ISSN 0104-9658

Cadernos de Antropologia e Imagem

15

Miscelânea Cinematográfica

Cadernos de Antropologia e Imagem

15

Miscelânea Cinematográfica

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
Dário de Sousa e Silva Filho

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

Núcleo de Antropologia e Imagem
Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

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

15

Miscelânea Cinematográfica

Cadernos de Antropologia e Imagem 15

Miscelânea Cinematográfica

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

Cadernos de Antropologia e Imagem
IFCH/UERJ
Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão João Lyra Filho, Bloco A – sala 9002
Cep: 20550-013
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ
Tel/Fax: (21) 2587-7962 – ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br
Homepage: www2.uerj.br/~ppcis/revistas

Capa: Foto do filme *Xica da Silva* cedida pelo CEDOC/FUNARTE.

Assistente editorial: Ana Flaksman
Colaboraram: Lídia Maria T. Lima e Daniel Rodrigues Fortes
Publicação semestral – 2002. 2
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 (In Memoriam), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), 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).

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)

NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 1054, Bloco F – Maracanã
20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (021) 2587-7165 / 2587-7390

Coordenação de produção Lúcia Maia; *Projeto Gráfico* Carlota Rios; *Arte-final de capa* Carlota Rios; *Diagramação* Ramon Carlos de Moraes; *Revisão*: Fernanda Veneu

Colaboraram neste número

Alcides Fernando Gussi – doutorando em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Alexandre de Carvalho Castro – doutorando em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Bela Feldman-Bianco – doutora em Antropologia pela Columbia University, professora do Departamento de Antropologia da Unicamp, diretora do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (Cemi/Unicamp) e coordenadora do programa de pesquisas *Identidades: Reconfigurações de Cultura e Política* (Pronex/CNPq.) Desenvolve pesquisas comparativas entre Portugal, Estados Unidos e Brasil sobre nação e diásporas.

César Augusto Ferreira de Carvalho – mestre em Antropologia Social e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Clarice Ehlers Peixoto – doutora em Antropologia Social e Visual pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Realiza pesquisas comparativas entre França e Brasil sobre família e relações entre gerações.

Claudia Turra Magni – doutora em Antropologia Social pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), membro associado do Núcleo de Antropologia Visual e da Imagem (Navisual) do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Laboratoire d'Anthropologie Urbaine (LAU) do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Consuelo Lins – doutora em cinema e audiovisual pela Universidade de Paris III, professora da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), documentarista.

Denise Dias Barros – professora doutora do Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora do Laboratório de Antropologia Visual da USP (*Projeto Temático Imagem em Foco nas Ciências Sociais*, Fapesp), pesquisadora do Núcleo de Estudos do Imaginário e da Memória (Nime) da USP.

Dominique Memmi – socióloga e cientista política, vinculada ao Centro de Pesquisas Cultura e Sociedade Urbana, do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), França. Realiza pesquisas nos campos da bioética e das políticas sobre o corpo.

Miriam Lifchitz Moreira Leite – professora aposentada do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e assessora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da mesma faculdade.

Paulo Jorge Ribeiro – doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Pedro Simonard – mestre pela ECA/USP, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), dirigiu os vídeos etnográficos *E por aqui vou ficando...* e *O que remanesceu*.

Sylvain Maresca – sociólogo, professor da Universidade de Nantes. Autor dos livros *L'autoportrait. Six agricultrices en quête d'images* (Paris, Presses Universitaires du Mirail/INRA, 1991) e *La photographie. Un miroir des sciences sociales* (Paris, L'Harmattan, 1996).

Sylvaine Conord – antropóloga, pesquisadora associada do Laboratório de Antropologia Urbana do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e assistente de ensino e pesquisa na Universidade de Lille III.

Tatiana Rodrigues Silveira – graduanda em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

W.J.T. Mitchell – professor do Departamento de Inglês, Língua e Literatura do Departamento de História da Arte da Universidade de Chicago. Autor de diversas obras, entre elas *Picture theory*. Editor de *Critical Inquiry*.

