá lá, eles são assim, mas se a mulher se oferece, aí fica pior.

Maurício, 14 anos, grupo 2:

Eliana está errada porque não pode tomar o marido de outra. Ela devia deixar o Damião. Ela está indecisa e pensa que todo o dinheiro tem que ficar pra ela. Isso não é legal. Se fosse comigo, eu deixava o Damião seguir o caminho dele. Pra que serve gostar de uma pessoa que não gosta dela?

c) Características do discurso nos três grupos

Entre os três discursos, notamos que são os de Betti (grupo 1) e Juliana (grupo 2) que mais se aproximam, de maneira geral, um do outro, enquanto o de Michele (grupo 3) se diferencia claramente quanto ao sentido dado à cena. Se as duas primeiras interpretações se parecem, é porque Betti e Juliana parecem ter "escolhido o mesmo campo", ou seja, o de Eliana. As duas jovens podem não estar de acordo com os valores representados por Eliana, mas não há nenhuma dúvida de que elas compreendem bem melhor a personagem do que Michele.

Mariana fica praticamente ausente do discurso de Betti, que guardou na memória que é com ela que Eliana está conversando, mas que no fim ela não entendeu nada do que lhe foi dito. Por outro lado, Betti captou muito bem todos os argumentos de ordem psicológica apresentados por Eliana, desde sua necessidade de amor até seu sentimento de ciúmes com relação a sua rival, passando pelo contágio de insegurança de seu marido. Aos olhos de Betti, Mariana e sua visão da vida (seus valores) não existem, e somente as palavras de Eliana têm importância, como se a personagem de Mariana não tivesse nenhu-

ma significação na cena. No discurso de Betti, a presença de Mariana aparece como um acessório justificado unicamente pela necessidade de fornecer uma interlocutora a Eliana. Betti se sente próxima dela e toda a sua fala é consagrada à explicação dos sentimentos desta personagem. Nas entrelinhas do discurso, percebemos que Betti procura mostrar sua capacidade de compreender Eliana, opondo-se, desta forma, à Mariana, que, segundo ela, "não entendeu nada". Dito de outra forma, subentende-se que Eliana teria sido melhor compreendida se tivesse falado com ela, Betti, ao invés de falar com Mariana.

A interpretação de Michele (grupo 3) se destaca, não somente das duas outras, mas também da intenção colocada pelo autor da novela, nesta cena específica, cuja significação se encontra inteiramente modificada pela valorização dada à personagem de Mariana. Antes de mais nada, Michele vê Mariana "dando um conselho" a Eliana, uma posição que toma, diante de seus olhos, um sentido muito mais forte do que o simples fato, evocado pelas duas outras telespectadoras, de "dizer" algo ou de "conversar". Michele se lembra de todas as palavras de Mariana, enquanto que as de Eliana aparecem incompletas e incomprendidas no seu comentário. Para ela, a personagem mais importante da cena é Mariana.

A intenção do autor e do realizador de apresentar Eliana como personagem central da cena é indiscutível. Ela é encarnada em uma linda atriz, que se mostra vestida de maneira sensual e chamativa, deitada na cama de forma que seu corpo aparece inteiramente e ocupa a maior parte da tela durante todo o diálogo. Além disso, é Eliana quem confere movimento à cena, levantando-se para pontuar sua fala. Mariana quase não se mexe, a não ser no início quando corre para fechar a porta e evitar que a conversa seja ouvida por terceiros. No resto do tempo, ela fica escondida atrás da cama, deixando Eliana dominar visualmente a cena. Eliana domina também verbalmente: além de tempo mais longo de fala e de um conteúdo mais rico que os que foram dados a Mariana, beneficia-se de um fundo musical que vai contribuir para carregar de emoção seu discurso. Mariana não dispõe deste tipo de efeito. Todos estes subterfúgios não são suficientes para convencer Michele de que Eliana é a personagem central da cena. Ela escolheu abertamente e deliberadamente o "campo de Mariana", no que concerne aos valores morais. Ela reduz todo o discurso de Eliana a uma função de animação do diálogo e relega seu conteúdo a segundo plano. Eliana "não liga" para o conselho de sua amiga; ela diz que o papel pode ser rasgado, ela diz coisas que Mariana não compreende, que um homem é melhor que um marido, que com Damião é muito bom e que ela detesta Ritinha. Eliana é vista aqui pelo que faz, e não pelo que apresenta como explicação e justificativa de seus atos. Nenhum dos argumentos de ordem psicológica apresentados por Eliana sai incólume da interpretação de Michele, a não ser o que evoca os embates sexuais entre ela e Damião, e que Michele parece ter compreendido perfeitamente bem. Seu comentário é o único a operar direta e abertamente a ligação entre as imagens do furacão, da tempestade, do maremoto etc. e o sexo.

Os valores morais entre os telespectadores

Se as três telespectadoras evocadas acima comentaram diferentemente a cena, é porque elas recorreram, no processo de interpretação, a referências e a valores morais distintos, em particular a representante do grupo 3. Estes valores devem ser estudados no julgamento que os três grupos fazem da personagem de Eliana de maneira geral ao longo de toda a novela e não somente à interpretação da cena descrita. A maioria dos jovens entrevistados criticaram Eliana, de uma maneira ou de outra. Os julgamentos que lhe são totalmente favoráveis são raros, mesmo no grupo 1. As diferenças observadas entre, de um lado os valores do grupo 1 e 2, e de outro, os do grupo 3 não se restringem ao caráter positivo ou negativo do julgamento de Eliana.

Essas diferenças foram buscadas nas razões apresentadas pelos entrevistados, para justificar seu julgamento. Observamos a existência da seguinte gradação:

JULGAMENTO DA PERSONAGEM ELIANA			
CLASSIFICAÇÃO	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3
1. Aceitação total de atitudes e valores	2%	2%	0
2. Aceitação com crítica de atitude e valores	48%	45%	15%
3. Condenação	2%	3%	70%
4. Não apresentaram opinião formada	38%	40%	5%

Em geral, as respostas coincidem no que diz respeito ao julgamento da atitude e dos valores da personagem. Os valores apresentados são aproximados, calculados sobre o total das respostas em cada grupo.

Podemos dizer, de forma geral, que os dois primeiros grupos manifestam compreensão ou respeito à personagem, apesar das críticas às suas ações. Na maioria dos julgamentos feitos por estes dois grupos de telespectadores, notamos uma oscilação entre duas opiniões dominantes: entre, de um lado, aceitação e respeito incondicionais, sem críticas, e do outro lado, uma crítica moderada pela compreensão dos motivos que conduzem a personagem a agir do modo como ela age, e uma certa tolerância. A base do julgamento, neste caso, é sempre a mesma, ou seja, a aceitação ou a rejeição dos argumentos de ordem pessoal e psicológica apresentados por Eliana para justificar seus atos.

No grupo 3, as razões da aceitação ou da rejeição de Eliana são diferentes daquelas presentes nos dois outros grupos. Em primeiro lugar, os jovens deste grupo atribuem mais valor à ação em si do que aos motivos de ordem psicológica que a sustentam. Em segundo lugar, a razão de sua crítica se baseia, não nos argumentos de ordem pessoal ou psicológica apresentados pela personagem,

mas em um código social determinado, freqüentemente fundamentado em preceitos de natureza religiosa.

Conclusão

O confronto entre a mensagem da televisão e a interpretação dos jovens vistos em seus níveis socioeconômicos aponta hoje para uma configuração da categoria juventude diferente daquela observada por Stuart Hall em 1975. Em primeiro lugar, estamos longe da coesão social das subculturas de classe definidas por ele. As subculturas de classe são grupos que inauguram novas expressões da experiência de vida num determinado contexto político e socioeconômico. As subculturas têm uma identidade coerente clara e uma estrutura própria de códigos simbólicos e de comportamento. Utiliza lugares e objetos de maneira típica (Hall, 1975:14).

Também não parece adequado caracterizar a juventude como dissolvida na massa sem nenhuma espécie de forma ou características próprias como o defenderiam autores como Maffesoli, por exemplo. Segundo ele, não existem mais na sociedade, categorias sociais definidas, mas sim uma comunidade emocional na qual se formam as "tribos", onde as pessoas se fundem umas às outras num "mundo onde a moralidade não tem mais nada a ver". E onde o princípio da coesão é o "feeling", a emoção e o afeto (1998:103).

Na verdade, é possível detectar entre os jovens, observando-os a partir do nível socioeconômico e de seus valores morais de sexualidade, uma estrutura que se forma, mesmo que seja temporária, desfazendo-se quando eles desligam a televisão ou mudam de canal. No estudo das interpretações da cena da novela, observamos a formação de campos definidos de posições a respeito dos valores da sexualidade. Campos compostos por julgamentos pessoais diferentes do modo de vida de determinada personagem. Os jovens que escolheram o campo de Eliana, perceberam e aceitaram o mundo do individualismo narcisista, onde as justificativas psicológicas determinam as ações. Os que escolheram o campo de Mariana, escolheram também a representação de um mundo ultrapassado, em que as normas da conduta individual são reguladas de forma coletiva, onde a estrutura social tem mais importância na identidade e atitude pessoais.

Do ponto de vista da construção das mensagens da televisão, confirma-se a posição de Canclíni, segundo a qual as mensagens da mídia (no caso da telenovela brasileira) apresentam uma "hibridação" de valores tradicionais – ligados a uma forma de organização social regida por uma temporalidade definida pelo ritmo lento da vida regional interiorana ou rural – e de valores contemporâneos – ligados ao individualismo característico da ordem social urbana cuja base em uma estrutura espaço-temporal bem definida é muito menos forte.

Esta hibridação, incompatível com uma visão estritamente marxista da ordem social, supera as subdivisões socioeconômicas privilegiando as subdivisões em áreas de circulação de informações e produtos. Segundo o autor, o processo de hibridação de valores aponta para uma nova relação entre mídia e telespectadores que refina a relação de negociação de valores entre os grupos sociais,

aprofundando e desenvolvendo a dimensão cultural do fenômeno de socialização.

A partir deste ponto de vista, o espaço de "opção de estereótipos" televisuais de identificação para a juventude aumenta consideravelmente, sendo possível a incorporação e troca de valores de seu próprio nível socioeconômico ou de outros. Se além deste item considerarmos a interatividade como inovação tecnológica definindo o processo[2] poder-se-ia concluir por uma relação muito mais orgânica entre os telespectadores e a novela.

[2] A audiência das novelas é constantemente testada para definir ou redefinir a própria construção do roteiro.

Por outro lado, observando as interpretações dos telespectadores, percebe-se que a definição da opção individual pelos estereótipos de valores sociais continua fortemente relacionada a uma posição socioeconômica ou de consumo. A liberdade de optar pelos valores da telenovela não significou um desligamento dos julgamentos dos jovens de seu referencial espaço-temporal real. A explicação de Canclíni mostra que a mídia permite hoje, que telespectadores de diferentes níveis socioeconômicos se encontrem nela representados, mas não explica porque as identificações não mudam no momento da interpretação.

Tal explicação pode ser buscada, seja no conceito "cultural-marxista" de "experiência de vida" trabalhado pela Escola de Birmingham, segundo o qual a vivência de determinadas condições socioeconômicas ficaria profundamente enraizada na identidade social, interferindo nos processos de expressão cultural, de interpretação do mundo e de identificação aos modelos de papéis sociais; ou ainda no conceito "estruturalista-genético" de *habitus* de Bourdieu, segundo o qual o indivíduo porta um "sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto" (1984).

Por meio do *habitus*, o telespectador interioriza as condições objetivas que permitem que suas representações e práticas se tornem aceitas socialmente e, em conseqüência, permite que elas sejam possíveis, que se tornem reais. Neste sentido, a mídia faz seu papel de instituição reprodutora das diferenças sociais, seja qual for sua importância nos processos de socialização. Subsistiria, na fragmentação identitária e no individualismo contemporâneos, a presença do *habitus*, mesmo que não de forma consciente. O ponto de partida, a origem das identidades está guardada na memória, depositada no "lixo cognitivo-afetivo" mas não está completamente apagada. Ela volta em determinadas situações dando aos sujeitos uma sensação mínima de unidade e referência social sem a qual eles não poderiam sobreviver socialmente nem psicologicamente.

A partir desta visão, pode-se afirmar que a identificação e o julgamento das personagens das novelas – transmissores de valores sociais ligados aos papéis femininos – pelos jovens telespectadores continua fixo na estrutura referencial espaço-temporal de sua origem sociocultural e econômica, mesmo que de forma indireta.

Referências bibliográficas

CANCLÍNI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997a.

—. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997b.

HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (orgs.). *Resistance through rituals – youth subcultures in post-war Britain*. Londres: Hutchinson University Library/Centre for Contemporary Cultural Studies, 1975.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANNHEIM, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: BRITO, Sulamita de (org.). *Sociologia da juventude*, v. 1 – Da Europa de Marx à América Latina de hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BOURDIEU, Pierre. Espace social et genése des classes. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n. 52-53, junho de 1984.

—. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

—. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Resumo

Este é um estudo comparativo das interpretações de jovens de três grupos socioeconômicos representativos da população das grandes capitais brasileiras sobre uma cena da novela *Renascer*. Do ponto de vista metodológico, o estudo emprega técnicas de análise de conteúdo e semiológicas da novela e situa a cena na narrativa, analisando-a posteriormente. Além disso, apresenta uma análise das entrevistas feitas com os jovens logo após terem assistido a cena. O quadro teórico que fundamenta o estudo foi construído a partir da relação entre cultura e contexto socioeconômico conforme definida pela Escola de Birmingham, e da relação entre identidades sociais e sociedade de consumo elaborada por Nestor Garcia Canclíni e do conceito de *habitus* de Bourdieu. A comparação das interpretações dos três grupos revelou a existência de certas formas de ver a sexualidade que são lançadas pela novela, mas interpretadas de formas diferentes pelos jovens, de acordo com seu nível socioeconômico. Estas diferenças de interpretação mostram a complexidade do processo de leitura das representações a partir da mediação dos valores sociais reais, e colocam em questão o papel da mídia na socialização no mundo pós-moderno.

Palavras-chave: representações sociais, imagem, televisão, gênero, socialização.

Abstract

The following paper is a comparative study based on different interpretations of a Brazilian soap-opera. These interpretations correspond to the views of three socio-economic groups of youngsters living in major Brazilian capitals. From a methodological perspective, the study employs techniques of semiology and content analysis aiming at situating a given scene for subsequent analysis. In addition to that, interviews registering the reactions of the youngsters after watching a determined soap-opera chapter are analysed. The theoretical framework which lies at the foundations of this investigation was formulated by taking into consideration: (a) the relationship between culture and socio-economic context, as defined by the Birmingham School; (b) the relationship between social identities and society of consumption, as elaborated by Nestor Garcia Canclíni; and (c) Bourdieu's concept of *habitus*. The comparison of the interviewee's reactions revealed that the views on sexuality proffered by the soap-opera are reinterpreted by the youngsters according to their socio-economic level. These differences show the complexity of reading representations from the perspective of the mediation of real social values, opening the question of the role of media in socialising processes in a post-modern world.

Keywords: social representations, image, television, gender, socialization.

Recebido em: março de 2000.
Aprovado em: julho de 2000.

Imagens da fé: formatos e características dos programas evangélicos de televisão

Alexandre Brasil Fonseca

> No princípio era o Verbo. Nós apenas acrescentamos a imagem.
>
> Vinde TV, não é você que muda o canal, é o canal que muda você.
>
> Vinde TV, *canal a cabo evangélico*

O Brasil é responsável por três quartos da audiência de televisão mundial juntamente com outros sete países, tendo uma estrutura televisiva comparável aos seus parceiros: Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Japão, Austrália, Alemanha e França. Os brasileiros possuem, em média, um aparelho de televisão para cada cinco habitantes e o país é o quarto no *ranking* mundial de televisores, ficando atrás somente dos Estados Unidos, Japão e Reino Unido. O que distingue ainda mais o Brasil é o aumento das vendas desses aparelhos após o Plano Real: dos 2 milhões vendidos em 1992 passamos para 9 milhões em 1996.

Atualmente, em qualquer madrugada ou nos sábados pela manhã, esses aparelhos servem de meio para que milhões de brasileiros assistam a um virulento exorcismo ou a uma pregação conversionista. No Brasil pós-Real, não se produziram somente mais aparelhos de televisão. Os programas evangélicos nos meios de comunicação eletrônicos também aumentaram em proporção absurda, assumindo um espaço da mídia, ao que parece, de forma definitiva.

Há opção para todos os gostos: desde a primeira emissora evangélica de televisão, a Rede Record (1989), até a primeira emissora evangélica em UHF, a TV Gospel (1996), passando pela primeira televisão evangélica a cabo, a Vinde TV (1995). Definitivamente é um período de primogênitos, ávidos para se fazerem presentes no maior número possível dos mais de 90% de domicílios brasileiros que possuem um aparelho de TV.

Além de emissoras de TV, começam a se consolidar empresas na área de comunicação que possuem nos evangélicos seu *target*. As intenções também se movem para que não-evangélicos venham a aderir a essas igrejas graças ao proselitismo, cada vez mais intenso, nesses meios. No primeiro semestre de 2000, os programas evangélicos de televisão na cidade do Rio de Janeiro[1] representavam cerca de 105 horas semanais de veiculação – em 1992 esse número não chegava a 50 horas (Fonseca, 1995). A cada dia, igrejas alugam

[1] Matéria da *Folha de S. Paulo* de 10 de setembro de 2000 apontou a existência de 82 horas de programação por semana na cidade de São Paulo.

horários, compram rádios e buscam mais e mais espaços na mídia para que possam "dar seu recado" a todos. Atualmente cerca de 10% do que é transmitido semanalmente pela televisão brasileira é produzido por igrejas e organizações evangélicas.

Qual é o público desses programas? Quais são os programas evangélicos preferidos pelos fiéis? E pelos não-evangélicos? Neste artigo nos deteremos na análise dos programas evangélicos na televisão com base em pesquisa realizada em 1996 (Fonseca, 1997), nosso objetivo naquele trabalho foi analisar as implicações para o cotidiano das igrejas evangélicas de uma ativa presença na mídia e por isso voltamos nossa atenção para um público específico, os membros das igrejas evangélicas.[2]

Sobre a audiência não-evangélica Freston (1993) apresenta dados de pesquisa do Ibope, encomendada pela Igreja Adventista, em que a religião foi considerada na distribuição da audiência. O resultado é de que 60% da audiência da TV evangélica é de não-evangélicos. Freston, contudo, apresenta ressalvas: "É provável que os protestantes sejam mais assíduos na assistência, tornando o público médio mais protestante. É provável também que haja muitos protestantes entre os que assistem programas evangélicos com menos de 1% de respostas (não pesquisados). E, finalmente, os evangélicos (7,2%) estão sub-representados na amostra. O público médio para qualquer produção evangélica deve ser bem mais de 40% evangélico. Mesmo assim, a taxa de não-evangélicos pode ser alta em comparação com os Estados Unidos" (1993:143). Pesquisa realizada em 1994 na cidade de Belo Horizonte (MG) e Sapucaia do Sul (RS) apontou que 37% dos entrevistados não tinham o hábito de assistir a programas religiosos (Gomes, 1996). A partir de levantamentos de nossa pesquisa, parece-nos possível apontar a audiência de não-evangélicos em torno de 20% do público.[3]

Com o objetivo de conhecer o hábito de assistir a programas de TV ou de rádio evangélicos, indagamos sobre o nome de um programa visto nas duas últimas semanas (anteriores à aplicação do questionário). A maioria dos programas citados referiram-se à televisão, e três programas de rádio foram lembrados. Na Tabela 1, apresentamos os resultados:

A metade dos entrevistados afirmou não ter assistido a programas evangélicos de TV ou rádio nas duas semanas anteriores em que respondeu o questionário. Em relação à filiação eclesiástica batistas (64%), renovados (60%) e assembleianos (59%) e, mesmo abaixo da média, muitos tradicionais (47%) e pentecostais (37%) também não assistiram. Coube à Universal reduzir a média, já que apenas 17% dos membros afirmaram não terem assistido nenhum programa de TV ou rádio.

O mais citado não foi um programa, mas uma emissora, a TV Record da Igreja Universal (20%). A maioria colocou apenas o nome da emissora ou escreveu "testemunho na Universal", por exemplo. Quase todos os programas da emissora foram lembrados, porém nenhum deles despontou em citações. Sessenta e quatro por cento dos que assistiram aos programas da Universal são membros da igreja e, entre estes, 78% afirmaram ter assistido algum programa da igreja recentemente. Nos outros grupos evangélicos, a média de audiência é de 6% dos membros a

[2] De posse da distribuição, por denominação e geográfica, dos evangélicos da Região Metropolitana do Rio de Janeiro (Fernandes, 1992 e ISER, 1998), escolhemos igrejas que representassem essa distribuição, constituindo nossa amostra de forma qualificada. Entre junho e outubro de 1996 foram entrevistados 935 fiéis de 25 denominações separadas em seis grupos: ASSEMBLÉIA (31%); BATISTA (18%); UNIVERSAL (15%); OUTRAS PENTECOSTAIS (15%); HISTÓRICAS (12%) e RENOVADAS (9%). Assembléia, Batista e Universal são tratadas separadamente por possuírem um significativo número de membros. Igrejas Históricas foram fundadas até o fim do séc. XIX; os Pentecostais acreditam na contemporaneidade dos dons do Espírito Santo e as Renovadas são fruto de divisões – devido à adoção de doutrina pentecostal – em igrejas históricas em meados do séc. XX (ver Fonseca, 1997:19-43).

Tabela 1

Programas evangélicos assistidos nas últimas duas semanas

Programa	Número de espectadores	%
Programas da Igreja Universal	169	20,1
Pare e Pense (reverendo Caio Fábio)	61	7,3
Cristo em Casa [rádio] (deputado Francisco Silva)	47	5,6
Escola Bíblica na TV (pastora Valnice Milhomens)	29	3,4
De Bem com a Vida (bispa Sônia Hernandes)	21	2,5
Clip Gospel (Tid Hernandes)	13	1,6
Café Espiritual [rádio] (bispo Walter McAlister)	10	1,2
Posso Crer no Amanhã (apóstolo Miguel Ângelo)	5	0,6
Igreja da Graça (missionário R. R. Soares)	3	0,4
Direto ao Coração [rádio] (bispo Renato Suhett)	2	0,2
Renascer (pastor Silas Malafaia)	2	0,2
Reencontro (pastor Nilson Fanini)	1	0,1
Não assistiu nenhum	424	50,4
Assistiu, mas não apontou o nome do programa	54	6,4
Total	841	100

Fonte: Fonseca, 1997 - N = 841

esses programas (entre os tradicionais essa porcentagem sobe para 19% e entre os pentecostais para 9%).

O *Pare e Pense* foi visto por 7% dos entrevistados, os que mais o assistiram foram os tradicionais e renovados (ambos com 14%). Os batistas e pentecostais ficam acima da média (8%). Os assembleianos (5%) se distanciam, enquanto os fiéis da Universal pouco assistiram ao programa (2%). Em quarto lugar, aparece o programa de rádio *Cristo em Casa* (6%), transmitido todas as noites pela rádio FM Melodia e dirigido por Francisco Silva (PST), deputado federal campeão de votos no Rio de Janeiro. O programa da pastora Valnice Milhomens foi visto por 3% dos entrevistados, entre os quais 31% eram assembleianos e 21% tradicionais.

No período em que foram aplicados os questionários para nossa pesquisa (segundo semestre de 1996), eram 23 programas evangélicos na TV (68 horas de programação/semana). A seguir descreveremos alguns dos programas que se destacaram[4] na indicação de audiência dos fiéis: os da Igreja Universal, *Pare e Pense* (reverendo Caio Fábio), *Escola Bíblica na TV* (pastora Valnice Milhomens), *De Bem Com a Vida* (Bispa Sônia Hernandes) e *Igreja da Graça* (missionário R. R. Soares).

[3] Horsfield (1984) aponta pesquisas que fixam a audiência não-evangélica nos EUA entre 18% e 28%. Em busca de entender por que uma, mesmo "consistently small", porcentagem de não-evangélicos e de pessoas sem interesse por religião assistem e ouvem a mídia evangélica, utiliza o trabalho de Frank and Greenberg (*The Public's Use of Television: Who Watches and Why*), o qual sugere que há afinidades eletivas entre determinados grupos de audiência. A sociedade poderia ser dividida por 14 desses grupos, segmentos de interesse, e os participantes de seis destes estariam mais propensos a se tornar audiência da mídia evangélica (Horsfield, 1984:119-124).

[4] Em outro artigo, analisamos o programa e a trajetória de Francisco Silva (Fonseca, 1998: 88-91).

Do fundo do poço ao pedacinho do céu (programas da Igreja Universal)

Atualmente, os principais programas da Universal na televisão são o *Despertar da Fé* e o *Fala, que eu te escuto*, transmitidos todos os dias – o primeiro ocupa as manhãs da Record e o segundo as madrugadas. Durante o mês de fevereiro de 1997, era esta a distribuição do comando dos blocos no *Despertar da Fé* no Rio de Janeiro – além de um apresentador principal acompanham dois ou três bispos ou pastores para a realização das entrevistas: das 6:00h às 7:30h – bispo Djalma (Abolição); das 7:30h às 9:00h – bispo Domingos (Botafogo); 9:30h às 11:00h – pastor Darlan (Abolição); 11:00h às 12:00h – bispo Domingos; e das 12:00h às 12:30h – pastor Paulo Rodrigues (Ilha do Governador).

Acompanhamos durante uma semana, no mês de março de 1997, o programa *Despertar da Fé*, além de o termos visto assistematicamente também durante o mês de fevereiro e abril. Uma das grandes virtudes mercadológicas do programa é o investimento no agora. Enquanto no programa da Igreja da Graça os pastores na segunda-feira já estão falando das atividades de sexta, a Universal centraliza todas as energias de seus programas no tema do dia.

Nessa semana, foram ouvidos 81 testemunhos, a maioria numa sala de visitas montada em um cenário. Em média são realizadas três entrevistas longas (de cinco a dez minutos) e algumas outras curtas de pessoas na platéia (um ou dois minutos) por bloco de 1:30h do programa. No programa *Fala, que eu te escuto* também ocorrem entrevistas, com a diferença que nele incentiva-se mais a conversa ao vivo pelo telefone com o bispo-apresentador. Dos testemunhos apresentados, 72% foram dados por mulheres. Os homens compareceram mais na sexta (43,7%), dia da "Corrente de Libertação", e menos na quinta, dia da "Corrente da Família" (26,6%) – os que foram acompanhavam suas esposas.

> *Jovem de classe média baixa, seu pai é pedreiro e sua mãe do lar. Com 19 anos se casa e trabalha como operário de indústria. Sua infância foi marcada por uma epilepsia que foi curada graças às orações realizadas por sua mãe na Igreja Universal quando ainda não tinha dez anos. Sua esposa o traiu com o melhor amigo e na indústria química ficou tuberculoso. Após separar-se da mulher e ter de sair do emprego por invalidez, passou a levar uma vida desolada... Passou a se alcoolizar e até mesmo a mendigar, seu fundo de poço. Já tinha sido da igreja e graças ao amor de seu pai, que o acolheu, mesmo estando completamente destruído, voltou a trabalhar ajudando-o e retornou à igreja. Após participar de campanhas e de perseverar, ele foi curado de sua doença, abandonou os remédios e, agora, três anos após a separação, está noivo e programa seu casamento.*

Histórias como essa, como tantas outras, podem ser ouvidas diariamente na programação da Universal. E., obreiro da igreja com 22 anos, contou-a num dos programas da igreja em novembro de 1996 e reproduziu-a numa entrevista para este trabalho (8/4/97). Se numa semana são em média 80 pessoas

que contam suas histórias, vitórias e dificuldades, em um mês cerca de 300 são entrevistadas e em um ano esse número pode chegar perto de 4 mil pessoas. É fato que há repetições, os testemunhos pré-gravados (com externas, depoimentos e encenações, apresentados geralmente um por dia) são reprisados ou aqueles que gravam a externa falando sobre prosperidade podem ser vistos outro dia contando uma cura. Como são selecionados os testemunhos? Como são recrutadas as pessoas para participar?

E. conta que alguns "acham até que as pessoas que falam são compradas". A cada dia uma sede regional da igreja é responsável por levar 50 pessoas para o auditório da televisão. O pastor principal e alguns auxiliares comandam essa atividade. A região elege uma, duas ou três igrejas locais e um ônibus passa para pegar os fiéis, que são informados com antecedência na igreja. Segundo E., esse ônibus nunca enche e não é necessário que pessoas se inscrevam ou reservem lugar; para participar do programa *Despertar da Fé* as pessoas devem chegar até às 5 horas da manhã.

No auditório, a equipe de produção faz uma triagem e prepara fichas que servirão para nortear as entrevistas. Nem sempre é fácil conseguir entrevistados, como afirma E.: "Quem vai é antigo na igreja. O povo gosta é de coisa recente, mas as pessoas não perseveram, vão à igreja apenas em busca de uma bênção e pronto. Não pode ser assim... Tem que buscar as bênçãos em todas as áreas da vida... Atualmente as pessoas estão muito exigentes, a gente tem que provar tudo... Também acham que só uma cura é pouco, e a vida sentimental? A financeira?... A cada dia a pessoa tem que buscar sempre mais, tem que estar sendo abençoada em todas as áreas."

O programa inicia com a "Oração do trabalhador", e durante a programação são apresentados alguns clipes musicais e pequenos documentários (*Fatos da Vida*). Os testemunhos seguem um padrão que se altera um pouco conforme o entrevistador. No mês de fevereiro, a diferença entre o comportamento dos bispos Djalma e Domingos era clara. Djalma sempre procurava saber das "coisas ruins" que aconteciam na vida da pessoa. Quando um fiel começou a contar as "vitórias", como foi sua mudança do *fundo de poço* para o *pedacinho do céu*, ele interrompeu: "Calma, calma, que eu ainda não terminei, quero saber mais..." Já Domingos não se prendia tanto nas desgraças, mas também apresentava pequenas reflexões bíblicas durante a programação. Djalma limitava-se a repetir chavões, ler textos bíblicos e convidar as pessoas para irem à igreja. Quando o programa é dirigido por Djalma, apenas 7% do tempo é ocupado com pregações bíblicas, com Domingos esse percentual é de 15%.

Histórias de mendicância, prostituição, doenças, pessoas que "bebiam xixi", pai que trai filho, envolvimento com drogas, homossexualismo, são contadas; porém, ao contrário do programa *De Bem com a Vida*, da bispa Sônia Hernandes, a ênfase é dada às desgraças. Enquanto no programa de Sônia o *fundo do poço* ocupa no máximo 20% das entrevistas, na Universal essa parte é responsável, em média, por 75% da conversa. O ponto de partida para a entrevista é bem distinto do *De Bem Com a Vida*:

> – *Vamos falar com a Dona Vânia. Bom dia, Dona Vânia. A senhora teve a sua vida reconstruída?*

– Tive sim, bispo.

– Tudo bem, mas para saber qual foi a reconstrução, vamos saber primeiro como foi a destruição que aconteceu. A senhora teve envolvimento com as drogas, principalmente cocaína [consultando a ficha]. Então, a senhora pode contar como era sua vida quando ela estava em ruínas.

Geralmente, a pergunta inicial gira em torno da frase: "Como era a sua vida antes de chegar na Igreja Universal?"; em seguida é perguntado "Qual foi seu fundo de poço?", para só então se saber a "mudança que Deus fez na sua vida". Também é indagado sobre as formas pelas quais a pessoa chegou a conhecer a igreja ("Como o senhor ficou conhecendo a Igreja Universal?"). Analisando os 81 testemunhos vistos, temos o seguinte resultado, conforme a Tabela 2:

Essas informações nos ajudam a apontar novamente o papel secundário que a mídia tem no processo de filiação dos fiéis. Campos (1995) encontrou um percentual de 43,8%, contudo a pergunta apresentada foi "Como ficou sabendo da existência da Universal?". Certamente, nesse ponto a mídia possui papel mais destacado, porém como elemento decisivo para a filiação de indivíduos a uma associação religiosa parece que ainda não ocupa lugar tão importante.

Ao analisarmos em nosso questionário o perfil daqueles que marcaram ter assistido aos programas da Universal, encontramos uma significativa presença de ex-participantes de religiões afro-brasileiras. Podemos entender essa relação como uma afinidade eletiva onde as pessoas que participaram de religiões como o espiritismo e a umbanda possuem maior interesse em assistir outras histórias de pessoas que tiveram experiências nessas religiões, principal característica dos programas da Igreja Universal.

Dos entrevistados, 48 (53%) haviam participado do espiritismo ou da umbanda, e desses, 22 disseram assistir ao programa da igreja. Esse índice significa que 45,8% dos espíritas assistem a programas como o *Despertar da Fé* e que a audiência dele é composta por 13,1% de evangélicos que freqüentaram religiões afro-brasileiras, percentual bem acima da participação de ex-expíritas no con-

Tabela 2

Forma pela qual chegou à Igreja Universal

Fatores que levaram à igreja	%
Família	40,1
Amigos	26,5
Pregação de grupos de evangelização da Igreja	12,2
Problemas enfrentados na vida	10,2
Televisão	6,1
Rádio	4,1

Fonte: Respostas do programa *Despertar da Fé* durante a segunda semana do mês de março de 1997. N = 81

junto dos evangélicos. Nos outros programas, o maior índice de ex-espíritas chega a 2,1%. O hábito de assistir a testemunhos também é muito difundido entre os membros e obreiros da igreja, como indicou nosso entrevistado: "Quando você vê um testemunho, cria em você um ânimo de vencer o seu problema... dá ânimo, dá mais alegria. Quando se é obreiro, você passa a orar pelos outros e por meio dos testemunhos você conhece, vê os conselhos que dão certo." Poderíamos pensar no mesmo caminho de Birman (1996), quando ela aborda a permanência do "contato cultural" e a construção de "passagens" entre fiéis convertidos da macumba e aqueles que ainda participam.

Dentro da prática de proselitismo da igreja, temos as correntes e campanhas. Durante o mês de fevereiro de 1997, foram realizadas duas campanhas na Universal – a Semana da Diferença (2 a 9) e o Dia da Reconstrução – anunciadas durante duas semanas. Assim vivem os programas e a estrutura da Universal, numa busca de assegurar o interesse e a diversidade no cotidiano da igreja e dos membros que participam ativamente das atividades dela, além de garantir maior atrativo para eventuais clientes. Neste processo, importante papel desempenhavam as chamadas, anúncios/propagandas, preparados para as campanhas e também para as correntes da igreja.

A igreja oferece seus produtos de forma clara e cristalina. Quer prosperar? Torne-se um dizimista. Seu lar está desmoronando? Participe da Corrente da Sagrada Família. Você sente um desses sintomas? Então está com possessão e precisa participar da Corrente da Libertação. "Tem problemas? Pode vir que a gente resolve." E, caso não resolva, a explicação dada pelo bispo é simples:

> *Tem pessoas que pensam: Quer dizer que entro na Igreja Universal e tudo vai mudar? Não. Veja bem, Deus não é mágico. Não é o gênio da lâmpada de Aladim, que você esfrega a lâmpada e sai aquele gênio no meio da fumaça: "Faça seu pedido", aí a pessoa fala e Deus faz aparecer... Deus não faz mágica, faz milagre. E como acontece o milagre? No milagre, 50% é minha parte e a outra parte de Deus. Deus não vai fazer o que tenho que fazer, Deus vai fazer a parte dele. A minha parte ninguém vai fazer, e se uma outra pessoa fizer também não vai adiantar. Eu é que tenho que fazer. Se eu faço a minha parte, naturalmente, Deus faz a dele. Então, 50% é meu, 50% é a parte de Deus.*

Essa tática pode criar problemas para a igreja. Em matéria da revista *Isto É* no início de 1997, foi apontado o "calvário do bispo": seu império estaria ameaçado pois, além de um desfalque do ex-presidente do banco da igreja, as doações da Universal estariam diminuindo. Concretamente, temos a mudança de Macedo para o Brasil em 1997 – vivia nos Estados Unidos desde 1992 –, o início da construção de grandes igrejas em várias cidades – Catedrais – e mudanças no tom da igreja. O discurso da Universal passa a caracterizar-se por uma maior busca de consolidação da membresia. O modelo até então adotado valorizava demais a presença de clientes, pessoas que da mesma forma que tomam uma aspirina para dor de cabeça iam a igreja para resolver um problema de mau-olhado.[5]

[5] A fala de Mário Justino, ex-pastor que escreveu um "livro denúncia" contra a igreja, ilustra essa questão a partir de sua visão do *modus operandi* da Universal: "O sucesso da igreja e dos programas de rádio e televisão estava baseado na fórmula infalível criada pelo bispo Macedo: a terapia espiritual. Trabalhávamos diretamente com as emoções das pessoas. Por isso muitas pessoas afirmam que quando ouvem o rádio sentem como se o pastor estivesse falando diretamente com elas. Na nossa programação, comentávamos os problemas que afligem a maioria dos humanos: desemprego, vícios, doenças, problemas conjugais e financeiros. Depois de um debate no qual discutíamos os efeitos desses problemas na vida das pessoas, apresentávamos a solução para tudo isso como uma única visita a um dos endereços da igreja." (Justino, 1995:47)

Assim, foi estabelecida uma valorização das reuniões de domingo e quarta, destinadas à consolidação de uma membresia e uma atenção maior aos fiéis.

Um exemplo curioso da necessidade de uma participação maior foi dado pelo bispo Domingos ao falar do copo d'água ("representa o Espírito Santo"), utilizado na última oração de cada programa: os ouvintes devem colocá-lo próximo ao aparelho de televisão e após uma oração tomá-lo:

> *Com toda a sinceridade eu digo para vocês, não adianta só ficar com o copinho com água em casa. Sei que pessoas oram conosco, muita gente liga para cá dando testemunhos. Somente ficar em casa não é uma corrente, não é como você estar na igreja. Participar de um culto na igreja, pessoalmente, e receber oração na sua cabeça. A oração que é feita aqui no programa não vai substituir a oração da igreja. Porque na igreja existe aquela união da fé. Jesus disse que onde houvesse duas ou três pessoas reunidas em nome dele, Ele estaria. Então, dá um clima de fé na igreja, porque são centenas de pessoas juntas clamando na mesma fé, na mesma intenção.*

Desde o primeiro programa (1977), inicialmente cinco minutos na Rádio Metropolitana, até o império de comunicações que a Universal controla, temos várias fases e problemas vivenciados pela igreja. Talvez o de agora seja o mais difícil, pois o inimigo não é um elemento externo, mas sim a própria estrutura de cooptação da denominação. Nesse processo de rearrumar a igreja, a fala de Macedo em um programa em dezembro de 1996 na Rede Record foi bastante significativa e deu início a uma reengenharia nos cargos de liderança, apontando o tom a ser seguido: "Na Universal procuramos viver aquilo que pregamos. Nós procuramos levar às pessoas não apenas uma teoria, uma conversa, porque de *blá-blá-blá* o povo está cansado, o povo tá cheio do *blá-blá-blá* dos políticos, agora ficar cheio do *blá-blá-blá* de pastores também, de religiosos, é dose. É ou não é? É dose! O povo tem que ver resultado na sua vida, ou Deus funciona ou Deus não funciona." Nessa demonstração de uma "fé que funcione" *versus* uma religiosidade inerte, aqueles que buscam participar na igreja só atrás de trocas, "bênçãos", são condenados.

Mesmo tendo um espaço tremendamente maior de televisão e rádio do que as outras igrejas, a Universal ocupa a terceira colocação percentual em relação à conversão pelos meios de comunicação eletrônicos (Fonseca, 1997:190). Devemos considerar, por um lado, o fato de que certamente a presença na mídia, própria e secular, contribui para que mais pessoas tenham acesso à igreja. Mas, por outro, só essa presença não parece oferecer garantia de adesões. Há outros elementos sociais e culturais específicos que também estão em jogo e que não podem ser desconsiderados. Essa maior presença na área de comunicações talvez garanta o grande contingente de visitantes que não estabelecem fidelidade, além disso o investimento na *Folha Universal* (alto, mas pequeno em relação a TV e rádio) indica que a igreja necessita abrir várias frentes de ação para garantir seu êxito numérico.