Sumário

Sobre narrativas audiovisuais 11
Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Homenagem a Ana Maria Galano 15
Bela Feldman-Bianco

Artigos 21

Reflexões sobre a abordagem biográfica, Poucas e boas e Woody Allen 23
Alcides Fernando Gussi

O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente 39
Consuelo Lins

A invisibilidade do "homem de vidro": uma análise sobre representações do sofrimento do trabalhador nas imagens do cinema 53
Alexandre de Carvalho Castro

Dogon: uma sociedade entre etnografia e cinema 67
Denise Dias Barros

"Sem domicílio fixo", de objeto a sujeito de imagens: oficina de vídeo em uma associação parisiense 91
Claudia Turra Magni

O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso 101
W.J.T. Mitchell

Ensaio 133

Da imagem ao texto em antropologia 135
Sylvaine Conord

Um pesquisador, uma imagem 141

Um retrato sem rosto 143
Sylvain Maresca

Pérolas da cinematografia brasileira 147

Apresentação 149
Clarice Ehlers Peixoto

Xica da Silva 150
Dossiê crítico de Filme Cultura

Entrevista 159

Caminhos entre etnografia, literatura e cinema: entrevista com Paulo Lins 161
Paulo Jorge Ribeiro

Análises de filmes 167

Romance e Une vraie jeune fille, de Catherine Breillat 169
Dominique Memmi

Análise de um documentário: Janela da alma, de João Jardim e Walter Carvalho 177
Miriam Lifchitz Moreira Leite

Como se fala saudade em inglês? Análise do filme Saudade, de Bela Feldman-Bianco 181
César Augusto Ferreira de Carvalho

Resenha de filme 195

Baile perfumado: no rastro de Lampião 197
por Tatiana Rodrigues Silveira

Resenha de livro 201

Le documentaire un autre cinéma, de Guy Gauthier 203
por Pedro Simonard

Summary

Audiovisual narratives 13
Clarice Ehlers Peixoto and Patrícia Monte-Mór

In honor of Ana Maria Galano 15
Bela Feldman-Bianco

Articles 21

Reflections on biographical approaches, Sweet and lowdown and Woody Allen 23
Alcides Fernando Gussi

Eduardo Coutinho's cinema: art of the present 39
Consuelo Lins

The invisibility of the "man of glass": an analysis of the representations of the pains of working people in cinema images 53
Alexandre de Carvalho Castro

Dogon: a society between ethnography and cinema 67
Denise Dias Barros

"No permanent address", from image objects to subject: video workshop in a Parisian association 91
Claudia Turra Magni

The photographic essay: four case studies 101
W.J.T. Mitchell

Essay 133

From image to text in anthropology 135
Sylvaine Conord

A researcher, an image 141

Faceless portrait 143
Sylvain Maresca

Pearls of the Brazilian cinematography 147

Introduction 149
Clarice Ehlers Peixoto

Xica da Silva 150
Filme Cultura's collection of critiques

Interview 159

Pathways between ethnography, literature and cinema: an interview with Paulo Lins 161
Paulo Jorge Ribeiro

Film analysis 167

Catherine Breillat's Romance and Une vraie jeune fille 169
Dominique Memmi

Analysis of a documentary: Janela da alma, by João Jardim and Walter Carvalho 177
Miriam Lifchitz Moreira Leite

How to say "saudade" in English? Analysis of Bela Feldman-Bianco's film Saudade 181
César Augusto Ferreira de Carvalho

Film review 195

Baile perfumado: no rastro de Lampião 197
by Tatiana Rodrigues Silveira

Book review 201

Le documentaire un autre cinéma, by Guy Gauthier 203
by Pedro Simonard

Sobre narrativas audiovisuais

Cadernos de Antropologia e Imagem comemora a publicação de seu 15º volume. Ao longo desses anos, muito temos publicado sobre os fundamentos históricos da antropologia visual, principalmente no que concerne às linguagens fotográfica e cinematográfica.

Neste número, o cinema é novamente o foco principal. Diferentemente do primeiro volume, dedicado à história da relação entre cinema & antropologia, e do 11º, consagrado ao cinema brasileiro, reunimos aqui textos que analisam, a partir de uma abordagem antropológica, as diferentes narrativas cinematográficas: ficcional, documental e etnográfica. Sabemos que a linguagem visual possui estilos que multiplicam os planos narrativos, sendo difícil encontrar uma forma de explicação da imagem que dê conta absoluta do seu conteúdo. Por isso, como diz P. Chiozzi, "a antropologia visual é, por um lado, interpretação visual de uma certa realidade e, por outro, interpretação dos dados visuais próprios dessa realidade".[1] Assim, a análise das linguagens através das imagens necessita de definições teórico-metodológicas para enfrentar os componentes semióticos e interpretativos da antropologia visual.[2]

Os textos aqui apresentados abordam narrativas audiovisuais através de diferentes perspectivas e "colocam à prova a capacidade de identificar o que há de antropológico nessas imagens e de reconhecer, na banalidade de alguns planos, as manifestações cristalizadas das relações sociais".[3] Ou seja, eles possibilitam ver o cinema como uma escrita (cinematográfica) na relação intertextual com seu contexto. Entendemos, assim, que os trabalhos aqui apresentados ampliam discussões já iniciadas anteriormente, aprofundando perspectivas.

Na seção *Artigos*, Alcides Fernando Gussi procura mostrar algumas conexões entre diferentes aspectos da abordagem biográfica apontados por cientistas sociais, e a narrativa cinematográfica construída por Woody Allen no filme *Poucas e boas*; Consuelo Lins analisa o cinema de Eduardo Coutinho como a arte do filmar a palavra em ato, o cinema do presente impuro, da rememoração ou evocação; Alexandre Castro estabelece relações entre as imagens cinematográficas do sofrimento do trabalhador e as mudanças dos paradigmas na organização do trabalho em nossa sociedade; Denise Dias Barros discute a representação fílmica dos Dogon, divulgada em documentários e reportagens, e o artigo de Claudia Turra Magni analisa as imagens (videográficas) como produto audiovisual elaborado por um grupo de franceses "sem domicílio fixo".

[1] *Apud M. Canevacci, Antropologia da comunicação visual (DP&A, 2001), p. 175.*

[2] *M. Canevacci, op.cit.*

[1] *Clarice Peixoto, "Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à analise das relações sociais", in Bela Feldman-Bianco e Miriam Moreira Leite, Os desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais (Papirus, 2001), p. 222.*

Embora dedicado às narrativas audiovisuais, este volume traz um texto de W.J.T. Mitchell que discute a relação entre fotografia e linguagem, procurando articular os princípios formais do ensaio fotográfico e observações que podem ser vistas como uma traição ao anti-esteticismo, ao experimentalismo anticanônico. Trata-se do nono capítulo de seu livro *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, intitulado "O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso".

Na seção *Ensaio*, publicamos o texto de Sylvaine Conord sobre a passagem da imagem ao texto antropológico.

Em *Um pesquisador, uma imagem*, Sylvain Maresca nos brinda com uma leitura da reconstrução fotográfica que a fotógrafa francesa Claude Batho produz sobre uma foto de seu pai.

Na seção *Análises de filmes*, Dominique Memmi analisa *Romance* e *Une vraie jeune fille*, dois filmes de Catherine Breillat, Miriam Moreira Leite faz uma leitura de *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, e César Augusto de Carvalho analisa *Saudade*, de Bela Feldman-Bianco.

Publicamos também, neste volume, uma *Entrevista* com o escritor e diretor Paulo Lins, concedida a Paulo Jorge Ribeiro.