O pastor dos intelectuais (Pare e Pense – reverendo Caio Fábio)

A partir de 1997, o programa de Caio Fábio, *Pare e Pense*, deixou de ser transmitido na TV aberta devido à inauguração, em dezembro de 1996, da Vinde TV, sendo que em 1998 ele saiu definitivamente do ar devido a uma série de crises (cf. Fonseca, 1998). Iniciando sua transmissão de Manaus no início da década de 1980, o programa de Fábio recebeu gratuitamente, da Rede Manchete, em 1995, meia hora de programação – já tinha uma hora – e Fábio, "sem perguntar motivos", aceitou. Até meados de 1996, o *Pare e Pense* durava uma hora e meia aos sábados na Manchete, quando esta ainda era uma das principais emissoras do país. O aluguel desse horário aconteceu inicialmente com dinheiro remetido por Pat Robertson, que estava buscando um parceiro para que, no Brasil, fosse veiculado seu *Clube 700*. Assim, a Vinde passa a transmitir o programa de Robertson e, com isso, ganha uma injeção de dinheiro que lhe permite passar de trinta minutos para uma hora aos sábados e depois a 90 minutos devido à oferta da emissora.

Sua audiência se caracteriza por grupos melhor situados na escala social do que o públicos dos outros programas evangélicos. Os números do Ibope não atribuem a Caio um alto percentual nas classe A e B, mas sim na classe C. O programa praticamente inexiste para as pessoas das classes D e E. Em nossa pesquisa, 24% dos que assistem *Pare e Pense* possuem curso superior, enquanto entre os que assistem o programa *Cristo em Casa* esse percentual é de 3%, por exemplo.

Outra característica de seu público é que este costuma ocupar mais cargos de liderança – pastores, presbíteros, diáconos e líderes de grupos específicos – em relação às audiências dos outros programas. Conseqüentemente, situa-se nas denominações com maior número de membros de classes com maior poder aquisitivo – tradicionais e renovados – sua audiência.

Com 1:30h o programa passou a merecer um tratamento mais refinado, por isso foi estabelecido um contrato com uma produtora de cinema (SIR), que implicou numa expressiva melhora técnica e cenográfica. Composto de vários blocos o programa incluía uma mensagem de Caio (*Mensagem*), mini-documentários gravados em Israel (*Pare e Pense na Terra Santa*), *VM Show* (musical), *Espaço Esperto* (infantil), *Atletas de Cristo*, *Ensinando a Viver* (dramaturgia), *Clube 700*, *Vinde Notícias* e *Agenda Pare e Pense*, que envolviam equipe de 22 pessoas, além dos artistas que participavam das pequenas novelas apresentadas. Tanto *Pare e Pense* como todas as outras atividades na área de comunicação da Vinde tinham como objetivo primeiro "fazer uma ponte entre a sociedade e a comunidade evangélica". Assim Caio continua:

> *A mídia evangélica tem um papel duplo, de deixar a igreja evangélica se conhecer e ajudar a sociedade a perceber a igreja evangélica, com suas luzes e com suas sombras. De modo que o compromisso que a gente tem é de fazer veículos de informação que não sejam corporativistas, não sejam mafiosos, que venham ao público apenas para transformar a igreja num "show case". Quando a igreja evangélica*

acende luzes, a gente quer mostrar essas luzes. Quando a luz é negra a gente quer dizer: Olha, parece que é luz, mas não é.

Metade do valor do programa de Caio, que quando possuía 1:30h de duração deveria custar em torno de 100 mil dólares por mês, era custeado por mil "amigos do *Pare e Pense*", pessoas que se dispunham a contribuir mensalmente especificamente para o programa. Havia as vendas publicitárias que chegavam a levantar 40% dos custos (os outros 10% eram cobertos por meio da doação de empresários, amigos de Caio Fábio). Mesmo essa estrutura não impedia que constantemente o programa enfrentasse problemas financeiros. O período de acordo com Robertson foi o melhor momento para o *Pare e Pense*, que tinha a garantia desses recursos.

A penetração de Fábio também pode ser medida pelo número de livros já vendidos: 3,5 milhões de exemplares. Grande parte são transcrições de seus sermões; pequenos livros, com uma média de cinqüenta páginas. A Vinde também divulgava, desde o início dos anos de 1980, milhares de fitas de vídeo e cassetes. Os congressos da organização reuniam, pelo menos, 1.500 pessoas por ano e dessa forma foi criado uma clientela para o produto "Caio Fábio". Assim, ele não atribui seu prestígio somente à TV: "No meu caso, a TV tem dois papéis: um é o de entrar nos ambientes não-cristãos com facilidade; e o outro é o de manter viva uma relação que eu construo de outros modos com a comunidade evangélica." Esses "outros modos" foram as frentes adotadas pela Vinde e que recentemente tornaram-se menos significativas pela impossibilidade de propagação do "produto" Caio Fábio.[6]

[6] Sobre a história de vida do pastor Caio Fábio e a recente crise na Vinde, ver Fonseca, 1998. Em setembro Fábio retornou à televisão com o programa *E tudo mudou*, diariamente das 6:30h às 7:00h na Rede Bandeirantes.

Tele-Escola Bíblica (Escola Bíblica na TV – pastora Valnice Milhomens)

Som de vento, música em crescendo. A imagem caminha por uma mesa preta. Aparece uma Bíblia fechada, lápis coloridos, uma borracha com motivo infantil, clipes coloridos de plástico, uma pequena bandeira de Israel. A imagem continua, mais canetas, uma fita-cassete onde se lê "Ministério Palavra da Fé", em seguida o livro *Personalidades restauradas* de autoria da pastora. Mais canetas, um pequeno globo da Terra, mais clipes de plástico espalhados sobre a mesa. Corte. Na mesma mesa aparece uma Bíblia aberta com as páginas sendo reviradas pelo vento – que ainda *está* no áudio. No fundo da mesa, há outros livros apoiados em uma televisão sem imagens, somente com chuvisco. A câmera fixa-se na TV de onde surge o logotipo – em que o "V" de TV é feito de forma estilizada por um lápis colorido – do programa "Escola Bíblica na TV, com Valnice Milhomens". Em 2000, o programa é apresentado somente aos sábados às 7:30h da manhã.

Após os trinta segundos necessários para que essas imagens passem, a pastora aparece e apresenta a seus "alunos" qual será o tema da aula do dia. Entre os motivos apontados pelos evangélicos que os levam a assistir televisão, aumentar o conhecimento bíblico foi o mais citado. Títulos de programas como esse de Valnice Milhomens são bem sugestivos e consoantes com a principal preferência dos fiéis.

Em 1965, Valnice ingressou em um Seminário Batista no Nordeste e depois foi enviada para Moçambique, na África, como missionária da Junta de Missões Batistas.[7] Em 1982, por intermédio de uma missionária da missão *Christ for the Nations*, ela experimentou o batismo com o Espírito Santo, desligando-se em seguida da Igreja Batista. Valnice tornou-se missionária na África do Sul por dois anos, onde aderiu aos cânones da Teologia da Prosperidade (cf. Mariano, 1999). Em 1986 fundou o Ministério Palavra da Fé com o objetivo inicial de divulgar fitas com suas pregações e livros com seus ensinamentos. Posteriormente ela foi ordenada pastora por um pastor batista renovado e o Ministério Palavra da Fé acabou tornando-se uma igreja, onde metade dos pastores são mulheres e que, segundo Valnice, apesar de possuir o mesmo nome de um movimento liderado por Kenneth Hagin, não carrega nenhum vínculo com o grupo americano.

A partir de 1989, na Rede Bandeirantes, Valnice iniciou suas aulas nas televisões de todo o país, com seu programa de segunda a sábado. Em 1996 após renovação de contrato por 80 mil dólares, o programa, então na Rede Manchete, passou a ser transmitido de segunda a sexta. *Escola Bíblica na TV* é transmitido como se fosse uma série de lições, partes de um sermão da pastora que são veiculados em pedaços no decorrer da semana. Segundo a apresentadora, o programa "tem procurado estudar a Palavra de Deus em profundidade". Valnice também usa o tempo para tratar de temas da conjuntura internos às igrejas evangélicas, anunciando congressos e eventos. Por exemplo, em fevereiro de 1997 ela fez uma série de 19 programas onde recebeu e entrevistou líderes de um movimento mundial e interdenominacional chamado AD2000, o qual pretende que até o ano 2000 haja "um povo para cada igreja e uma igreja para cada povo".

Gravado no templo da igreja-sede da denominação, com um fundo com cortinas azuis, um arranjo floral e duas bandeiras – uma do Brasil, numa referência patriótica, e outra de Israel, simbolizando respeito à "nação escolhida por Deus" – a maior parte dos programas são reproduções do culto, em que Valnice ora fala para o auditório, ora fala para a câmera, enquanto caracteres de endereços de igrejas passeiam pela tela.

De bem com o Ibope (De Bem Com a Vida – bispa Sônia Hernandes)

Ao verificarmos o AIP (Audiência Individual por Programa) do Ibope para o período de 9/9 a 6/10 de 1996, percebemos que o programa da episcopisa foi o único da área religiosa a conseguir 1% de audiência. De acordo com o Guia 97 da *Revista TelaViva*, "1% no Ibope representa 1 milhão de dólares a mais no final do mês" em acordos publicitários. Todos os outros programas (inclusive o católico *Santa Missa em Seu Lar*) obtiveram menos de 0,5% (menos de 50 mil pessoas). Em uma tabela onde é traçado o perfil dos ouvintes (*target* - público alvo), o AIP deu 1% das mulheres que assistem televisão como ouvintes do programa aos domingos, recebendo 1% também entre as pessoas da classe C e 1% daqueles com idade entre 10 e 14 anos. Ao observarmos também os outros programas evangélicos, notamos que o programa

[7] Quando apresentamos uma história de vida, temos que ter em mente os processos de construção que ocorrem: "O relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos, em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consciência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário." (Bourdieu, 1996:184)

Escola Bíblica na TV também alcança 1% na classe C e o programa *Despertar da Fé* (Universal) alcança 1% nas classes D e E.

A tabela que indica o *target* é formado a partir de uma decomposição maior dos dados, são estabelecidas uma série de subdivisões relacionadas ao gênero e à classe social – *De Bem Com a Vida* também obteve a melhor posição, aparecendo com 1% em onze das doze opções propostas.[8] *Pare e Pense* alcança 1% em dez opções, a *Escola Bíblica na TV* em seis e o *Despertar da Fé* em duas.[9] A Tabela 3 apresenta o perfil da audiência dos principais programas de TV evangélicos:

Algumas informações da tabela acima merecem ser destacadas, inicialmente o alto índice de homens que acompanham o programa *De Bem com a Vida* (49%) e a *Escola Bíblica na TV* (48%), ambos apresentados por mulheres. Quais seriam os motivos para essa preferência masculina? Valnice afirma ter "renunciado ao casamento" e Sônia é casada e tem filhos... O que pode haver além do componente de gênero para explicar esse fato? Os programas são bem distintos em sua forma, proposta e horários, mas de um modo geral a audiência possui um comportamento semelhante em relação à idade e à renda. Faltam-nos outros elementos que auxiliam na explicação dessa composição da audiência. Um fator que diferencia a *Escola Bíblica na TV* é o alto número de pessoas de classes A e B (14%).

Ainda em relação aos programas, vale a pena observar que são os de melhor qualidade estética – *De Bem com a Vida* e *Pare e Pense* – os que ocupam as primeiras posições. A partir dos dados de que dispomos, também podemos afirmar que o programa *Pare e Pense*, do reverendo Caio Fábio/Vinde, tem maior audiência entre os membros de igrejas tradicionais e os de igrejas renovadas e baixa penetração nas classes D e E (apenas 2%); a *Escola Bíblica na TV* tem maior audiência entre os renovados.

Transmitido até 1998 em todos os dias úteis e aos domingos no início da tarde (13:30h), o programa *De Bem com a Vida* era constituído de variedades e de bate-papos com pessoas de classe média que contam como se

[8] Mais de 25 anos e classe ABC; entre 25 e 39 anos e classe ABC; mais de 25 anos e classe CDE; entre 25 e 39 anos e classe CDE; mais de 25 anos e classe C; entre 25 e 39 anos e classe C (homens e mulheres).

[9] *De Bem Com a Vida* – não tem 1% apenas entre os homens com mais de 25 anos das classes ABC;
Pare e Pense – não tem 1% entre homens e mulheres, de 25-39 anos e das classes CDE;

Tabela 3

Perfil da audiência dos Programas Evangélicos de TV (%)

Programas	Sexo		Classe			Idade		
	Homem	*Mulher*	*AB*	*C*	*DE*	*2-14*	*15-39*	*40 E+*
De Bem Com a Vida	49	51	9	74	18	21	43	35
Pare e Pense	39	61	4	94	2	15	33	52
Despertar da Fé	27	73	4	5	91	22	37	41
Escola Bíblica na TV	48	52	14	74	12	18	35	47

Fonte: Ibope, AIP 9/9 - 6/10 de 1996.

deu a "libertação de suas vidas" (testemunhos). Num cenário *clean* e com direito à propaganda das lojas que vestem, maquiam, penteiam e emprestam suas jóias para a apresentadora, também são apresentadas matérias sobre comportamento e entretenimento. *De Bem com a Vida* se aproxima do padrão da Universal por ter em seu centro a entrevista, só que com Sônia no comando ele ganha o carisma[10] da apresentadora, que em muito se distancia da postura "guerreira" tão comum aos bispos e pastores que apresentam os programas da Igreja Universal.

Entre os evangélicos, o programa de Sônia Hernandes era o de melhor formato. A episcopisa – que também grava programas de rádio para a igreja – gastava cerca de 15 horas por semana em estúdio para preparar sua participação nas 22 horas semanais que a igreja veiculava na Rede Manchete até o final de 1998, de segunda a sábado – fora o *De Bem com a Vida*, havia: *Sábado Especial*, na madrugada de sábado para domingo; *Espaço Renascer*, nas madrugadas de segunda a sexta; e *Clip Gospel* nas madrugadas de segunda a sábado, todos com uma hora de duração. No período em que a Renascer assumiu a Rede Manchete (dezembro de 1998 a fevereiro de 1999), o trabalho de Sônia foi bem maior, apresentando então programas de auditório ao vivo. Ela chegou a ser convidada pela direção da Rede Mulher – antes desta pertencer à Igreja Universal – para se tornar uma de suas apresentadoras.

Acompanhamos vinte programas durante os meses de fevereiro e março de 1997, além de alguns outros no final de 1996. Com abertura moderna, feita com desenhos que estilizam o nome do programa, Sônia inicia apresentando o entrevistado e o conteúdo do programa, logo após fala sobre seus patrocinadores: jóias da Cori, sapatos da Arezzo, roupa Amelinha Bueno, cabelo do Nino, arranjo floral da Mirna Flores, quadros da Galeria Arlete Mello e decoração da FortHouse. Sônia também convidava os telespectadores para viagens que a igreja promovia a Israel.

Essa abertura do programa demorava não mais do que um minuto, entra o *break* e nele são inseridos comerciais vendidos pela Rede Manchete para o horário, da Gospel Records, da D'Ávila Tur – anunciada como patrocinadora do programa e empresa que agencia as viagens da denominação – e alguns anúncios da igreja. Nos programas observados, 70% (13) dos entrevistados eram empresários ou micro-empresários – três deles com participação na Associação dos Homens de Negócios do Evangelho Pleno (ADHONEP) –, dois médicos, um músico, uma artista plástica, um marqueteiro, um jornalista e uma "do lar". Os temas das entrevistas são geralmente de casais em brigas ou conflitos; casos de participantes que foram ligados ao espiritismo, candomblé e a movimentos esotéricos são recorrentes. Também foram tratados problemas de doença (e curas), além de "orientações para uma mãe não perder o filho para as drogas", quando um ex-viciado deu seu testemunho.

As entrevistas duram em média nove minutos e o ponto de partida, ao contrário da Universal, é de "como foi sua experiência com Jesus?". Sônia trata pouco das desgraças e mazelas da vida, concentrando-se em saber como mudou o cotidiano das pessoas após a conversão. Ela, de fato, busca saber se as pessoas estão *de bem com a vida* e o que fizeram para alcançar isso. Essa

[10] "Denominamos *carisma* uma qualidade pessoal considerada extracotidiana e em virtude da qual se atribuem a uma pessoa poderes ou qualidades sobrenaturais, sobrehumanos, ou, pelo menos, extracotidianos específicos" (Weber, 1991:159). Além dessas *características extraordinárias* – as quais conferem *qualidade magnética* ("indivíduo carismático que através de suas qualidades inatas atraia os outros"), devemos ter em mente que o carisma é relacionamento, "uma mútua ligação íntima entre o líder e o seguidor", *força poderosa* que une pessoas e que se insere num contexto social e histórico específicos. Parece-nos haver uma combinação do carisma religioso com aquilo que Lindholm (1993) denominou de "alternativas públicas seculares para o carisma" ao tratar de personalidades com presença na mídia (atletas, artistas, políticos e, em nosso caso, líderes religiosos). Esses indivíduos "são consideradas figuras carismáticas... na medida... [que] proporcionam centros para a reunião das massas e para uma expressão de unidade carismática entre os fãs... Nestas condições o carisma se tornou... um 'simples divertimento' proporcionando às massas uma redenção momentânea do tédio".

abordagem "para cima" pode ser associada com a motivação por trás do início do programa:

> O De Bem Com a Vida *nasceu devido ao grande número de pessoas que chegavam na igreja por causa de síndrome de pânico, e muitas vezes provocadas por programas de televisão. Viam imagens na televisão e ficavam completamente atormentadas, achavam que a guerra estava caindo sobre eles, que a desgraça ia acabar chegando até ela... crianças com comportamento alterado por causa da televisão. Então, a gente teve vontade de fazer um programa de televisão só para falar coisa boa, porque não vê um programa que só fale de coisa boa, ou está ridicularizando ou mostrando desgraça... A gente queria que não fosse piegas, de coisa boa tipo Poliana. Queria que fosse algo possível, que as pessoas conseguissem ver uma maneira de metabolizar os problemas dela, de estar superando, de estar vencendo os problemas... a gente pensou nesse tipo de programa, para a pessoa que fica à tarde em casa, sem fazer nada, muitas vezes consumindo, via mídia, um monte de porcaria. Pensamos também na pessoa que almoça, porque hoje em dia ninguém mais almoça na mesa, só a comida não entretém mais a pessoa... Ao você estar na mídia gera para as pessoas um modelo para ser seguido. E nós estamos numa sociedade onde há falta de modelo. As crianças não têm modelos em seus pais, assim como os pais delas não tiveram nos avós das crianças. A gente, estando no rádio e na televisão, pode estar resgatando um modelo de vida saudável, uma maneira de viver saudável. É a fé, que é a base de tudo, mas ela gera comportamentos sociais saudáveis benéficos para toda uma sociedade... Os comportamentos, as religiões, estão na mídia. É isso que se passa, e nem sempre são os mais saudáveis, e esses acabam determinando toda a maneira de pensar de uma sociedade. Nós temos saúde, nós temos paz, nós temos vida, nós temos vitória na nossa vida pessoal, na nossa vida matrimonial e nós podemos falar isso, mostrar isso, com toda autoridade.*

Ao final das entrevistas, Sônia presenteia os convidados com camisas e perfumes com a marca do programa ou CDs e livros da Gospel Records e da Editora Renascer. Reportagens externas especiais também são apresentadas, temas que no estilo de "como fazer" tratam de caminhadas, aquários etc. Matérias sobre os patrocinadores também são realizadas, uma sobre a boutique que veste Sônia e outra sobre a galeria de arte que decora seu cenário, por exemplo. Mais um *break* comercial e Sônia volta comentando sobre a entrevista, propondo uma ponte entre os fatos da vida do entrevistado com a do telespectador. A seguir, ela lê (em *off*) um versículo bíblico na seção *Pensamento do Dia*, e enquanto fala as imagens da tela transmitem paisagens.