Na seção *Resenha de filme*, Tatiana Rodrigues Silveira faz uma leitura do filme *Baile perfumado: no rastro de Lampião*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, e, em *Resenha de livro*, Pedro Simonard analisa o livro *Le documentaire un autre cinema*, de Guy Gauthier.

E mais, reproduzimos o dossiê crítico do filme *Xica da Silva*, publicado originalmente em *Filme Cultura* em 1978, na seção *Pérolas da cinematografia brasileira*.

Gostaríamos de prestar uma homenagem à Ana Maria Galano, amiga e querida colaboradora desta revista, que nos apresentava artigos geniais sempre que a relação cinema & ciências sociais estava em pauta. Ela se foi muito cedo, aos 59 anos, e nos fará muita falta. Fazemos nossas as palavras de Bela Feldman-Bianco nessa homenagem.

Finalmente, agradecemos à Mariza Corrêa, pela indicação e tradução do texto de W.J.T. Mitchell, à Bela Feldman, que aceitou nosso convite para homenagear Ana Maria Galano, à Funarte, pela cessão do dossiê crítico de *Xica da Silva*, e a todos que colaboraram para a elaboração deste volume.

Clarice E. Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Audiovisual narratives

Cadernos de Antropologia e Imagem celebrates the issue of its 15th Volume. Throughout the years we have published a large number of works on the historical foundations of Visual Anthropology, especially on what concerns the languages of photography and cinematography.

Once again, cinema is the main subject of this issue. Unlike both our 1st and 11th Volumes, the former dedicated to the history of the relationship between cinema and Anthropology, and the latter focused on Brazilian cinema, we collected here papers that use an anthropological approach to analyze diverse cinematographic narratives: fictional, documental and ethnographic. We are well aware that visual language has styles that multiply the planes of narrative, and that it is difficult to explain an image in a way that fully covers its content. Hence, as P. Chiozzi puts it, "Visual Anthropology is, in one hand, the visual interpretation of a given reality and, in the other, interpretations of the visual data of this reality".[1] Therefore, in order to face the semiotic and interpretive components of Visual Anthropology the analysis of language through images requires theoretical-methodological definitions.[2]

In the papers presented here, audiovisual narratives are approached from different viewpoints, "testing whether it is possible to identify the anthropological element in these images and to recognize, in the banality of certain planes, crystallized manifestations of social relations".[3] In other words, they enable us to view cinema as a (cinematographic) writing in inter-textual correlation with its context. Therefore, it is our understanding that, by deepening perspectives, the works in this Volume expand the ongoing discussions.

In the section *Articles*, Alcides Fernando Gussi endeavors to substantiate certain connections between different aspects of biographical approach pointed out by social scientists, and Woody Allen's cinematographic narrative in *Sweet and lowdown*; Consuelo Lins analyzes Eduardo Coutinho's cinema as the art of filming the word in act, the cinema of the impure present, of remembrance and evocation; Alexandre Castro establishes relationships between cinematographic images of the pain of working people and the change of paradigms in our society's labor organization; Denise Dias Barros discusses the filmic representation of the Dogon as presented in documentaries and reports; and Claudia Turra Magni analyzes the (videographic) images as an audiovisual product developed by a group of French people "with no permanent address".

[1] *Apud M. Canevacci, Antropologia da comunicação visual (DP&A, 2001), p. 175.*

[2] *M. Canevacci, op.cit.*

[1] *Clarice Peixoto, "Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à analise das relações sociais", in Bela Feldman-Bianco e Miriam Moreira Leite, Os desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais (Papirus, 2001), p. 222.*

Albeit dedicated to audiovisual narratives, this volume contains a work in which W.J.T. Mitchell discusses the relationship between photography and language, seeking to articulate the formal principles of photographic essay, and observations that may be seen as a betrayal of anti-aestheticism, of anti-canonic experimentalism. It is the ninth chapter of his *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, entitled "The photographic essay: four case studies".