Também são apresentadas propagandas institucionais da igreja. No *Isto é Renascer*, matérias com duração de três minutos mostram as atividades e ênfases da denomina-

ção. Sônia sempre faz um convite para que visitem o templo-sede da igreja – para estar com ela ou com o apóstolo Estevam[11] nos horários indicados – e a cada programa fala especificamente de uma igreja em cidades/bairros distintos. Durante o programa, passam por caracteres cerca de 15 endereços, variados de programa para programa. Mais um *break* e Sônia, ao final, sempre convida sua audiência para se tornar um Gideão – personagem bíblico que liderou um pequeno exército para libertar o povo de Israel dos inimigos – e receber de presente um plástico do programa e um livro do apóstolo Estevam, como explicou em um dos programas:

> *A cada programa eu te falo sobre manter os programas, sobre ser um contribuinte. Sobre o que é uma estratégia de Deus. Porque Deus não tira nada de ninguém, ele acrescenta. Quando você coloca seus pães e peixes na mão do Senhor, Ele multiplica. Então, quando você liga para gente e assume seu compromisso mensal como um Gideão, céus e terras se movem para que você seja mais abençoado ainda. Em Malaquias 3, diz assim: "Trazei os dízimos e as ofertas a minha casa e fazei prova de mim se eu não vos abrir as janelas do céu e derramar sobre vocês bênçãos sem medida". É uma chave espiritual, é um segredo e é para quem crê. Nós precisamos de sua ajuda, mas quero te dizer que você, ao se comprometer conosco, vai ser mais abençoado. E você, que está nos ajudando, vai experimentar em tua casa um fruto de justiça, paz, alegria e prosperidade. Porque nós vamos estar orando por você e também vamos estar enviando esse livro de autoria do apóstolo Estevam Hernandes. Ah... contribua com a gente e faça parte deste rol de pessoas que com certeza está mudando a história desse país, deixando-o mais de bem com a vida, que é como a gente quer que seja e aconteça com você também.*

A palavra de Sônia nos remete a uma das características centrais do neopentecostalismo, a Teologia da Prosperidade. O "toma-lá-dá-cá" de seu discurso é constante nesse tipo de religiosidade que almeja para a terra todas as maravilhas que o pentecostalismo tradicional imaginava para o céu. O importante é o hoje, o agora, e esse deve ser o melhor possível, afinal os evangélicos são "filhos do rei" e foram criados, como gostam de repetir os defensores dessa teologia, para serem "cabeça e não cauda".

A questão financeira veio ainda mais à tona em um programa em que o entrevistado era o diretor de marketing da Gospel Records. Antônio Navarro contou sua experiência profissional, sua entrada na igreja e concluiu seu testemunho falando acerca da Associação Renascer de Empresários e Profissionais Evangélicos (AREPE). Com reuniões às segundas, as atividades da AREPE tomaram o espaço dos "cultos gospel", grande sensação da denominação que no mesmo dia lotava seu templo no bairro do Lins. Agora, o templo ainda permanece lotado, mas de empresários, profissionais liberais e pessoas que vão atrás das orientações do apóstolo Estevam para um melhor resultado em seus negócios.

[11] A adoção do nome apóstolo é uma novidade no seio da comunidade evangélica, que geralmente causa surpresa pois é disseminada a idéia de que o apóstolo recebe a revelação religiosa diretamente de Deus. Dentro de uma hierarquia o título certamente representa mais *status* do que bispo, pastor ou evangelista.

A televisão como meio de cura (Igreja da Graça, missionário R. R. Soares)

São 25 horas semanais, todos os dias em três emissoras de TV. A presença de Romildo Ribeiro Soares na mídia é impressionante: calcula-se que ele gaste pelo menos 250 mil dólares por mês na veiculação de seus programas. Ele tem conseguido permanecer na mídia desde o início da década de 1980. Num estilo popular, seu programa é feito em cinco blocos, variando a exibição por emissora. Num mesmo dia, várias mensagens são repetidas, no início da manhã na CNT (6:00h-8:00h), no início da madrugada na Rede TV! (1:45h-2:15h) e no final da madrugada na Bandeirantes (5:00h-6:30h).

A partir de 1998, Soares passou a transmitir em cadeia nacional na CNT – que atinge 40% do território nacional – um programa no horário nobre. Batizado de *R. R. Soares 20:30h*, tem uma hora e meia de duração e é gravado no templo da sede da Igreja em São Paulo. O formato resume-se à transmissão de um culto que é realizado tendo em mente que o mesmo será posteriormente transmitido pela televisão e um bate-papo do missionário com as câmeras em estúdio: respostas a cartas e comentários gerais, principalmente de como o telespectador pode se tornar um associado – pessoas que contribuem financeiramente para a manutenção do programa.

O programa-base é o exibido na CNT, de duas horas. No início, acontece o *Curso Fé*, no qual Soares, sem terno ou gravata, sentado à frente de uma estante cheia de livros e com um *notebook* na mesa, apresenta estudos bíblicos seriados, com duração de 20 minutos. Em seguida, entra uma mensagem do pastor da igreja-sede no Rio de Janeiro, que faz uma pregação de 20 minutos, sentado numa sala em um estúdio. Depois, entram outros pastores da cidade (Agenda dos Pastores) que anunciam atividades entrecortadas de palavras bíblicas e pequenas pregações durante outros 20 minutos. Soares então retorna e às vezes é apresentada uma pregação dele nas igrejas da denominação ou dentro de estúdio. De terno, ele prega de pé e aparece em plano americano (da cintura para cima). Esse bloco dura em média cerca de 45 minutos e nele também há pedido de contribuições, apresentações de testemunhos gravados nas igrejas e uma oração realizada pelo missionário.

Seu estilo é coloquial e se apresenta de forma próxima na TV. Soares valoriza o conhecimento formal, buscando sempre apresentar seu conhecimento (fez curso de Direito) já que "pregadores que não têm um certo estudo reconhecem que às vezes lhes faltam palavras. Quando você termina o terceiro grau, você consegue ter uma precisão de pensamento e uma exatidão de palavras. Sua mente se desenvolve".

A Igreja Internacional da Graça de Deus é um significativo exemplo de que não só a presença na mídia garante êxito de uma denominação. É preciso saber usá-la, além da existência de outros variados fatores independentes da presença nos meios de comunicação. No Rio de Janeiro, em 1992, a igreja contava com apenas 34 templos ao lado dos 191 computados pela Igreja Universal. Nas eleições de 1986, Soares se lançou como candidato a deputado federal sem conseguir resultado satisfatório, o mesmo se deu em 1990 em São Paulo. Recentemente, a sede da

igreja foi transferida do Rio para São Paulo. A igreja contava, em 1995, com 250 templos no país, dos quais mais da metade situava-se no estado de São Paulo. Como missionário, a principal atividade de Soares é viajar pelo Brasil, fundar igrejas, atender seus fiéis e orientar pastores.

Duas características de Soares ressaltaram durante a programação de fevereiro de 1997, gravada em janeiro porque o missionário ficou o mês de fevereiro nos Estados Unidos em "encontros espirituais" com T. L. Osborn e Kenneth Hagin, o principal pregador da Teologia da Prosperidade e da confissão positiva. O primeiro elemento que merece destaque é o funcionamento do programa como igreja "para onde não tem igreja", no momento de solicitar as doações para o programa – Soares pede pelo menos 30 reais por mês, 1 real por dia. Ele justifica esse pedido devido à existência de uma comunidade televisiva: "O nosso programa é uma igreja no lar, nós fazemos aqui exatamente como se estivesse pregando na sua casa. Então vai praticando, vai se assumindo com Deus. Não se esqueça de uma vez por mês mandar sua oferta para manter o programa. Tirar seu dízimo e mandar".

A segunda característica é decorrência dessa concepção de igreja pela TV – a pregação da Igreja da Graça é a que mais usa a televisão como meio de cura. Na hora da oração é solicitado que o telespectador coloque a mão no aparelho. Nessa igreja, o número de elementos mágicos impressiona: sal grosso do descarrego, pedra de Davi, sabão abençoado, rosa ungida, água orada, óleo da alegria etc. Soares afirma que não critica ninguém e pede que, portanto, não o fiquem atacando. O papel da TV como elemento nessa rede de curas é central, como bem ilustra o testemunho de uma fiel durante o programa:

> *Sabe, pastor, meu problema era meu marido, ele bebia muito, bebia de ficar caído na rua. Uma bênção é que ele parou de beber... mas continuava fumando quase seis maços por dia. Quando o senhor fazia a oração, colocava o maço dele em cima da televisão para fazer com que ele tomasse nojo. Ungia o cigarro, passava óleo e colocava de volta para ele fumar. Colocava o lenço dele em cima da televisão na hora da oração, para Deus colocar unção no lenço.*

Conclusão

Os programas evangélicos de televisão costumam sofrer uma série de oscilações em seu tempo e horário de exibição. Dos 12 programas citados em nossa pesquisa (Tabela 1), somente metade continua. Existem iniciativas que permanecem apenas seis meses no ar, alguns programas são veiculados ora em 60 minutos ora em 15, variando seu tempo de duração a partir dos recursos que consegue captar. Calcula-se, por exemplo, que a Igreja Renascer gaste cerca de seiscentos mil dólares por mês em mídia e a Universal já tenha injetado mais de 2 milhões na Record, sendo que somente a partir de 1995 a emissora passou a dar lucro, o qual é totalmente reinvestido na empresa. Para a manutenção de um programa em rede nacional de meia hora semanal, gasta-se cerca de 50 mil dólares.

Entre os televangelistas americanos, há toda uma infra-estrutura montada para garantir a fidelidade de seus doadores, investe-se na construção de intimidade entre telespecta-

dores e apresentadores por meio de extensa e constante correspondência aparentando proximidade entre os pregadores televisivos e cada um dos milhares de doadores. Realidade que só é possível graças a uma elaborada estrutura de informática e bancos de dados (Bruce, 1990), com uma série de mecanismos e elementos que garantem essa relação e asseguram a lealdade dos *faith partners, prayer partners* ou ainda da *prayer key family*. No Brasil, o mesmo caminho é buscado; em vez de ser apenas um "doador", a pessoa que contribui financeiramente recebe um nome especial: "amigo", "parceiro", "associado", "Gideão" etc. Entre os católicos carismáticos, o mesmo ocorre: ao contribuir, por exemplo, para a Associação do Senhor Jesus (ASJ) a pessoa torna-se "sócia de Jesus".

Antonio Miguel Kater Filho, profissional da área de marketing e um dos líderes da ASJ, afirma que a presença religiosa na TV representa a *ressurreição* da "antiga técnica de escuta do confessionário com a resposta no *sermão* que hoje é feito através do púlpito eletrônico da televisão" (Kater Filho, 1994:67). Para ele, é claro o papel da TV dentro da estrutura da Associação a partir de uma adequada estratégia de marketing. A televisão é meio obrigatório para a veiculação da "campanha publicitária" estabelecida, tendo como produto a Salvação Eterna: "Nesta ação [mostrar o produto] a Igreja não pode prescindir da televisão, pois o homem que é o alvo de sua evangelização vive na *civilização da imagem*" (op.cit.:92). Essa prática aproximaria as instituições religiosas dos fiéis, estabeleceria novas formas de contato e determinaria "ardor missionário" por meio de um "fenômeno sinérgico", sendo a base de argumentação de Kater Filho a interação que o programa estabelece com a audiência.

Ao considerarmos que a mídia eletrônica se caracteriza exatamente por um estilo de interação menos efetivo (*quase-interação*[12]), opomo-nos à interpretação de Kater Filho. Toda importância que o autor dá à televisão no processo de "mão dupla" descrito nos parece exagerado. Os programas religiosos divulgam a imagem e a mensagem das igrejas, mas estas mesmas instituições estabelecem outras formas de contato. Ligações estabelecidas por livros, músicas, boletins, programas de rádio, jornais, revistas, cartas (mala-direta) e periódicas reuniões em templos e outros locais de grande concentração. A televisão representa mais um "local de encontro", resultado de todo um processo e não o estopim do mesmo.

Portanto, consideramos que as *imagens da fé* veiculadas na televisão representam muito mais um ponto chegada de toda uma estrutura que estabelece interações face a face com os fiéis do que propriamente um ponto de partida dessas relações. Ao relativizarmos a capacidade da mídia na adesão de novos adeptos, é importante salientar as complexas organizações formadas em função desses programas, as quais representam expressões da religiosidade de uma sociedade de comunicação (cf. Fonseca, 1997). Como vimos nas descrições acima, as imagens religiosas transmitidas pela mídia eletrônica parecem desempenhar importante papel para o estabelecimento e/ou conservação de determinadas lideranças eclesiásticas, fornecendo legitimidade sociopolítica e representando instrumento fundamental, econômico e cultural, para a manutenção das estruturas de igrejas e instituições que produzem e veiculam essas imagens.

[12] "É interação, porque ela envolve indivíduos se comunicando com outros, que respondem a eles de certo modo e que podem criar laços – às vezes intensos – de amizade, afeição e lealdade. Mas é uma quase-interação, pois o fluxo de comunicação é predominantemente em mão única e os modos de respostas possíveis aos receptores são estritamente limitados." (Thompson, 1995:25)

Referências bibliográficas

BIRMAN, Patrícia. Cultos de possessão e pentecostalismo no Brasil: passagens. *Religião e Sociedade*, 17/1-2, Rio de Janeiro: ISER, 1996, p. 90-109.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

—. A ilusão bibliográfica. In: MORAES, Marieta e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.183-191.

BRUCE, Steve. *Pray TV: Televangelism is America*. Londres: Routledge, 1990.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro. *Emoção, magia, ética e racionalização: as múltiplas faces da Igreja Universal do Reino de Deus*. Dissertação de Mestrado, Recife, UFPe/ CFCH/ DCS, 1995.

FERNANDES, Rubem César. *Censo institucional evangélico, primeiras anotações*. Rio de Janeiro: ISER, 1992.

FONSECA, Alexandre Brasil. Religiões e meios de comunicação: possibilidades na construção da cidadania. *Tempo e Presença*, n. 281, Rio de Janeiro: Koinonia, 1995, p. 35-8.

—. *Evangélicos e mídia no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, 1997.

—. Lideranças evangélicas na mídia: trajetórias na política e na sociedade civil. In: *Religião e Sociedade*, 18/1, Rio de Janeiro: ISER, 1998, p. 85-112.

FRESTON, Paul. *Evangélicos e política no Brasil, da Constituinte ao Impeachment*. Tese de Doutorado, São Paulo, DCS/IFCH/ Unicamp, 1993.

GOMES, Pedro Gilberto (org.). Televisão e audiência: aspectos qualitativos e quantitativos. *Cadernos de Comunicação*. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

HORSFIELD, Peter. *Religious television: the American experience*. Nova York: Longman, 1984.

ISER. *Novo nascimento: os evangélicos em casa, na igreja e na política*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

JUSTINO, Mário. *Nos bastidores do reino: a vida secreta na Igreja Universal do Reino de Deus*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

KATER FILHO, Antonio Miguel. *O marketing aplicado à Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 1994.

LINDHOLM, Charles. *Carisma: êxtase e perda de identidade na veneração ao líder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MARIANO, Ricardo. *Neopentecostais: por uma nova sociologia do pentecostalismo brasileiro*. São Paulo: Loyola, 1999.

THOMPSON, John. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*, v. 1, Brasília: Editora da UnB, 1991.

Resumo

A ativa e constante presença de evangélicos nos meios de comunicação de massa vem se intensificando nos últimos dez anos. Proliferam programas religiosos, emissoras são compradas pelas diferentes igrejas e a mídia eletrônica, especialmente a televisão, vai se conformando como um local de concorrência entre as religiões. Atualmente, cerca de 10% do que é transmitido semanalmente pela televisão brasileira é produzido por igrejas e organizações evangélicas. Qual é o público desses programas? Quais são os programas evangélicos preferidos pelos fiéis? E pelos não-evangélicos? Nossa conclusão aponta que essas *imagens da fé* veiculadas pela televisão representam um ponto chegada de toda uma estrutura que estabelece interações face a face com os fiéis, desempenhando importante papel para o estabelecimento e/ou conservação de determinadas lideranças eclesiásticas, fornecendo legitimidade sociopolítica e representando instrumento fundamental, tanto econômico como cultural, para a manutenção das estruturas de igrejas e instituições que produzem e veiculam essas imagens.

Palavras- chave: sociologia da religião, evangélicos, mídia, televisão.

Abstract

The active and constant presence of evangelicals in the means of mass communication has been increasing in the last ten years. Religious programs proliferate, broadcasting stations are bought by the different churches and the electronic media, especially the television, goes on taking the shape of a competition place among the denominations. Nowadays about 10% of what is weekly broadcast by Brazilian television is produced by churches and evangelical organizations. Who are the public for those programs? What are the favorite evangelical programs of the believers? And for the non-evangelical ones? Our conclusion is that those *images of the faith* transmitted by television is a point of arrival of an entire structure that establishes face-to-face interactions with the believers, playing an important part for the establishment and/or conservation of certain ecclesiastical leaderships, providing socio-political legitimacy and representing an essential instrument, both economical and cultural, for the maintenance of the structures of churches and institutions that produce and broadcast those images.

Keywords: Sociology of the religion, evangelicals, media, television.

Recebido em: julho de 2000.
Aprovado em: setembro de 2000.

Ensaio

A pedagogia da imagem fílmica: filmes como objeto de pesquisa em educação

Rosália Duarte

Introdução

Vivemos em ambientes repletos de imagens e as consumimos por toda a vida. Elas atravessam nosso cotidiano e interferem em nossas formas de ver e pensar a realidade. Nesse contexto, as imagens fílmicas aparecem como importante fonte geradora de significados que ocupa cada vez mais espaço nos hábitos de lazer e no consumo cultural de milhões de pessoas.

Ver filmes, mesmo aqueles tidos como "comerciais" – em oposição aos filmes considerados "de arte" – é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas, e tantas mais. Já em 1915, Vachel Lindsay, poeta norte-americano, reivindicava em livro o status de sétima arte para o cinema, anunciando o desejo de "convencer as instituições culturais nos Estados Unidos de que 'cinema é uma arte de alto nível'" que deveria usufruir o mesmo prestígio cultural atribuído às demais formas de arte (Turner, 1997:38).

Embora isso não seja de todo verdadeiro no Brasil, hoje, o valor cultural e social do cinema não está mais em discussão na maioria dos países desenvolvidos, especialmente na Europa. Na França, o cinema, entendido como legítima forma de expressão cultural, recebe amparo oficial do Ministério da Cultura e sua difusão integra os objetivos da educação nacional. Lá, ele é parte de uma estratégia amplamente difundida de preservação da cultura e, principalmente, da língua francofônica.[1]

Além disso, há que se reconhecer que o homem do século XX jamais seria o que é se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento, independente da avaliação estética, política ou ideológica que se tenha do que isso significa. Em um dos capítulos de *A era dos extremos*, Eric Hobsbawm (1994) reafirma a centralidade do cinema nas artes nesse século e compara talentos que entraram nas formas de criação características do século XX aos talentos do século XIX, cujas intenções artísticas foram expressas por outros meios. Para esse autor, se Kurosawa, Visconti ou Eisenstein "houvessem desejado criar à maneira de Flaubert, Courbet ou mesmo Dickens, nenhum deles teria ido muito longe" (Hobsbawm, 1994:501).

[1] Uma brochura distribuída no Brasil, em meados dos anos 80, para professores da Aliança Francesa dá uma pequena idéia da importância do cinema para a educação, naquele país – trata-se de um registro analítico de filmes realizados por crianças, com idades entre 6 e 13 anos, durante dez anos, em escolas e centros de lazer de Paris (Leclerc, 1984).

Contudo, assinala Hobsbawm "a era da reprodutibilidade técnica" não apenas transformou a maneira como se dá a criação, mas também, e sobretudo, a maneira como os seres humanos percebem a realidade. Seguindo essa linha de pensamento, pode-se imaginar que nossa percepção da História também esteja irremediavelmente marcada pelo contato que temos/tivemos com imagens cinematográficas.

Por mais que estejamos intelectualmente informados a respeito de como se passaram os chamados "fatos históricos", índios atacando carroças em círculo, guerreiros medievais em armaduras reluzentes, *mariners* desembarcando em praias enluaradas, caipiras sorridentes, senhores de fraque e bengala valsando em salões de veludo, negros seminus acorrentados e outras tantas cenas "históricas" teimam em ocupar nosso imaginário, despertando sentimentos contraditórios e íntimos constrangimentos.

Se isso é verdadeiro no que diz respeito à história, mais ainda no que se refere a aspectos mais subjetivos da vida social, esses, assumidamente permeáveis ao contato com diferentes formas de expressão artística. Ao longo de mais de um século, as relações dos indivíduos com o cinema vêm construindo imaginários e formando opiniões em torno de questões tão diversas quanto os conceitos de nação e de assédio sexual. A narrativa cinematográfica transita por temas como justiça, sexualidade, guerra, conflitos raciais e culturais com a mesma desenvoltura com que investe em padrões estéticos e modismos musicais. É possível que muitas das concepções veiculadas em nossa cultura acerca do amor romântico, da fidelidade conjugal ou do ideal de felicidade familiar tenham como referência significações que emergem da relação entre os filmes e seus espectadores.

Visto em seus primórdios como "diversão para párias" (Ferro, 1992), o cinema conquistou o reconhecimento de sua importância para a produção cultural do século XX, não apenas no mundo ocidental, dado o prestígio auferido, nas últimas décadas, pelas cinematografias iraniana e asiática, entre outras. Isso faz com que surjam cada vez mais estudos nessa área que, ultrapassando os limites da análise estética e rompendo fronteiras disciplinares, buscam um melhor entendimento do significado social dos filmes nas sociedades audiovisuais do final do século XX. Os filmes deixaram de ser vistos apenas como opção de lazer e passaram a ser objeto de pesquisa valioso, tanto por si mesmos quanto pelo que revelam das representações e práticas sociais das culturas que os produzem e/ou consomem.[2]

Nos últimos cinqüenta anos, muitos estudos têm sido realizados buscando analisar as relações entre espectadores e filmes, entre cinema e cultura, entre indústria e consumo cultural e assim por diante, gerando posicionamentos divergentes frente à produção cinematográfica de um modo geral.[3] Mesmo se nenhuma dessas posições for totalmente correta, o fato de alguns dos mais respeitados teóricos da cultura se preocuparem com o papel desempenhado pelo cinema nas sociedades é mais um indicador de que sua influência não se restringe aos limites do espetáculo de diversão.

No entanto, o reconhecimento da importância social do cinema não se reflete ainda significativamente nas pesquisas que desenvolvemos na área de educação. A julgar pela

[2] Sínteses da história dos estudos sobre cinema podem ser encontradas em Turner (1997) e Lagny (1992).

[3] Qualquer tentativa de esquematizar tais divergências correria o risco de simplificá-las. Para ter uma idéia das concepções desenvolvidas sobre esse tema ver: Adorno e Horkheimer (1985); Benjamin (1994); Costa Lima (1982); Eco (1987).

discreta publicação de artigos sobre o tema em nossos periódicos, parece que o estatuto concedido aos filmes, por parte dos que desenvolvemos atividades nesse campo, ainda está longe de poder ser comparado ao concedido a outras formas de expressão artística e cultural. Para o ideário educacional, ir ao cinema, ver filmes em vídeo ou na televisão não tem a legitimidade e dignidade concedidos, por exemplo, à leitura de um "bom" livro. Via de regra, quando a escola se interessa pelo cinema e estimula os alunos a verem um determinado filme, isso se dá muito mais em razão de um suposto conteúdo "pedagógico" em sentido estrito, ou seja, adequado aos moldes escolares, do que pelo significado social da produção cinematográfica.

No entanto, a forte presença dos filmes na vida de estudantes e professores impulsiona mudanças nessa estrutura e amplia o interesse pelo cinema nos meios educacionais. Iniciativas individuais associadas a projetos institucionais, como o "Cinema/Escola", do Grupo Estação – com salas de exibição no Rio de Janeiro, em São Paulo e Belo Horizonte –, "O cinema vai à escola", do CINEDUC em parceria com a Riofilme – empresa pública de apoio à produção e distribuição de filmes do Município do Rio de Janeiro –, do Instituto Dragão do Mar – escola de realização de cinema e vídeo, no Ceará – ou do Canal Futura – pela TV Escola –, que promovem atividades de exibição e discussão de filmes para alunos e professores da rede de ensino fundamental e médio, vêm ajudando a construir uma cultura de valorização do cinema no universo escolar.

Além disso, a riqueza e a polissemia da linguagem cinematográfica vêm conquistando pesquisadores da área, que ao reconhecerem os filmes como "instância formativa poderosa" (Louro, 2000), como agente de socialização, que apresenta e/ou coloca em discussão questões de grande interesse para os meios educacionais, passaram a tomá-los como objeto de pesquisa. Neste texto, faço referência a alguns trabalhos realizados nessa direção, destacando mais as escolhas teórico-metodológicas dos autores no trabalho com filmes, do que propriamente as temáticas abordadas.

Filmes como campo de pesquisa

O cinema é um fato social total no sentido proposto por Marcel Mauss, afirma Christian Metz (1980), um dos "pais fundadores" da análise descritiva de imagens fílmicas, e, como tal, não se presta a qualquer estudo científico mais rigoroso. Na verdade, quando se fala em cinema está-se falando de um amplo aparato multidimensional que engloba fatos que vêm *antes*, *depois* ou *por fora* do filme, como a infra-estrutura de produção, o sistema de financiamento, a seleção de equipes técnicas e de atores, tecnologia de aparelhos, estúdios, biografias de cineastas, contexto sociocultural, filmagem, montagem, lançamento, reação de espectadores e crítica etc. O filme é apenas uma pequena parte desse aparato, uma amostra, um produto construído a partir de determinada configuração de montagem que podemos identificar como propriamente cinematográfica.

O discurso fílmico emerge de configurações significantes construídas, em linguagem cinematográfica, pela articulação de diferentes suportes sensoriais: imagem em movimento –

incluindo aí efeitos especiais, gráficos ou digitais –, som musical, ruídos – sonoplastia – , sons fonéticos e escrita. Isso faz com que um filme seja menos uma mensagem a ser decodificada do que um conjunto de significações que podem ser apropriadas, interpretadas e compreendidas de diversas maneiras.

Do ponto de vista da pesquisa, o filme é um objeto bem mais delimitado do que o cinema. Tomado como discurso significante localizável, um filme pode ser "lido" e analisado como texto, fracionando-se suas diferentes estruturas de significação e reorganizando-as novamente segundo critérios previamente estabelecidos, de acordo com os objetivos que se quer atingir. Desse modo, filmes podem ser objeto de "leitura" (ou leituras, dada a polissemia dos signos que o constituem) ou, ainda, de análises descritivas (Metz, 1980).

No entanto, a estrutura de significação do discurso fílmico não é dada apenas por seus signos internos, já que os filmes são intimamente vinculados ao universo cultural no qual são produzidos. O filme, enquanto texto fechado – como os contos, os mitos e os romances –, é sempre um produto cultural, ou seja, é uma produção que articula elementos da cultura – da qual emerge e na qual adquire significado – aos demais sistemas utilizados na construção de sua(s) mensagem(ns) [Metz, 1980]. Diz Metz:

> *O cinema, como todas as outras linguagens ricas, (...) é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, assim como às iniciativas individuais dos cineastas... (Metz, 1980:41)*

Desse modo, a análise descritiva de imagens fílmicas tem sua eficácia condicionada pela possibilidade de atuar no cruzamento dos diferentes sistemas de significação, interno(s) e externo(s), que dão sentido a essas imagens em um dado contexto cultural. Nessa perspectiva, busca-se identificar e descrever o(s) significado(s) da narrativa fílmica tendo como pressuposto que ela é produto tanto da forma como são utilizados os recursos propriamente cinematográficos – velocidade da câmera, iluminação, enquadramento, associação entre imagens e sons etc. – quanto das representações coletivas presentes nos universos culturais em que cineastas e espectadores estão imersos. Análises como essas são, portanto, sempre parciais e provisórias, dando margem a outras tantas interpretações possíveis.

No que diz respeito à análise descritiva de imagens fílmicas, um recurso metodológico que se tem revelado bastante produtivo consiste em tomar um eixo temático, uma questão ou um problema como referência para a interpretação de significações que emergem de diferentes estruturas narrativas. Trata-se de analisar – fraturar e recompor estruturas de significação – e descrever/interpretar o que discursos fílmicos distintos têm a dizer sobre uma mesma temática.

No campo em questão aqui, pode-se, por exemplo, tentar perceber o modo como infância, escola, professores/as, relações educativas, sexualidade, adolescência, violência etc., entre outros tantos temas caros ao campo educacional, são representados/apre-

sentados em diferentes formas de dramaturgia fílmica e/ou cinematografias (de países e culturas diversos) e/ou tempos na história do cinema.

Esse parece ter sido o caminho adotado por Mary Dalton (1996) na elaboração de um trabalho sobre a representação de currículo e de professores/as no cinema de Hollywood.[4] Tomando como fonte 26 filmes, que no dizer da autora, refletem "60 anos da história do cinema americano", Dalton (1996:98) traça um perfil de imagens de professores/as e currículos "ideais" que emergem de filmes cujo tema central são escolas, situações escolares e relação professor/aluno.

Freqüentemente, o primeiro problema que se coloca para a realização desse tipo de estudo é a seleção dos filmes que serão objeto de análise. O largo alcance e a polissemia que fazem do universo filmográfico um campo fértil e interessante de investigação acabam impondo restrições ao desenvolvimento do trabalho: é impossível abarcar um número muito grande de filmes, o que faz do recorte uma necessidade imperiosa. Impõe-se um processo de triagem de filmes, o que implica a escolha de um/alguns entre muitos critérios possíveis de seleção.

De um modo geral, o *ranking* dos filmes de maior bilheteria ou os *vídeo hits* – lista dos filmes mais alugados por grandes videolocadoras –, veiculados na grande imprensa, em revistas especializadas ou sites na Internet fornecem um solo relativamente seguro para ancorar a seleção de filmes para a realização de estudos dessa natureza, pois indicam os filmes mais vistos em determinados centros urbanos durante um certo período.

Dalton opta por esse sistema e adota os seguintes critérios na seleção dos filmes que serão objeto de estudo: a) filmes que tivessem sido amplamente exibidos nos Estados Unidos ou que são de fácil acesso em videolocadoras e/ou exibidos regularmente pela televisão (o que, no entender da autora, torna-os parte da cultura popular norte-americana); b) filmes cujo(s) personagem(ns) principal(is) fosse(m) professor(es/as) e que trouxessem cenas de situações de sala de aula; e c) filmes que cobrissem boa parte da história do cinema americano.

Tendo como referência teórica os chamados estudos culturais,[5] a autora analisa os filmes procurando estabelecer relações entre os suportes de significação daquela estrutura narrativa – tempo de duração de cenas e seqüências, artifícios dramáticos, como a condensação de características de um grupo social ou étnico em um único personagem, estereótipos, clichês etc., diálogos significativos para o desenrolar da trama, gestos destacados pelo registro em *close-up*, posição da câmera etc.– com concepções de escola, estudantes, professores, currículo que fazem parte do universo cultural da sociedade norte-americana. Desse modo, a autora identifica, por exemplo, em determinadas representações de estudantes em sala de aula, traços "perturbadoramente" evocativos do relatório de 1992 da Associação Americana de Mulheres Universitárias, que denunciava a discriminação de mulheres nas escolas de nível médio e em universidades dos Estados Unidos (Dalton, 1996:104).

Como estratégia metodológica, Dalton lista, descreve e organiza, a partir dos filmes que vê, valores subjacentes à versão

[4] De acordo com Louro (2000:424), nos estudos de filmes "o cinema dominante (ou seja, o cinema hollywoodiano) tem recebido atenção bastante expressiva, na medida em que são reconhecidas a força e a amplitude de seus efeitos sociais".

[5] Autores como Giroux, Aronowitz, Apple e Edelman, entre outros do mesmo campo, compõem o quadro de referência na autora nesse artigo.

hollywoodiana do "bom" professor e da "boa" professora, construindo quadros de valores consistentes com o que ela identifica/interpreta como sendo as características mais marcantes das representações que aparecem nos diferentes discursos fílmicos: valores estéticos, políticos e éticos de professores/as e do currículo escolar.

Valendo-se de referências teóricas semelhantes,[6] Giroux (1996) analisa filmes sobre juventude produzidos nos Estados Unidos, de final dos anos 80 a meados dos anos 90, tendo como pressuposto a existência, no cenário ideológico de Hollywood, de uma nova forma de "política representacional, alimentada por degradantes descrições visuais dos jovens, apresentados como criminosos, sexualmente decadentes, enlouquecidos por drogas e analfabetos" (Giroux, 1996:125).

No contexto do que identifica como um "processo de demonização da juventude", sobretudo, negra pela escola, pela mídia em geral e pelo cinema em particular,[7] o autor examina representações de sexualidade de jovens e adolescentes presentes no filme *Kids*, de Larry Clark, procurando estabelecer relações entre os recursos cinematográficos de significação do discurso fílmico e concepções de autoridade moral, AIDS, sexualidade juvenil e uso de drogas que fazem parte do universo cultural da sociedade norte-americana. Giroux interpreta e analisa o filme com o olhar armado pelas concepções norteadoras dos estudos culturais e é desse ponto de vista que descreve imagens, identificando em cada uma delas as marcas do contexto ideológico de reafirmação dos valores da cultura branca, masculina e de classe média frente à "contaminação" por valores e práticas da juventude negra e pobre dos subúrbios das grandes cidades.

Com um enfoque sociológico e tomando como referência outros estudos sobre cinema, Louro (2000) analisa filmes sobre juventude, gênero e sexualidade percebendo-os e valorizando-os em sua dimensão pedagógica. A autora reconhece no cinema uma instância formativa importante, de notável popularidade que, ao mobilizar energias afetivas e emocionais, atua de forma distinta da instância escolar, embora não independa completamente desta.

Nesse trabalho, Louro descreve imagens, narrativas e mitos do cinema hollywoodiano, produzidos/construídos sobretudo no pós-guerra, que tiveram grande penetração e aceitabilidade na sociedade norte-americana e repercutiram fortemente no Brasil. Os filmes com os quais trabalha são, em sua maioria, sucessos de público e de crítica, que marcaram a história do cinema mundial no que diz respeito à temática abordada por ela. São filmes como *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955), *Quanto mais quente melhor* (Billy Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Vitor ou Vitória* (Blake Edwards, 1982), *O exterminador do futuro* (James Cameron, 1984), *Duro de matar* (John McTiernan, 1988), entre outros, que ela analisa procurando perceber o significado das formas de representação dos diferentes gêneros e da sexualidade nesse contexto discursivo.

Para essa autora, a indústria de Hollywood, conduzida desde o início por homens brancos ocidentais, veicula prioritariamente valores assentados em uma ótica masculina, branca, heterossexual, de classe média e, usualmente, judaico-cristã, que sempre se pre-

[6] Henry Giroux é um expoente e um dos precursores do campo dos chamados estudos culturais.

[7] Giroux retoma esse tema em artigo publicado, em novembro de 1999, no nº 106 de *Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas*.

tendeu universal. Ela acredita que esse tipo de narrativa tenha ajudado a construir concepções de gênero, sexualidade, classes sociais etc. em diferentes sociedades do planeta, atuando como uma "pedagogia cultural" que ultrapassa fronteiras simbólicas e geográficas, não sem, contudo, enfrentar a reação de políticas de identidade divergentes que se expressam, também, por meio do cinema.

Chamando atenção para a vitalidade do poder de sedução e do apelo exercidos pela "pedagogia cultural do cinema dominante", Louro adverte que o exame dos processos educacionais que constituíram a sociedade brasileira exige que se observe mais atentamente "não apenas as vozes do passado" – expressas nos filmes dos anos 50 e 60 –, "mas *quem* está, ainda hoje, falando por meio dessa pedagogia cultural e *que efeitos* ela está potencialmente produzindo (p. 443, grifos da autora).

Optando por caminho diverso, Guimarães (1998) desenvolve um estudo sobre formas imagéticas de violência tendo como perspectiva instrumentalizar professores para a análise crítica desse tipo de imagem, em contexto escolar. Aqui, o ponto de partida é menos os filmes do que padrões culturais e valores de referência da sociedade em que estão inscritos. A perspectiva teórica é a da filosofia[8] e, a partir de conceitos como memória, rememoração, realidade original, história e poder, a autora analisa a produção de mitos pelo cinema e o uso dos recursos cinematográficos de significação adotados na construção de discursos fílmicos sobre violência.

Do ponto de vista metodológico, pode-se dizer que esse trabalho toma direção inversa daquela pela qual optaram os autores dos trabalhos anteriormente citados, mas não menos eficaz, se tomarmos como referência os objetivos definidos para cada um desses estudos. Como já foi mencionado, são muitas as estratégias que podem ser adotadas em estudos sobre o cinema. A validade e confiabilidade dessas abordagens – como, de resto, da maioria das pesquisas em ciências humanas – parece depender mais do modo como o pesquisador articula teoria, objeto e método do que dessa ou daquela orientação teórico/metodológica.

No que diz respeito a esse e aos demais trabalhos apresentados neste ensaio, cabe o alerta feito por Metz em relação a estudos dessa natureza:

> *O estudo de códigos cinematográficos (...) refere-se a vários filmes e só diz respeito a certos aspectos desses filmes (...); um estudo desse tipo nunca tem a oportunidade de apreender um filme como totalidade singular: fica sempre além e aquém; o que apreende é mais do que um filme e menos do que um filme, mas nunca o filme. (Metz, 1980:109-111)*

Considerações finais

Imagens fílmicas são fonte inesgotável de pesquisa sobre os mais diferentes temas e problemas que interessam aos pesquisadores da área de educação, assim como, certamente, às demais disciplinas das chamadas ciências humanas. O cinema tem muito a dizer sobre relações sociais, processos de socialização, adolescência e juventude, jovens e violência, relação com drogas, sexualidade, família, concepções de infância e de escola, entre tantos outros.

[8] Entre os autores de referência encontram-se Walter Benjamin, Bachelard, Chauí, Foucault, Vernant e Maffesoli.

A análise comparativa de diferentes cinematografias, por exemplo, pode fornecer vasto material para estudo e reflexão acerca de estratégias de escolarização e de transmissão de saberes adotadas por diferentes culturas em diferentes sociedades. Na interface entre cinema e educação, filmes de ficção, distantes geográfica, cultural e cronologicamente, como os iranianos *Filhos do paraíso* (Majid Majidi, 1998) e *O jarro* (Ebrahim Foruzesk, 1992),[9] o chinês *Nenhum a menos* (Zhang Yimou, 1999),[10] o hollywoodiano *O aprendiz* (Bryan Singer, 1998),[11] o tcheco *Kolya* (Jan Sverak, 1996),[12] o belga *Entre o inferno e o profundo mar azul* (Marion Hänzel, 1996),[13] o francês *Zazie no metrô* (Louis Malle, 1960) e o brasileiro *Tati, a garota* (Bruno Barreto, 1973)[14] trazem informações preciosas acerca do significado da infância em várias culturas; descrevem processos de socialização/educação de crianças; falam de aprendizagens que emergem do contato entre pessoas de origens culturais diferentes e do papel desempenhado na formação de crianças e adolescentes por diferentes agentes de socialização (família, grupo de amigos, professores e/ou adultos estranhos ao meio familiar) entre outras questões.

De outro modo, a visualização[15] de filmes produzidos a partir de um olhar antropológico e/ou documental ajuda educadores e estudantes a compreender (apreciar e, sobretudo, respeitar) a forma como diferentes povos educam/formam suas novas gerações e reafirmam valores, crenças e padrões morais considerados importantes para a preservação de sua(s) cultura(s) e de sua visão de mundo. É sempre um novo mundo, construído na e pela linguagem cinematográfica, que se abre para nós quando nos dispomos a olhar filmes como fonte de conhecimento e de formação.

Vale lembrar que tomar filmes como objeto de estudo ou como instância formativa não implica negar a magia e o encantamento que imagens de cinema provocam em seus espectadores. Não é preciso recusar ao filme sua condição de arte – enquanto expressão de idéias e sentimentos –, para entendê-lo como um produto cultural que reflete/veicula valores e crenças das sociedades em que está imerso. Em nossas análises, assim como no uso de filmes em contexto educativo – dentro e fora da escola –, não nos cabe despedaçá-los, destrinchá-los em fragmentos descontextualizados insignificantes até que percam o encanto e o poder de sedução – como, aliás, os educadores tentam fazer muitas vezes com a literatura. Ao contrário, "visualizar" filmes, "ler" textos fílmicos significa re-significá-los a partir do contexto em que são vistos e produzidos.

Se a leitura de textos escritos pode ser entendida como um processo de construção, atribuição de sentido e apropriação, historicamente produzido; se pode ser vista como prática criadora de sentido não redutível às imposições de autores e editores (Dauster, 2000), por que não se pode entender assim a relação com filmes?

Jorge Larrosa (1996:18) fala em "leitura como formação" referindo-se a situações em que se estabelecem vínculos profundos entre o texto e a subjetividade do leitor. Nessa relação, o conhecimento opera mudanças no sujeito e não se processa enquanto absorção passiva de informação, mas como incorporação ativa de códigos, signos, idéias e valores, que resulta na transformação definitiva desse sujeito.