In the *Essays*, we publish Sylvaine Conord's work on the passage from image to anthropological text.

In *A researcher, an image*, Sylvain Maresca shares with us his reading of the photographic reconstruction made by Claude Batho, French photographer, over a photography of her father.

In *Film analysis*, Dominique Memmi analyzes Catherine Breillat's films *Romance* (1999) and *Une vraie jeune fille* (1975); Miriam Moreira Leite presents her reading of *Janela da alma*, by João Jardim and Walter Carvalho, while César Augusto de Carvalho analyzes Bela Feldman-Bianco's *Saudade*.

We also publish here Paulo Jorge Ribeiro's *Interview* with writer-director Paulo Lins.

In *Film review*, Tatiana Rodrigues Silveira presents a reading of *Baile perfumado: no rastro de Lampião*, film by Paulo Caldas and Lírio Ferreira, and in *Book review* Pedro Simonard analyzes Guy Gauthier's book *Le documentaire: un autre cinema*.

Furthermore, in the section *Pearls of the Brazilian cinematography*, we reproduce the collection of critiques on the film *Xica da Silva*, originally published in 1978 in *Filme Cultura*.

We to honor the memory of Ana Maria Galano, dear friend and a regular collaborator of this magazine, who passed away too early, at 59. Whenever the issue was the relationship between cinema and Social Sciences, she always presented us with articles of genius. We will miss her enormously, and we borrow Bela Feldman-Bianco's words in this homage.

Finally, we thank Mariza Corrêa, for both bringing W.J.T. Mitchell's work to the attention and for its translation into Portuguese; Bela Feldman, who accepted our invitation to pay homage to Ana Maria Galano, and Funarte for releasing the collection of critiques on *Xica da Silva*, as well as to all those who collaborated in the preparation and issue of this Volume.

Clarice E. Peixoto and Patrícia Monte-Mór

Homenagem à Ana Maria Galano (1943-2002)[1]

Conheci Ana Maria Galano Mochcovitch Linhart – ou simplesmente Ana Maria Galano – em 1992, durante o II Congresso Luso-Afro-Brasileiro, realizado em São Paulo. Foi dela a iniciativa de me procurar, interessada que estava em visionar *Saudade* (58', 1991), vídeo etnográfico que eu acabara de realizar. Circunstancialmente, Alice Abreu Paiva nos convidou, meses depois, para co-organizarmos a mostra de vídeos da reunião da Anpocs daquele ano. Lembro que aceitamos o convite com a condição de transformar aquela atividade de lazer em um espaço de análise e debate de vídeos tematicamente selecionados. Dados o sucesso dessas discussões e o interesse crescente pela dimensão imagética em pesquisas antropológicas e sociológicas, Ana Maria sugeriu que formulássemos uma proposta para a criação de um grupo de trabalho sobre os "usos da imagem nas ciências sociais", no âmbito daquela associação, pois o momento era bastante propício.[2]

Com o apoio de vários centros e laboratórios de imagem e de colegas interessados na temática, organizamos, em 1993, o primeiro seminário temático e, nos três anos subseqüentes, coordenamos conjuntamente o grupo de trabalho transdisciplinar da Anpocs, no qual participavam antropólogos, historiadores, sociólogos, cineastas e fotógrafos. Ana Maria foi personagem crucial nessas discussões, pois, além de sua formação interdisciplinar e experiência profissional, ela fazia a ponte entre cientistas sociais, cineastas e fotógrafos.

Ana Maria era discreta, falava baixo, usava roupas clássicas. Esse seu jeito era reflexo de uma postura (política) de vida que primava pela sensibilidade, suavidade e fina ironia, muita erudição e perspectivas intelectuais críticas. Respeitando seu modo de ser, nessa homenagem póstuma, optei por selecionar e comentar alguns *flashes* de seu trabalho que refletem seus múltiplos trânsitos entre literatura, sociologia, cinema, vídeo e fotografia, iniciados com o longo exílio durante o período da ditadura em Portugal e na França.