[9] *Filhos do paraíso* conta a história de irmão e irmã pobres que, por uma contingência, vêem-se obrigados a compartilhar o mesmo par de tênis. O irmão, fazendo tarefas para a mãe grávida, perde o único par de sapatos da irmãzinha e precisa emprestar-lhe os seus para que ambos possam ir à escola. *O jarro* relata os contratempos e mal-entendidos que um professor de uma escola no deserto, único adulto a cuidar da educação daquelas crianças, enfrenta para ajudar seus alunos a colar o jarro que guarda a água da escola.

[10] Relata as dificuldades de uma adolescente chinesa que se torna responsável pela educação e pela permanência de crianças em uma escola.

[11] Um adolescente americano obcecado pelo Holocausto aproxima-se de um ex-oficial nazista e estabelece com este um perigoso jogo de poder, de forma a obter deste relatos detalhados de seus crimes.

[12] *Kolya* descreve a relação afetiva e terna que se constrói entre um músico tcheco e um menino russo de 5 anos de idade.

Se isso é válido para o contato com obras literárias, por que não o seria no que diz respeito às obras cinematográficas? Após mais de um século de cinema, muitos são os indícios de que a relação com filmes gera transformações profundas nos sujeitos, interferindo na constituição de visões de mundo e nos modos de apropriação do conhecimento. Parece pertinente perguntar, então, nas necessárias investigações que viermos a fazer nesse campo, de que maneira a apropriação subjetiva e individualizada de códigos e signos da ficção cinematográfica participa da formação dos que a experimentam?

Já se pode afirmar que imagens fílmicas influenciam visões de mundo e atitudes dos que com elas se relacionam,[16] mas serão necessários outros estudos até que possamos descrever e compreender, mesmo que de forma aproximada, de que forma isso acontece. Um caminho adotado nessa direção é a análise/interpretação de significados que emergem de textos/discursos construídos em linguagem cinematográfica, como sugerem os trabalhos analisados neste ensaio. Outro, diferente, mas não menos produtivo, é tentar identificar o que vêem e como vêem, em matéria de cinema, consumidores regulares desse tipo de produção, procurando perceber como esses sujeitos se relacionam com as estruturas de significação do discurso fílmico e que tipo de influência essa prática exerce em seu modo de ver, pensar e de estar no mundo. É nessa direção que se encaminha o estudo que desenvolvo nesse momento.

[11] O filme de Hänzel conta a história da amizade e do aprendizado mútuo que se estabelece entre um marinheiro e uma menina chinesa.

[14] Zazie é uma menina do interior que vai passear em Paris e se surpreende com os desafios e encantos da grande cidade. *Tati*, de Bruno Barreto, conta a história de uma menina de 7 anos que sai do subúrbio com a mãe costureira e vai viver em Copacabana.

[15] Entendida como interpretação e produção de sentido no contato com a produção audiovisual (Martin-Barbero, 1998).

[16] O cinema influencia até mesmo pessoas que não vêem filmes, diz Avellar (1998), "através de tudo aquilo que os outros meios de expressão aprenderam com ele" (p.136) e de que fazem uso enquanto significados de apreensão imediata, por estarem incorporados ao universo cultural do espectador (como é o caso dos clichês).

Referências bibliográficas

ADORNO e HORKHEIMER. A Indústria Cultural. In: —. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

AVELLAR, José Carlos. Para um espectador desatento. *Revista Cinemais*, n. 11, maio/junho de 1998, p. 133-160.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: —. *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ,1995.

—. Fin de los 90: la cultura no será la del inicio de esta década. Consumo cultural e medios, Internet, 1996.

COSTA LIMA (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DALTON, Mary. Currículo de Hollywood: quem é o "bom" professor, quem é a "boa" professora. *Educação e realidade*, Porto Alegre/RS, v. 21, n. 1, 1996, p. 97-122.

DAUSTER, Tania. Universitários: modos de vida e práticas leitoras. Programa de Pesquisa PUC-RJ/CNPq, mimeo, janeiro de 2000.

DUARTE, Rosália. *Filmes, amigos e bares: a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2000.

—. A violência em imagens fílmicas. *Revista Educação e Realidade*, v. 22, n. 2, p. 136-146, julho/dezembro de 1997.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GIROUX, Henry A. O filme *Kids* e a política de demonização da juventude. *Educação e Realidade*, Porto Alegre/RS, v. 21, n. 1, 1996, p. 123-136.

GUIMARÃES, Áurea. O cinema e a escola: formas imagéticas da violência. *Cadernos CEDES*, n. 47, 1998, p. 104-115.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMBERT, Gerard. *Los scenarios de la violencia: conductas anômicas e ordem social na Espanha actual*. Barcelona: Icaria, 1992.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1992.

LARROSA, Jorge. Literatura, experiência e formação (entrevista por Alfredo J. da Veiga Neto). In: VORRABER COSTA, Marisa (org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. Porto Alegre/RS: Ed. Mediação, 1996, p. 133-162.

LECLERC, Alain. *Le cinéma vu et réalisé par les enfants*. Paris: Ville de Corbeil Essones, brochura, 1984.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M. & VEIGA, C. (orgs.) *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica/Prefeitura de Belo Horizonte, 2000, p. 423-46.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Nuevos regimenes de visualidade y des-centramientos culturales. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL IMAGEM, CULTURA E EDUCAÇÃO, 1998. *Anais*... Rio de Janeiro: UFRJ, Fórum de Ciência e Cultura, abril de 1998.

MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 81-87, 1995.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

Resumo

Este ensaio analisa a possibilidade de se tomar filmes como objeto de pesquisa sobre questões educacionais, tendo como ponto de partida a apresentação e discussão, em linhas gerais, de alguns trabalhos desenvolvidos nessa direção. Tem-se como pressuposto que o cinema é também uma instância formativa e que imagens fílmicas constituem um campo particularmente fértil para o estudo de temáticas importantes para a educação.

Palavras-chave: filmes, cinema, pedagogia da imagem, imagens fílmicas e educação.

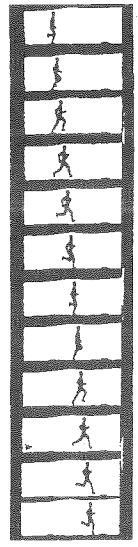
Abstract

Getting the presentation and discussion, in general lines, of some works developed this way, this essay analyzes the possibility to get films as object of educational research. It is had as presupposition that the cinema is also a formative resort and that filmic images constitutes a particularly fertile field for the study of important thematics to the education.

Keywords: movies, cinema, filmic images and education.

Recebido em: junho de 2000.
Aprovado em: agosto de 2000.

Resenha de livro



Agudás. Os "brasileiros" do Benim

Autor: Milton Guran.
Editora: Nova Fronteira e Gama Filho
Rio de janeiro, 1999, 290 p.

Por que ainda ter medo das imagens?

Uma lembrança necessária

Quem ainda se lembrará do primeiro *Seminário Brasileiro de Antropologia Visual*? Ocorreu na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 05 a 08 de setembro de 1987. Organizado por Cláudia Menezes, Patrícia Monte-Mór e Milton Guran, o evento reunia algo como oitenta participantes, divididos em dois grupos de trabalho –"Fotografia" e "Vídeo - Cinema". Dos três painéis oferecidos aos participantes, um deles, "Fotografia – Trabalho Antropológico", era coordenado por Guran. Simples registro e indício, provavelmente, daquilo que o autor de *Agudás* já procurava naquela época.

Estávamos, no momento, todos atrelados a uma primeira tentativa de sistematização dos problemas postos pela antropologia visual, em especial o da natureza diversificada dos suportes e produtos visuais e o das metodologias de investigação nesta área. Sabíamos um pouco de tudo e muito de nada.

Os questionamentos levantados no decorrer dos debates – por vezes, um tanto intempestivos – eram, pelo menos, simples, concretos e diretos, sempre bons para serem ouvidos e melhores ainda para serem pensados. Dois deles merecem destaque.

Uma primeira e velha questão – até hoje sempre viva – ressuscitava: a da resistência, por parte da antropologia social e dos antropólogos que a fazem, em encarar mais positivamente, ao lado da escrita, o estatuto heurístico das imagens na elaboração do "discurso" antropológico. O problema não era verdadeiramente novo, já que Margaret Mead tinha denunciado, desde 1973, o que chamava de *parti-pris* verbal de uma antropologia clássica. O fato é que a temática permanece atual e, até, inquietante. Face à emergência violenta de todos os tipos de novos suportes comunicacionais e, paralelamente, à cegueira dos antropólogos, há que se perguntar de que homem, de que sociedade e de que modelos culturais e de organização social esses pensadores/profissionais saberão falar nos próximos anos?

Uma outra questão, hoje ainda polêmica, dizia respeito à competência dos antropólogos de um lado, dos fotógrafos (videografistas

e cineastas) do outro, na constituição de uma antropologia visual. Querela de prestígio ou confissão velada da necessidade de uma mútua partilha? Sem dúvida, as duas categorias profissionais queriam dialogar e conjugar tanto o "olho antropológico" como o "olho fotográfico", colocando-os a serviço dos imperativos de uma única antropologia visual. Os primeiros insistiam, todavia, sobre a necessidade de "aprender a ver", enquanto os segundos realçavam a importância de "saber pensar e fazer pensar por meio de imagens". Ambos tinham razão. A dicotomia entre a "ciência" e a "arte" não era nova. Merecia, sim, ser reinventada em termos mais concretos e mais dialógicos.

Guran permanece um amante da fotografia. O que não o impediu de tornar-se, também, um antropólogo, ao doutorar-se na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Marseille, França (1992-1997). Será que *Agudás* representaria o resultado, pouco comum ainda, de uma demistificação possível entre a "ciência" e a "arte"; ou, melhor dizendo, de um ansiado reencontro? Será que *Agudás* – como define o próprio autor na Introdução (p. 13) – chega a ser uma "monografia visual" sobre a identidade étnica agudá?

A problemática geral do livro

De início, o autor define a problemática central do livro. Focalizará os "brasileiros" do Benim, chamados agudás, isto é, "descendentes dos antigos escravos do Brasil que retornaram à África no século passado, e dos comerciantes baianos lá estabelecidos nos séculos XVIII e XIX".

Tendo em vista que esses descendentes "não mantêm relações com o Brasil há praticamente um século, seja no plano familiar, político ou administrativo, é o caso de se perguntar como conseguiram preservar esta identidade étnica diferenciada e por que não se diluíram no conjunto da população" (p. 5), quando representam apenas 5% da população da atual República do Benim. Em outras palavras: qual é o "processo permanente de construção social do grupo étnico agudá no Benim"? Qual a natureza dessa "bricolagem" de uma identidade étnica encarada tanto em sua concretude atual como na diacronia de sua construção? Tal empreendimento, ambicioso e complexo, representa um claro desafio: o de tentar conjugar, num único discurso, história, antropologia e, como veremos, fotografia.

Agudás. Os "brasileiros" do Benim apresenta-se, com efeito, como um trabalho historiográfico, de cunho antropológico e com prerrogativas heurísticas visuais, que se desenvolve ao longo de quatro capítulos de dimensão muito desigual: "Os 'brasileiros' do Benim" (p. 15-104); "A cultura 'brasileira' visível e invisível" (p. 105-124); "A identidade em ação" (p. 125-267) e "Da bricolagem da memória à construção da identidade étnica dos agudás" (p. 269-276). Ele vem acompanhado de um total de 101 fotografias (p&b) inseridas no próprio corpo do texto.

Da história...

O primeiro capítulo, "Os 'brasileiros' do Benim", não é, estritamente falando, uma pesquisa antropológica e, sim, um meticuloso trabalho – com inserção de 19 fotografias –

de cunho historiográfico onde o autor reconstrói, em sua diacronia, a emergência multifacetada da construção da identidade agudá, tanto "*memória* comum de uma experiência social vivida" [no Brasil], como "*memória das realizações* feitas no Benim": p. 270 e 272. Com a precisão de um relojoeiro ou, melhor dizendo, com a agudez do olhar fotográfico penetrante que possui, Milton Guran revisita a literatura existente sobre os agudás de Benim, dando-nos a conhecer esses grupos em suas diversidades de origem, de poder e de efetiva capacidade de implantar, no Benim, os meandros de uma "bricolagem" cultural com fortes ingredientes brasileiros.

Três grupos sociais participaram desta "bricolagem". O primeiro, no começo do século XIX, composto por alguns poucos brancos, comerciantes, negreiros e traficantes brasileiros – vários deles nascidos em Salvador da Bahia –, se tornará o mais influente, politicamente, no retorno à África das origens, fundando, ao lado e, até, junto do Reino do Daomé (o Rei Guêzo, na época), a quase "dinastia" paralela dos Chachá – sendo o mais temido, poderoso, generoso e prolífico genitor de seus representantes atuais, Dom Francisco Félix de Souza. Ao lado dos "de Souza", outro grupo de famílias empolgadas pela dupla negociação, tanto comercial como sexual, aparecerão: são, entre outros, os "de Martins, dos Santos, dos Medeiros, da Silva".

Três décadas depois, em torno de 1835, outros grupos sociais, constituídos fundamentalmente por ex-escravos e crioulos – filhos de brasileiros nascidos no Brasil –, retornaram do Brasil à África – Benim, Nigéria e Gana. Eram cerca de 7.000 a 8.000 pessoas, na maioria hábeis artesãos, impregnados da cultura urbana da Bahia, então uma das cidades mais desenvolvidas das Américas. Foram, decerto, os "verdadeiros construtores da identidade social agudá" (p. 73).

O terceiro grupo ("Os assimilados") agregava escravos autóctones do Benim, recrutados pelas duas primeiras categorias sociais, que participavam deste modo dos "valores culturais" e desse abrasileiramento de seus mestres.

Metodicamente, Guran recolhe, desse modo, – essencialmente junto aos dois primeiros grupos de descendentes –, uma série de "histórias de família". Se se subordina, às vezes por demais, a repetidas citações de outros importantes e bem escolhidos autores (entre eles, Pierre Verger, Manuela Carneiro da Cunha, Michel Jerry Turner e Alberto da Costa e Silva – que, aliás, *apresenta* o trabalho de Guran de maneira erudita [p. IX-XV]), o autor vai bem além de meras repetições. Seu trabalho de campo (realizado nos anos de 1995 e 1996) lhe permite efetivamente exumar confidências e recordações por meio de inúmeras e preciosas entrevistas, descobertas de velhos álbuns fotográficos, visitas a residências e, até, cemitérios. Oferece, dessa maneira, aos seus amigos "brasileiros" do Benim, um farto material que, decerto, servirá a reavivar e a alimentar suas memórias futuras. Para nós, que conhecemos insuficientemente os agudás, a viagem à qual somos conduzidos por Guran nos permite refletir sobre dois fatos: o Brasil não foi apenas um continente colonizado, e sua dinâmica cultural não é apenas uma fantasmagoria.

Detalhes – *en passant* –, mas não desprovidos de interesse: por que não ter inserido no livro alguns mapas situando os países da

"Costa dos Escravos" (Togo, Benim [antigo Daomé] e Nigéria) ou ainda mapas do próprio Benim e de suas cidades principais, no passado e no presente? Por que não ter oferecido ao leitor um resumo dos relevantes dados e eventos políticos – nacionais e internacionais – ocorridos no período (séculos XVIII a XX)? Guran deverá, também, esclarecer uma – entre outras – afirmação, como a da página 105: "Os traficantes brasileiros e os antigos retornados se estabeleceram em vários pontos da Costa dos Escravos (...) mas é no Benim, país de referência deste estudo, que a cultura brasileira deitou as suas mais fortes raízes." Não tenho certeza plena e menos ainda, ao ler o livro, uma resposta condizente.

... a uma antropologia possível

O segundo capítulo, "A cultura 'brasileira' visível e invisível", serve de trampolim ao que, na perspectiva do autor, será o aporte central de sua tese e que será aprofundado no capítulo seguinte. Nesse capítulo II, a meu ver, merecedor de investigações mais aprofundadas, Guran aponta para alguns dos traços culturais – visíveis e invisíveis – que os "brasileiros", agudás do Benim, souberam implantar nessa região da África Ocidental em relação aos demais beninenses, construindo sua nova identidade social.

Trata-se de uma identidade social cuja "*representação de si* (grifo nosso) é um dos aspectos mais evidentes", e que se traduz pela maneira de se apresentar em público, de se vestir, de receber visitas, de se deixar retratar oficialmente, de se organizar domesticamente, de educar os filhos. Construção de uma identidade que se revela, também, na arquitetura – construções duráveis, feitas de tijolo; casas com sobrado; belos edifícios em estilo colonial brasileiro, residenciais ou comerciais –, e ainda na organização do espaço doméstico, tal como a disposição dos móveis, a utilização de plantas na decoração, o cultivo de jardins, sem falar de toda uma culinária cuja origem brasileira não deixa sombra de dúvida.

O pesquisador, que retoma de Erving Goffman a idéia de "representação de si", poderia ter enriquecido suas reflexões recorrendo a dois outros trabalhos do mesmo antropólogo de formação: *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience* (1974) e *Gender Advertisements* (1976). Mais ainda: na medida em que, repetidamente, Guran assinala que "ser agudá" é fundamentalmente a consciência de uma "maneira de ser diferente", uma "maneira de fazer", um "estilo de vida", poderia ter explorado – inclusive muito melhor, em termos visuais – o *ethos* agudá, isto é, este "conjunto de condutas e de comportamentos culturalmente estandardizados, pertencentes a uma determinada cultura", na linha aberta por Gregory Bateson (*Naven*, 1936; *Balinese Character*, 1942) ou por Clifford Geertz (*A interpretação das culturas*, em especial o capítulo V).

Essas sugestões exigiriam todo um redirecionamento da presente pesquisa e implicariam uma necessária comparação entre "ser agudá" e "não ser agudá". Não eram os propósitos formais e declarados da pesquisa do autor, embora por vezes, tais dados comparativos entre autóctones e agudás de Benim façam falta, em se tratando de modalidades culturais imbricadas num único espaço sócio-político-cultural: o da República do atual

Benim. Ao fazer tais observações, não pretendo, de maneira nenhuma, desqualificar o empreendimento, sempre sério, do autor. Penso apenas que teria encontrado nesta fusão potencial entre antropologia e fotografia um espaço que o deixasse mais livre de exercitar o seu duplo talento heurístico. Por si só, este capítulo II, que tematiza a "cultura 'brasileira' visível e invisível [no Benim de hoje]", não poderia ter merecido tal castração acadêmica e ser reduzido a meras 19 singelas páginas (incluindo 12 fotografias) quando o tema oferecia matéria para outro doutorado.

Uma etnografia...

É assim que chegamos ao terceiro capítulo, "A identidade em ação" que incorporará um total de 69 fotografias. Um capítulo onde Guran melhor se reencontra sem, todavia, chegar a se afirmar na plenitude de seu duplo ofício: o de fotógrafo e de antropólogo. "A identidade em ação" é, ao mesmo tempo, uma liberação do fotógrafo e o esforço de um antropólogo que se descobre. Guran reúne um material de grande qualidade heurística em torno de três eventos que assegurariam e demonstrariam o vigor desta identidade agudá no contexto socio-político-cultural do Benim atual.

Por um lado, o desfile de celebração, em janeiro, do Nosso Senhor de Bonfim, padroeiro dos agudás, "momento privilegiado em que a identidade étnica é assumida coletivamente, publicamente reivindicada e atualizada, ou seja, efetivamente posta em ação" (p. 125). Por outro, o espetáculo da *bourian*, adaptação da festa brasileira da burrinha, similar ao Bumba-meu-boi. Enfim, outro evento que também presenciou em outubro de 1995: a entronização e investidura de Chachá VIII, por ocasião do 241º aniversário de nascimento do ancestral Dom Francisco Félix de Souza.

Desses três acontecimentos, o autor nos oferece uma meticulosa *descrição*, uma *etnografia* no sentido pleno da palavra, mesmo se abusa – a nosso ver – quando imagina dever alimentá-la de longas retrospectivas de cunho histórico. O momento forte da pesquisa se situa, decerto, entre as páginas 217 e 267 da obra, quando Guran relata a complexa escolha, designação, apresentação e entronização de Chachá VIII; quando, sobretudo, dá destaque aos dois encontros oficiais (e seus mútuos e singelos discursos) entre o sucessor dos antigos reis do Daomé, presidente do Conselho de Administração da Família Real de Abomé e Chachá VIII, sucessor da facção mais importante dos atuais agudás do Benim. São páginas antológicas que permitiriam dezenas de desdobramentos em termos antropológicos.

... e, também, imagens

O que dizer das 101 fotografias inseridas no livro? Guran, na sua Introdução (p. 12), escreve: "Um dos objetivos do trabalho *original* (grifo nosso) foi o de estudar a utilização da fotografia como instrumento de pesquisa pelas ciências sociais. De certa maneira, posso dizer que o estudo da identidade social dos agudás no Benim constitui, primeiramente, o campo de demonstração desta proposição." Se reconhece que "a utilização da fotografia, tendo em conta sua importância neste trabalho, mereceria uma exposição mais com-

pleta, o que infelizmente não cabe nesta introdução", perguntamos os motivos de tais afirmações contraditórias. Esperávamos, sim, algo muito melhor definido em termos de elaboração e de proposta de uma antropologia visual. Será que o fotógrafo não tinha nada que oferecer ao antropólogo?

Guran não tem razão, deste modo, de qualificar sua pesquisa de "'monografia visual' sobre a identidade étnica agudá", acrescentando: "... o discurso visual constitui uma outra maneira de apresentação das minhas conclusões, em diálogo permanente com o discurso escrito, mas que poderia também *ser lido* independentemente do texto." Aceitamos o "em diálogo"; não partilhamos o "também *ser lido* independentemente do texto" (p. 13). Como fotográfo, Guran devia se impor de maneira mais clara, contundente e eficaz. Será que a academia lhe permitiu e lhe proporcionou tal desafio?

Se o livro nunca desencanta, não chega, entretanto, a cativar plenamente, pois lhe falta capturar melhor – tanto antropológica como fotograficamente – o que se propunha enunciar verbalmente. Sempre generoso em seus propósitos, *Agudás* hesita entre várias tarefas. O trabalho de Guran flutua entre uma historiografia que ele sabe reconstruir com um olhar particularmente aguçado, uma antropologia que não domina plenamente os alicerces conceituais (p. ex. a questão da "identidade") e uma fotografia à qual não chegou a dar toda a eficácia que podia nessa pesquisa.

Resta-nos esperar, em breve, um novo livro de Guran sobre os mesmos agudás. Um livro feito, desta vez, com fotografias e com (alguns necessários) comentários, talvez nos moldes do admirável e recente trabalho de Raymond Depardon (*La Ferme du Garet*, Arles, Actes Sud, 1997). É um livro no qual o fotógrafo da Agência Magnum revisita os lugares de sua infância (a pequena fazenda de seus pais) e realimenta sua memória e sua própria identidade.

Etienne Samain

Resenhas de filmes e vídeos

Au pays des Dogon e *Sous les masques noirs*

Direção: Marcel Griaule
1935 e 1938 , 10 min., P&B
Produção: Musée de l'Homme

Au pays des Dogon e *Sous les masques noirs* são os dois filmes dirigidos por Marcel Griaule ao longo dos anos 30. Representam apenas parte do material filmado, reunido em vários copiões elaborados durante suas pesquisas no Mali, e fazem parte da filmografia clássica da antropologia. Para Griaule, o filme etnográfico consistiria em "documento exato dos fenômenos originais não reconstituídos", e três idéias devem presidir seu uso ao longo da pesquisa:

a) o filme tem valor de arquivo e deve ser referido/classificado como uma ficha ou um objeto para fins de pesquisa;

b) o filme constitui um meio extremamente eficaz de ensino na formação de especialistas em pesquisa etnográfica;

c) o filme contribui, em sentido amplo, para o ensino, podendo ser visto como um objeto de arte.[1]

Aluno de Marcel Mauss no Instituto de Etnografia durante os anos 20, após ter servido como aviador durante a Primeira Guerra Mundial, Marcel Griaule recebeu uma formação especializada, o que o estimulou a seguir carreira em etnologia. A partir de 1928, até 1939, esteve justamente organizando as primeiras grandes expedições etnográficas francesas na África. Especialista em Etiópia, concentrou seus interesses de pesquisa, a partir de 1933 – diante da ocupação daquela região africana pelas tropas de Mussolini –, no estudo dos Dogon. Ao longo da expedição Dakar-Djibouti (1931-1935), que foi um trabalho de equipe, acabou por inaugurar um método peculiar do trabalho antropológico. Este método consistia precisamente em realizar o trabalho de campo em bases pluridisciplinares, com vistas à obtenção de um conhecimento levado a efeito de forma intensa e exaustiva.

Em *Sous les masques noirs*, as imagens são o registro das etapas seguidas no processo de fabricação das máscaras Dogon. Os movimentos de deslocamento de alguns homens Dogon vão sendo mostrados em detalhe: eles precisam se despir das roupas usuais, em suma, preparar-se para penetrar em uma "zona de perigo". Este espaço pertence à esfera do "sagrado" e está sujeito a forças próprias, porque é justamente o lugar adequado à obtenção da madeira necessária para a confecção das máscaras. Em seguida, dá-se a

[1] Clarice Ehlers Peixoto, "Antropologia e filme etnográfico: um *travelling* no cenário literário da antropologia visual". *BIB, Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, n. 48, 1999, p. 91-115.

despedida desse espaço sagrado. Observa-se depois o processo de esculpir, pintar e experimentar as máscaras. Elas serão utilizadas pelos dançarinos em ritos funerários. Sua roupa inclui outros acessórios como, por exemplo, braceletes, capuz etc. Em uma primeira etapa, as filmagens são editadas para mostrar a confecção e os tipos de máscaras existentes. Na segunda, há uma montagem de imagens que privilegia a apresentação, diante das câmeras, das danças associadas aos ritos funerários, para as quais as máscaras foram confeccionadas. Nessa fase das imagens do rito de dança, o narrador descreve os dançarinos e o comportamento dos familiares do morto em questão e comenta a participação dos espectadores do rito. A vida do morto é tematizada por meio de demonstrações das atividades nas quais ele esteve envolvido em vida: a caça, a guerra etc.

Resumindo o que ilustram as imagens, pode-se dizer que se trata de evidenciar o cuidado que os "nativos" têm em não se deixar contaminar pela atmosfera perigosa da parte da mata em que buscam a madeira utilizada na confecção das máscaras. O que nos permite considerar que o conjunto de imagens montadas, nessa parte do documentário, estrutura-se seguindo a dinâmica de confecção e uso das máscaras, ratificando a pregnância ritual desse conjunto de procedimentos. Esta seqüência do filme se apresenta como um mostruário. O texto do narrador reduplica as imagens, descrevendo o que as cenas ilustram, pois se trata de ratificar uma associação entre os procedimentos mágicos e as técnicas de confecção. Há, assim, uma espécie de "desfile" dessas máscaras já elaboradas, que reforça a natureza expositiva, de mostruário, no uso das imagens nessa parte do documentário. Sua segunda parte se refere às imagens, que se sucedem em ritmo progressivo, a favor da narrativa da dança funerária. As imagens adquirem mais rapidez e há claramente tomadas de diferentes lugares, abrangendo a participação "do corpo de dançarinos que avança em direção à praça pública" – espaço propriamente de realização do rito. É um conjunto de imagens interpostas de maneira intensa, que mostra sincronicamente os movimentos dos dançarinos, o comportamento dos familiares do morto homenageado e a reação dos espectadores. São mostradas, ainda, cenas do terraço mortuário – que é local nuclear do rito funerário – ungido com o sangue sacrificial. É característica dessa parte do documentário a intenção em demonstrar visualmente o entusiasmo que envolve os participantes. Esse tipo de comprometimento está indicado nas imagens, é reduplicado na narração e ainda intensificado na seleção dos sons, principalmente o dos tambores.

Au pays des Dogon reúne informações mais descritivas sobre este povo africano com o qual Griaule desenvolveu estreitas relações de trabalho durante longo tempo. Nessas filmagens, realizadas por um cinegrafista profissional, fica clara a intenção de apresentar, com um certo detalhamento, aspectos relacionados à vida na aldeia, e às características de localização geográfica dos Dogon. A população Dogon é identificada como um povo em fuga da perseguição movida tanto pelos árabes quanto pelos colonizadores. Por isso ela se fixa na região das falésias de Bandiagara – área escarpada, em certos trechos muito íngreme e de difícil trânsito. Essas características geológicas são apreciadas em associação

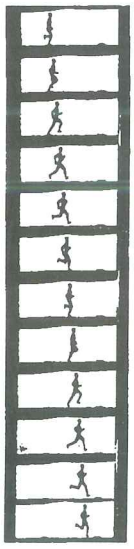
ao tipo de construção de seus celeiros. Griaule confere atenção especial às condições ambientais, considerando as severas limitações – há dificuldade de acesso e distribuição d'água – com as quais os Dogon vivem. Como exemplo disso, há uma seqüência em que os Dogon sobem em árvores, para delas cortarem as folhas que servirão de alimento para os animais que criam – e que constituem o estoque de animais usados tanto nos sacrifícios rituais quanto na sua alimentação. Em outra seqüência, é apresentada a preparação de terraços regados, onde se cultiva um tipo de milho e o sorgo. Em seguida, aparece o processo de preparação do milho: pilhagem, secagem e fabricação de bolinhos para posterior fritura.

Outro tema são os aspectos da vida cotidiana, como a atenção dos Dogon à cerâmica e à tecelagem. As imagens vão mostrando situações em que mulheres e homens, respectivamente, desenvolvem essas atividades. A arte Dogon é bastante conhecida por expressar temas ligados à sua religião. Há uma cena de apresentação das "tábuas de adivinhação" Dogon, consultadas nos casos de doença, com a intermediação dos adivinhos. Há também referências e apresentação dos santuários das divinidades, localizados nas falésias, onde se realizam os sacrifícios dos animais. No nível sonoro, temos explicações sobre os animais sacrificados, que também são usados como alimento para outros animais, e seu sangue é ritualmente espargido nos santuários e deixado secar ao sol. Registre-se que as últimas imagens deste filme são justamente as de um santuário ungido.

Creio que podemos dizer que o filme *Au pays des Dogon* não apresenta um determinado processo social, como o faz o primeiro filme. Lembremos que *Sous les masques noirs* tem seu ponto culminante nas seqüências de ritos funerários mostradas com intensidade e extensividade. Já *Au pays des Dogon* é mais dependente de uma espécie de lógica de descrição etnográfica, em que tópicos da vida Dogon são apreciados por meio de "amostras": a região, as condições de subsistência, os processos construtivos, as atividades artesanais e simbólicas.

Constata-se que nessa sucessão de filmagens as atividades sociais são tratadas em função dos tópicos que acabamos de assinalar: não há, dessa forma, uma apreciação da organização social. Predomina, em lugar disso, uma preocupação do autor com aspectos relacionados à adaptação ao meio ambiente. Reforça-se a informação de que os Dogon têm nas falésias um refúgio, e que tiveram e puderam desenvolver um modo de vida adaptado a este meio. Pode-se dizer que o filme está a serviço de uma descrição etnogeográfica, constituindo assim uma espécie de painel sobre os Dogon. Este é concluído com a apresentação dos santuários, que estão absolutamente incrustados às falésias, que são os espaços principais de realização do culto aos seus ancestrais.

Observe-se que o texto é narrado por um locutor,[2] que não necessariamente comenta as imagens. Há uma subordinação "imperfeita" do texto falado às imagens, ao longo de grande parte deste filme. As cavernas Dogon são, então, outro tema realçado, justamente porque são locais de culto por excelência. Note-se que o texto narrado refere-se às dificuldades de acesso a estes locais – acesso íngreme e que havia ocasionado a construção



[2] Na abertura dos filmes, aparece o serviço cinematográfico do Ministério das Colônias, indicando que é o produtor dos filmes. Consta nos créditos desses filmes que a direção é de Marcel Griaule (o texto da narração também), a adaptação técnica é de J.J. de la Fosse e J. Perdrix, e a distribuição é da Companhia Cinematográfica Francesa (CFC).

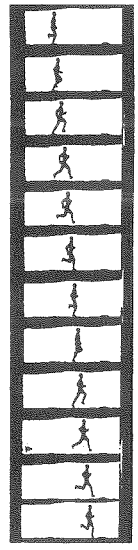
de uma longa e larga escada pela administração colonial – por meio de sutis ironias como, por exemplo, mencionando as escadas "como sendo as grandes estradas nacionais Dogon". O narrador, em determinado momento, nos diz: "Nós não gostaríamos de esconder de vocês certos aspectos da vida íntima de uma população que confia em nós e com relação à qual temos a nobre pretensão de promover a nossa estatura".

Gostaria de concluir esta resenha chamando a atenção para três níveis de apreensão destes filmes: imagem, locação e som. As imagens, conforme sabemos, pertencem a um acervo fílmico formado ao longo de algumas missões na região dos Dogon. Apenas dois filmes de Griaule foram montados. Estas imagens editadas são diretamente devedoras de uma concepção de trabalho que buscou reter fatos e agir como testemunho do que se passava, enquanto os pesquisadores estiveram ali presentes. Foram estas as imagens selecionadas para compor, afinal, os dois filmes. A narração, por outro lado, tem em grande parte a função de reduplicar o que é mostrado nas imagens, mas com o detalhe importante de ter sido usado um "locutor" externo, distanciado. Trata-se de um registro auditivo simétrico ao da vivência, ao ritmo mais interno do que está sendo diretamente vivido. Somos levados a crer que isso se deve, muito provavelmente, à intenção de tornar palatáveis as imagens que estavam sendo apresentadas. Parece-me ser essa também a motivação que presidiu a inclusão de uma trilha musical. Nesta observação de natureza auditiva, parece-me que se encontra justamente o expediente pelo qual acabaram por escapulir às dificuldades inerentes ao projeto colonial. Ironicamente, são essas mesmas dificuldades que concorrem afinal para sublinhar a distância existente entre os Dogon e um público francês não especializado, a quem os dois filmes sobre os Dogon pretenderam, também, alcançar.

Silvana Miceli de Araújo

Uma casa para Pelé

Direção: Walter Lima Jr.
1992, 51'45"
Brasil



Nascer do dia. O sol ainda vermelho no horizonte ilumina o mar e as montanhas ao fundo. As imagens são da praia de Copacabana. As luzes dos postes altos ainda estão acesas; num plano bem próximo, barcas de pescadores e, ao fundo, poucos carros deslizando e a cadeia de edifícios altos. Cartão postal do Rio de Janeiro. Para quem conhece esta paisagem sabe que estamos na área do Posto de Salvamento Marítimo 6 da avenida Atlântica, o Posto 6. Há identidades que são construídas a partir das relações sociais definindo fronteiras entre grupos que freqüentam a praia ao longo do dia. À noite, quando outros personagens tomam conta do cenário, outras tantas clivagens e sociabilidades se estabelecem. Basta lembrarmos, na antropologia, os trabalhos de Gilberto Velho (1999), as pesquisas de Clarice Peixoto (2000) sobre sociabilidade de velhos cariocas e a de Maria Dulce Gaspar (1985) sobre garotas de programa em Copacabana, para termos uma idéia da pluralidade de usos e representações deste espaço urbano durante as 24 horas do dia. São nas 24 horas do dia e neste canto da praia de Copacabana que se passam as cenas fundamentais do filme.

O vídeo de Walter Lima Jr. *Uma casa para Pelé* faz parte do projeto *One Family*, da BBC, do qual participaram outros diretores de "países em desenvolvimento". Partindo da imagem do grande globo terrestre que anuncia a série, Copacabana aparece como um ponto onde é focalizado o dia-a-dia de um grupo de moradores de rua. Saber como estas pessoas vivem, como se utilizam de improvisos e artifícios na experiência cotidiana é o objetivo do diretor, narrador e roteirista.

O texto narrado e as imagens realizam juntos uma linguagem, levando o espectador a movimentos de estranhamento e aproximação com as cenas filmadas. Na apresentação do tema, o próprio narrador mantém este contraste. "Gente sem esperança e sem rumo" e, ao mesmo tempo, que vive de improviso, "como todos nós". Esta fala é acompanhada de cenas de indivíduos dormindo nos bancos das calçadas da Av. Atlântica, nas ruas internas de Copacabana e debaixo de viadutos. São jovens casais e crianças enroladas em cobertores sobre colchões de papelão. A presença da vida familiar em plena rua leva à pergunta: "Como mantêm a privacidade?" O

tom da questão parece não necessitar de resposta. A privacidade parece existir, apenas está ali transformada como estão também as distribuições dominantes dos espaços sociais. Casa e rua ganham outros significados para os indivíduos que fazem da rua a moradia, o lugar de trabalho, de diversão, de socialização das crianças e o do contato imediato com variados personagens urbanos constantemente marcados pela violência: moradores do bairro, representantes das instituições, turistas.

O dia começa com a arrumação da cama improvisada, a menina pequena de uns três anos é vestida e calçada cuidadosamente por um rapaz negro, Pelé, chefe daquele grupo familiar. Depois de um chamado de Pelé "ao trabalho!", vão à padaria tomar o café da manhã: primeiro confronto diário com os que têm "trabalho". A rotina familiar prossegue agora na calçada da avenida Atlântica: o banho da menina é arranjado ali mesmo em uma bica. Outros moradores de rua aparecem, caminham todos juntos. A imagem traz a idéia de falta de rumo na vida, mas logo é confrontada com uma outra: o fotógrafo de rua retrata a família organizada, pai, mãe e filha. O tempo todo vemos desenrolar-se este contraste. A família, as relações conjugais, o trabalho, o lazer e a amizade são trazidos pelas falas dos personagens e imagens. Mas a experiência de vida na rua ao mesmo tempo que reproduz determinados padrões sociais, os relativiza.

Pelé apresenta-se como trabalhador, é engraxate de sapatos. Para trabalhar, o olhar dirige-se aos pés. A imagem de Pelé na busca por trabalho é rasteira, está no chão, procurando, entre tantos pares de tênis, um sapato para lustrar. Copacabana, lugar de turistas, exige portanto um certo conhecimento de inglês para conseguir algum freguês: "*shine, shine*" é o apelo de Pelé.

Por meio de seu pequeno relato de história de vida marcado por brigas entre os pais e entre pais e filhos, pelos abandonos, pela prisão do pai durante sua infância, podemos conhecer uma das possíveis trajetórias das pessoas que acabam nas ruas da cidade. Um ex-trabalhador do mercado formal de trabalho também faz parte desta rede, o que reforça a idéia de falta de perspectivas e amparos sociais desta população. Mas os sonhos e projetos, mais os primeiros do que os segundos, estão presentes. Na apresentação de cada um dos amigos de Pelé, há o desfile destes sonhos que não se inscrevem no campo de possibilidades destas pessoas. Neste momento, é a inserção no mundo do trabalho que conta como perspectiva de futuro e também como definição de seu lugar social. Lavar um carro, puxar as redes de pesca na colônia de pescadores do Posto 6, vender bala, prostituir-se são formas de viração e constituem as bases de sua auto-classificação como "os que corre-atrás", distinguindo-os dos mendigos e dos diversos profissionais que esbarram com eles diariamente: a varredora de rua com seu uniforme, o balconista da padaria, o funcionário do registro civil, os representantes da Fundação Leão XIII.

O sentimento de estar inserido neste grupo de moradores de rua constrói também o sentido de solidariedade e de reciprocidade. Pelé diz que respeita e ajuda os outros para que lhe retribuam na mesma moeda. É esta a linguagem pela qual compreendem os laços entre eles. Além da pobreza, das faltas e

ausências, há laços de solidariedade que os identificam positivamente frente ao mundo ao redor, daqueles que têm casa e trabalho regular.

A vida em família é um valor fundamental e os filhos, "seu sangue", a continuidade da vida. Nada muito diferente do resto da sociedade quando se trata de família e laços de afeto. Mas para este grupo há outras preocupações quando se referem ao universo familiar. São construídas estratégias para proteger as crianças para que elas não lhes sejam levadas, sobretudo durante a noite. A fala de uma moradora do bairro defendendo a idéia de que estas crianças deveriam ser tiradas dos pais para que eles aprendessem alguma lição, traz a dimensão real do medo presente para esta população quando se referem à defesa da própria família e ao repúdio ao olhar de parte da sociedade que os vê como animais: "Filhos são meu sangue. Animal que se dá, filho não!"

Ter uma casa é um dos sonhos de Pelé. A equipe de filmagem se organiza e compra uma casa em uma favela da Zona Sul da cidade para Pelé e o leva com a mulher e a filha como se fossem atores. O artifício de fazer da surpresa da casa uma cena de um filme parece dar o tom ao resto da película. A realidade em dois planos aparece a partir deste instante. Aquela construída no campo da possibilidade e da experiência de vida destes personagens e outra presente num plano de interseção entre sua experiência e os valores mais amplos da sociedade, que comungam mas que lhes são ao mesmo tempo estranhos.