Ana Maria Galano graduou-se em Letras, na antiga Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Militou nos movimentos políticos da década de 1960 e doutorou-se em sociologia na Universidade Paris X – Nanterre, com uma tese sobre a transformação das estruturas agrárias em Portugal e as modalidades de participação de diferentes camadas do campesinato naquele processo. Foi estagiária do Comitê do Filme Etnográfico, no Museu do Homem, em Paris. Ela dizia que, em Portugal, ao participar por dois meses nas atividades do Centro de Reforma Agrária da cidade de Évora, "sempre levava a máquina fotográfica

[1] *Este texto foi elaborado para a homenagem a Ana Maria Galano organizada por Clarice Peixoto na Anpocs, em outubro de 2002.*

[2] *Além do Núcleo Audiovisual de Documentação (NAVEDOC), que ela coordenava no IFCS/UFRJ, outros laboratórios de imagem surgiam em várias universidades brasileiras (o LISA, na USP, e o NAVISUAL, na UFRGS, por exemplo), assim como experiências videográficas de intervenção político-cultural se desenvolviam em várias ONGs (no Centro de Trabalho Indigenista/CTI, no CECIP e no ISER, por exemplo) e a I Mostra Internacional de Filme Etnográfico era planejada no Rio de Janeiro.*

ao acompanhar os agrônomos que visitavam herdades ocupadas por trabalhadores. Fotografava tudo o que me parecia significativo de um acelerado processo de mudanças sociais. Aquelas fotos se revelaram, depois, preciosas, quando decidi escrever minha tese de doutoramento. (...) Ao deixar Portugal, em outubro de 1975, não imaginava que por muito tempo não poderia voltar. Também não sabia que a relação de forças políticas se tornaria rapidamente tão desfavorável aos trabalhadores agrícolas do Alentejo" (Galano, 1998, p. 190).

Sua participação nessas atividades entrelaçava-se com seu humanismo e posicionamento político. Para além de uma mera técnica do *métier* sociológico, esse registro fotográfico permitiu-lhe rememorar um momento significativo de transformações políticas e sociais que vivenciou, pois "ficaram as fotos. A elas me agarrei para conservar a memória do que muito provavelmente constituiu a última tentativa de coletivização de terras na Europa Ocidental" (Galano, 1998, p. 190).

Após o seu retorno ao Brasil, continuou a estudar a questão agrária, interessando-se pelas transformações capitalistas da agricultura no cerrado mineiro, analisadas no excelente artigo "Particularidades de 'Campo Geral', novela de Guimarães Rosa" (Galano, 1994). Nesse texto, ela mescla sociologia e literatura para se contrapor ao discurso da modernização, que apresenta a região como uma área deserta e seus poucos habitantes sem "o espírito aventureiro, a coragem ou a mentalidade para lançar-se à conquista do cerrado" (Galano, 1994, p. 206). Baseando-se nessa novela de Guimarães Rosa, especialmente na estrutura da família de Miguilim (personagem principal da novela) e nas reconfigurações ante a crise das tradicionais fazendas de pecuária e às vendas de gado e de terra, ela argumenta com maestria que essas representações do cerrado surgiram quando, com o esmaecimento dessas fazendas de gado, os trabalhadores locais deixaram de ser aproveitados "justamente porque as políticas de modernização agrícola vieram associadas a planos de colonização com pessoal selecionado do sul, os colonos modelo. Foi então que se começou a falar em 'áreas desertas' e 'vazio social'" (Galano, 1994, p. 224).