O narrador comenta a mudança de atitudes quando o casal se vê como dono de uma casa: "passam a fazer planos para o futuro". Os amigos, convidados a conhecer a nova residência, participam dos projetos. Falam da cama, do fogão, do cimento necessário nas paredes, da hortinha "de leve". O churrasco com um samba improvisado marca a mudança. A música *Alagados*, dos Paralamas, acompanha imagens do grupo e de uma cidade que, como a letra da música, mostra os "filhos da mesma agonia": população de rua e crianças cheirando cola.

Mas a pergunta aos amigos de Pelé sobre sua adaptação à nova vida vai aos poucos fazendo um mosaico de uma realidade que dispõe de um lado o sonho aparentemente realizado e a percepção do grupo quanto ao possível fracasso deste projeto da casa própria. Desenrolam-se aí as perdas: a solidariedade do grupo, a vida mais comunitária e menos hierárquica do grupo na rua e dos casais. A mulher de Pelé queixa-se do muito trabalho que tem, um dos amigos alerta para o fato de que ela não se acostumará a ficar em casa esperando o marido no fim do dia. A existência da casa gerou a expectativa do cumprimento da tradicional divisão de trabalho entre homem e mulher. Os dois não conseguem dormir: têm medo de outros moradores, donos do morro. Estão fora do lugar.

Um ano depois, a equipe volta e encontra Pelé novamente na rua no mesmo ponto. Ele e um amigo vêem o filme. Telegraficamente diz: "gostei do filme, fala a verdade". Do grupo, alguns estão presos, um sem braço e eles protegidos pelos "caras do hotel" que os conhecem desde pequenos. Pelé e a mulher, Vânia, separados. Um dos filhos, morto de acordo com um relato fatalista de Pelé. Vânia,

grávida novamente, volta também ao grupo. O improviso da criação da vida do dia-a-dia e a impossibilidade de fazer projetos de vida além de um "serviço melhor" continuam como marca fundamental da vida desta e de outras tantas populações de rua da cidade do Rio de Janeiro. O documentário de Walter Lima Júnior participa, portanto, de um campo de debates sobre a vida urbana onde estão presentes as ciências sociais e o cinema, o qual, há pelo menos cinqüenta anos, traz a cidade como tema fundamental.

Myriam Moraes Lins de Barros

Referências bibliográficas

DIAS, Rosangela de Oliveira. A cidade do Rio de Janeiro no cinema. *Revista do Rio de Janeiro*, ano I, n. 2. Rio de Janeiro: UERJ/ Ayuri Editorial Ltda, 1993.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

PEIXOTO, Clarice. *Envelhecimento e imagem: entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume, 2000.

VELHO, Gilberto. Os mundos de Copacabana. In: —. (org.). *Antropologia urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Notícias de uma guerra particular

Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund
1999, 57 min, cor, vídeo
Brasil

The linkage between documentary and the historical world is the most distinctive feature of this tradition. Utilizing the capacities of sound recording and cinematography to reproduce the physical appearance of things, documentary films contributes to the formation of popular memory. It proposes perspectives on and interpretations of historic issues, process, and events.

Bill Nichols, *Representing reality*

Uma notícia desta e outras guerras

O documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, vencedor do Festival "É tudo verdade" desse ano, além do teor explosivo que ressalta – depoimentos e percepções a respeito do tráfico de drogas e da criminalidade por parte de policiais, traficantes e moradores, tendo como cenário uma das mais visualizadas favelas do Rio de Janeiro, a do Morro Santa Marta, em Botafogo –, foi saudado pela imprensa como um grande painel, para muitos um dos mais completos e vivos, do que ocorre nos universos que atravessam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Além disso, a presença de Moreira Salles como um dos protagonistas fundamentais da crise que abalou o governo do estado do Rio de Janeiro, devido à amizade do diretor com Marcinho VP, chefe do tráfico naquela favela e um dos principais personagens do documentário, incitam ainda mais uma reflexão a seu respeito.

Realmente não há como negarmos que *Notícias de uma guerra particular* possui um estilo moderno, arrojado e hábil no manejo das imagens e do som. O *clima* construído pelos diretores somente ressalta a força dos depoimentos e das imagens focalizadas. Não é por menos que são muitos os casos dos

que descrevem um certo "mal-estar" após assistirem ao filme, como também uma forte sensação de medo de nossa *Cidade Maravilhosa*. Como forma para a construção destes estímulos, há uma estratégia narrativa extremamente bem definida: a estrutura aberta do documentário permite percebê-lo não como um produto do *frio olhar da realidade*, objetivo, distanciado e dominado pelo autor. Diversamente, há uma adequação pela composição plural dos personagens e dilemas envolvidos, que muito o aproximam de *Cidade de Deus*, o romance de Paulo Lins a respeito do conjunto habitacional homônimo que também se tornou um rápido sucesso de público, crítica e vendas. Aliás, é este mesmo Paulo Lins que, como personagem de *Notícias...*, retoma um eixo argumentativo presente em seu romance para pensar a violência no Rio de Janeiro: a cidade torna-se mais violenta quando o consumo de drogas *pesadas* se *democratiza*, atingindo não somente os *playboys* das classes média e alta da cidade, mas também agindo ainda mais perversamente nas favelas cariocas – enquanto fonte de consumo e consumismo.

O universo societário percebido em *Notícias de uma guerra particular* é demarcado por um mundo onde não há mais a presença de justos e/ou pecadores: todos – do oficial do batalhão de elite ao mais simplório e não menos significativo morador, do (então) secretário de segurança pública aos líderes do Comando Vermelho encarcerados em nossas prisões – são incapazes de encontrar perspectivas futuras, algum caminho de contorno aos dilemas presentes, dilacerantes e urgentes. E é nisto que *Notícias...* surge também como uma novidade estilística e discursiva: buscando mostrar a realidade de uma favela *como ela é*, a partir da (quase) totalidade de seus autores-atores, Salles e Lund procuram dar voz a um espaço e a uma questão da cidade onde não há mais uma voz final para a resolução dos conflitos, ou mesmo algum narrador que seja onisciente o bastante para que possa narrar exemplarmente uma uníssona história. Como em Benjamin, estamos em meio às ruínas.

Algumas passagens demonstram este clima de mal-estar com grande eficiência, primordialmente por definirem diferentes perspectivas de balizamento das questões abordadas. De um lado, os moradores que temem mais a polícia do que os traficantes, por verem naquela a encarnação do *outro* que não respeita minimamente seus direitos – sabendo que os traficantes são irresponsáveis (pela violência despropositada provocada na comunidade) e concomitantemente responsáveis pela mínima segurança e conforto da comunidade. De outro ponto, o jovem oficial do Bope (Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar, então um batalhão de elite do aparelho de repressão policial), que teve seu sonho mais do que realizado, ao entrar em sucessivos combates, mas que tem consciência plena de que esta "guerra particular" não possui vencedores – logo, vencidos.[1] E os traficantes: os encarcerados em presídios de segurança máxima, ao verem no *romântico* passado do Comando Vermelho, na Ilha Grande, com os presos políticos do regime militar, somente uma forma de protesto contra as desigualdades sociais; e os que estavam na favela, por perceberem o tráfico como uma forma legítima de sobrevivência e também de entrada em nossa sociedade de consumo.

[1] O título do documentário, aliás, parte do depoimento deste jovem oficial.

Deste mesmo painel que procura descrever a violência das favelas cariocas de um perspectivismo que almeja quase que a transparência e a fidelidade do que é retratado, como em um painel multifocal, alguns dos problemas internos do documentário tornam-se flagrantes.

O primeiro diz respeito, fundamentalmente, ao problema da estereotipação presente nos diálogos apresentados. Esta estereotipação é fundadora em diálogos centrais, como, por exemplo, no efetivado com integrantes do Comando Vermelho, realizados no presídio de segurança máxima de Bangu I. Quando alguns dos detentos proclamam, em alto e bom som, sobre a ligação entre sua "opção" pelo crime e seus "projetos sociais", não seria inoportuno lembrar que há toda uma crítica brasileira, de cunho etnográfico, a este tipo de *robin-hoodianismo* social. Isto porque muitos ainda teimam em conectar o crime a funções políticas nobres, por acreditarem ser este "banditismo social", tomando emprestado a conceitualização de Hobsbawn, *contestatório* ao *status quo*, sendo os trabalhos empreendidos por Alba Zaluar e Luiz Eduardo Soares extremamente significativos a este tipo de leitura romantizada da criminalidade urbana violenta. Retornando ao nosso argumento, poder-se-ia criticar uma determinada estilização com que os depoimentos de *Notícias...* são transformados em diálogos e imagens.

Uma segunda questão que chama atenção em *Notícias...* é complementar à anterior. E diz respeito ao tom quase caricatural em que muitas vezes estes diálogos são travados. Os depoimentos do casal de moradores, no começo do filme, muitas das falas do oficial do Bope, os discursos proclamados pelos fundadores e novos integrantes das facções do crime organizado, entre muitos outros, estão expostos a determinados clichês formulados por certas disposições receptivas societárias. Elegem-se posições discursivas e condições enunciativas, dramaticamente, para reafirmar o que é esperado que se fale. Cumpre-se aqui uma espécie de *profecia autocumprida*, para utilizarmos um vocabulário funcionalista: a eficácia do enunciado fundamenta uma determinada atitude, que por sua vez cumpre seu papel duplamente positivo na recepção deste enunciado, levando a que este se reproduza *ad hoc*.

Finalmente, e de forma mais substantiva, uma ausência é flagrante na estrutura amplamente perspectivista proposta pelo documentário. E esta é a dos usuários que consomem e, em um certo sentido, alimentam de forma determinante a espiral da violência que procura ser descrita em *Notícias...* Este personagem – ou melhor, sua ausência – pode ser percebida de forma bastante sintomática. Não estando lá, algumas perspectivas do problema da violência, tanto no Rio de Janeiro quanto fundamentalmente nas favelas cariocas, são omitidas do registro discursivo em que a problemática da violência deve ser situada, como a corrupção policial, o consumismo, a "cultura da droga", os delitos praticados por estes mesmos usuários – diga-se de passagem, predominantemente pertencentes às camadas médias e altas da população – para terem acesso às drogas, entre outras questões complementares e extremamente complexas.

A ausência dos usuários, neste contexto, poderia provocar uma espécie de recusa de

um dos pontos primordiais das discussões a respeito da violência brasileira: o próprio problema do regime discursivo seletivo em que a violência é tratada no Brasil, tanto nos meios de comunicação quanto pela população e por alguns "formadores de opinião". Por estarem ausentes do foco narrativo, estas questões parecem pertencer explicitamente a problemas da *guerra particular* – que se torna, assim, dos *outros*, figurados pelo poder público, polícia e *favelados*, e não também pelos *daqui*.

Torna-se então necessário problematizar o próprio papel do autor e produtor de *Notícias...*, João Moreira Salles, na constituição e controle, mesmo que implícito, do foco narrativo proposto. Por um lado, é inegável seu papel como parte da "propaganda" do documentário, pois é inquestionável, por ser ele quem é e preocupado com as questões com que está sinceramente mobilizado, que foi devido a Moreira Salles que *Notícias...* rapidamente se transformou em tema de discussões a respeito da criminalidade brasileira, muitas destas discussões absolutamente positivas, na procura por novas equalizações do problema.

Só que, por outro lado, ao não tocar em uma das questões nevrálgicas da celeuma dos discursos da violência no Brasil, contida na *descriminalização implícita* – legal e social – do consumo de drogas por parte de jovens usuários oriundos das altas e médias camadas socioeconômicas brasileiras, *Notícias...* faz com que tenhamos de nos perguntar *de onde fala* seu autor e produtor, como também para onde e para quem ele vende seu produto. A questão que fica no ar, ainda aguardando novas abordagens, é a da inimputabilidade daqueles jovens pela descriminalização do consumo de drogas pelos filhos mais abastados da sociedade e, conseqüentemente, não-presentes no documentário. Um de seus mais fidedignos representantes descartou-a do relato da violência.

Mesmo que não tenha aqui espaço para desenvolver de forma mais adequada as questões que irrompem a essa discussão, minimamente é possível perceber a necessidade de reavaliarmos a construção narrativa do documentário, pois sua descrição da *irracionalidade* presente na violência na favela Santa Marta não re-significa a abordagem da violência brasileira, para pensarmos como Derrida. Mesmo porque este clima de irracionalidade geral proposto por *Notícias...*, ao tentar demonstrar a insensatez de tudo isto, não condiz com a manifesta racionalidade – da venda reprimida e do consumo tolerado – do circuito da violência e do consumo de drogas no Rio de Janeiro. Na verdade, mais uma vez cumpre-se aqui a máxima de *O leopardo*, de Antonioni: "As coisas devem mudar para permanecerem iguais."

Mesmo que estas críticas sugiram que o documentário de Moreira Salles e Kátia Lund possa ser definido como parcialmente comprometido com um certo registro que a violência assume no Rio de Janeiro pela voz de alguns de seus principais protagonistas, sua principal virtude está exatamente no *efeito* por ele pretendido. Com grande zelo, *Notícias de uma guerra particular* possui como motor seu potencial de mobilização dos indivíduos, tornando as questões, carências e dilemas dos *outros* também nossas. E isto apontando para uma refundação das discussões a respeito da violência também como um problema que é mais do que parcialmente fruto da ausência de diálogo entre os envolvidos na

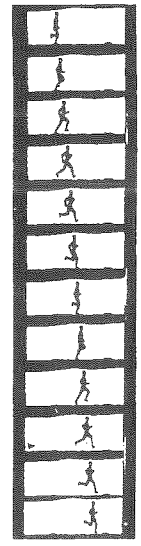
guerra. O próprio tom cético que finaliza o documentário abre ainda mais esta possibilidade: onde há efetivamente uma guerra, os beligerantes devem se sentar para discutir as diferenças e negociar, até – ou fundamentalmente – as injustiças praticadas pelas partes.

Não é casual ter sido constatada a existência de uma certa sensação de mal-estar, provocada em alguns, posteriormente à exibição de *Notícias*... E é este mal-estar que pode ser catalisado e apreendido como a grande *inovação* do trabalho de Salles e Lund: a tentativa de registrá-lo e empreendê-lo como um *outro* discurso, que não seja comprometido com soluções que com tanto gosto são praticadas pela maior parte das políticas de segurança pública, realizadas dentro do espírito de nossa mais singular – e muitas vezes esquecida – tradição autoritária, com que inexoravelmente partilha uma mais do que considerável parcela de nossa sociedade. Realizando esta tarefa, *Notícias de uma guerra particular* cumpre um estatuto que muito se assemelha a uma outra obra que dialoga explicitamente com a violência, no caso agora à vista dentro da trágica situação vivenciada por todos na Colômbia: *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

Ao tentar esclarecer a *morte anunciada* do protagonista, Santiago Nasar, o narrador realiza uma crítica impiedosa, mesmo que implícita, da omissão com que todos se portaram diante do que certamente ocorreria. Todos, dos amigos de Santiago a sua mãe, do delegado aos vizinhos, do prefeito a sua noiva, absolutamente todos foram em grande medida cúmplices daquela tragédia. Porém, todos estes também estavam, para utilizarmos um vocabulário tão caro a Benjamin e a Judith Buttler, *melancólicos* com o assassinato de Santiago Nasar, por tratar-se de uma morte sem sentido – ou, sendo mais preciso, com um completo excesso de sentido daquele acontecimento, que o tornava intraduzível, incomunicável e, desta forma, não-partilhável aos que o vivenciaram, presenciaram e foram cúmplices dele.

Notícias de uma guerra particular e *Crônica de uma morte anunciada* participam deste mesmo cenário: como deixamos isto ocorrer, sabendo perfeitamente que isto iria acontecer e ainda nos dizendo impossibilitados de fazer algo contra? E sua mensagem ininterruptamente nos avisa: é contra isto que se deve gritar, tornar público, visibilizar, alterar significativamente o eixo do registro discursivo com que se operam estas questões. É contra este "isto não faz parte do meu universo", ou contra algo ainda mais grave que a omissão, que são as saídas mascaradamente autoritárias para tais dilemas, que García Márquez, Salles e Lund combatem. É pela criação de novos códigos e caminhos discursivos para as questões e, posteriormente, para as atuações públicas, e estas cada vez mais demandando pluralidade e uma política de reconhecimento. Pela reinvenção do pertencimento, pela busca da generosidade. Contra a *cidade partida*, por mais vulnerável que este *topos* retórico possa ser disponibilizado e apropriado. Contra a hipocrisia, o cinismo e nossa melancolia congênita. Finalmente, e o mais importante, contra nossas *guerras anunciadas* e *mortes particulares* de todos os dias.

Paulo Jorge Ribeiro[2]



[2] Agradeço a Richard Ybars pelo olhar crítico e atento de sua percepção deste documentário, e ainda pelas discussões que ajudaram a composição deste texto.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTTLER, Judith. *The phychic life of power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

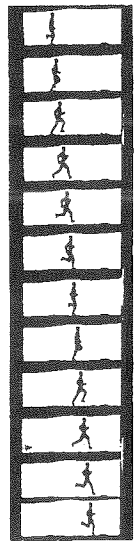
MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington e Indianápolis: A Midland Book, s.d.

SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et ali (orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Revan/UFRJ, 1994.

Instruções aos colaboradores



1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaios (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados por correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou por e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3 ½ polegadas.

4 Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.

5 As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo:* (Cassirer, 1979:46)

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos*:

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976. 542 p.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v.3, n.8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais...* Salvador: APBEB, 1991. v.2, p.1008-1022.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: _____. *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo, Difusão Européia do Livro. 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica, ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem
DciS/ IFCH / UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 /Bloco A/ Sala 9002
Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro — RJ – Brasil
Tel./Fax: (0XX21) 587-7590
E-mail: cadernos@uerj.br

9 Para maiores informações
Tel./Fax: (0XX21) 587-7590 ou via e-mail:
Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Próximos números:

Cinema Brasileiro: documentário e ficção
A Imagem do Índio no Brasil

Instructions to contributors

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979:46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

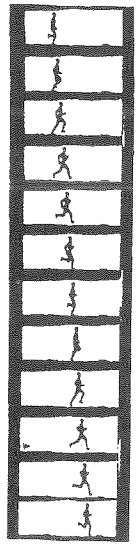
Cadernos de Antropologia e Imagem
DciS/ IFCH / UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 / Bloco A / Sala 9002
Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel./Fax: (55+21) 587-7590
E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers
Tel./Fax: (55+21) 587-7590
Or via e-mail:

Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next issues:

Brazilian cinema: documentary and fiction
The Image of the Indian in Brazil



Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina e Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Assinatura anual ☐ Brasil (pessoal) R$ 30,00 ☐ Other countries (personal) US$ 35
Annual subscription ☐ Brasil (institucional) R$ 40,00 ☐ Other countries (institutional) US$ 45

Números atrasados/ Previous issues 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

☐ Brasil (pessoal) R$ 15,00 ☐ Other countries (personal) US$ 20
Números: _____ Issues: _____
☐ Brasil (institucional) R$ 20,00 ☐ Other countries (institutional) US$ 25
Números: _____ Issues: _____

Opções de Pagamento ☐ Envio de cheque nominal a Cadernos de Antropologia e Imagem
☐ Depósito bancário na conta nº 00510-6 do Banerj, agência nº 3485 (enviar cópia do comprovante por fax ou pelos correios)

Enviar esta ficha para / For information, contact:
Cadernos de Antropologia e Imagem
DCIS – IFCH – UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 – Pavilhão João Lyra Filho/Bloco A-Sala 9002 – Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro – RJ – Brasil Tel./Fax: (21) 587-7590 e-mail: cadernos@uerj.br

---

Nome/Name: _____
Endereço/Adress: _____
Cep/Zip Code: _____ Cidade/City _____
Estado/State: _____ País/Country: _____
Tel./Phone: _____ Fax: _____
Assinatura/Signature: _____
Data/Date: _____

Este livro foi diagramado no Page Maker 6.5 ◆ Em formato 190 x 240 ◆ Tipologia: Gatineau (texto), Casablanca (títulos) ◆ Fotolito da capa: Dressa Color ◆ Impressão e acabamento: Gráfica Sermograf.

ed uerj

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

NUSEG
Núcleo Superior de Estudos Governamentais/UERJ

ISSN 0104-9658
00001
9 770104 965109