Em dois outros artigos sobre a questão agrária, ambos publicados em *Cadernos de Antropologia e Imagem* (1999 e 2000), Ana Maria aborda temáticas que uma sociologia tradicional consideraria simples notas de rodapé, mas que, com a globalização contemporânea, tornam-se vanguarda. No primeiro, ela examina os objetos, croquis, textos e filmes que fazem parte da exposição *Voo do Arado,* realizada no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, e, dessa forma, revela a um público brasileiro, com sensibilidade e criatividade, os processos de transformação da agricultura portuguesa. No segundo, aborda um assunto da atualidade: as articulações entre agricultura, paisagens e meio ambiente na implementação de políticas agro-ambientais na França, no contexto da criação do Observatório Fotográfico da Paisagem pelo Ministério do Meio Ambiente, em 1991. Mostra que, se a fotografia já havia sido usada na década de 1980 como registro das mudanças da paisagem, a criação desses laboratórios fotográficos de paisagens visou à construção de um inventário permanente com o propósito de revelar o "estado do meio ambiente, da economia, das técnicas e dos

projetos de uma sociedade". Dado esse objetivo, refotografar foi o instrumento utilizado para apreender as mudanças da paisagem através do tempo, em intervalos regulares de um ano na mesma estação, usando um mesmo ângulo, o mesmo enquadramento e a mesma lente e, se possível, a mesma hora da fotografia original. Nessa perspectiva, ela examina algumas concepções e práticas desses laboratórios, bem como os diferentes modos pelos quais os fotógrafos-artistas explicitam sua produção visual do conhecimento condensado, através da escolha de situações paisagísticas ("lugares comuns", "indústrias da natureza" etc.), de enquadramentos e filmes. Para além da memória e crônica do tempo presente, as fotografias, apropriadas por diversos segmentos da sociedade civil, ganharam múltiplas e diferenciadas leituras. A sensibilidade política de Ana Maria a faz, assim, indagar se, em torno desses laboratórios fotográficos de imagem, a contribuição ativa de diversos grupos sociais, por meio de debates e confrontos políticos, poderia se constituir em "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?" (Galano, 2000, p. 98)

Com a sua vivência em Portugal durante a Revolução dos Cravos, Ana Maria também se interessou pela história, literatura e cinematografia do colonialismo português e suas reconfigurações pós-coloniais. Anos depois, como membro da comissão organizadora do IV Congresso Luso-Afro-Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro em 1996, fez a curadoria da excelente mostra paralela de filmes – *Guerra e Paz em Português* –, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, que se constituiu em um dos marcos daquele encontro. Além disso, com a colaboração de Graça Capinha, Leonardo Fróes e Lorelay Kury, organizou a coletânea *Língua mar: criações e confrontos em português* (Funarte, 1996), que foi lançada nesse congresso. Em um período em que as interlocuções entre cientistas sociais de língua oficial portuguesa apenas se iniciavam, essa coletânea já reunia contribuições não só de cientistas sociais, mas também de lingüistas, estudantes da literatura, romancistas, poetas e cineastas de Angola, Brasil, Portugal e Moçambique. Obra pioneira, não obteve a repercussão merecida, em virtude da quase inexistente distribuição e divulgação.

Ana Maria participou ativamente dos diálogos cruzados, iniciados no final da década de 1990, entre antropólogos e historiadores do Brasil e de Portugal interessados em examinar criticamente o colonialismo e o pós-colonialismo português.[3] Com base nesses debates e em alguns dos filmes apresentados nas mostras que organizou sobre a temática, elaborou o ensaio "Tensões e legados coloniais no cinema" (Galano, 2002), no qual examina o impacto do colonialismo português através da ótica cinematográfica, explorando a pluralidade de leituras dos três filmes selecionados: *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, sobre o movimento de independência no Brasil Colônia como veículo de mensagens múltiplas sobre repressão política, estratificação e raça; *Mueda – memória e massacre*, de Rui Guerra, que se baseia no experimentalismo cinematográfico para a exploração da memória da luta anticolonial em Moçambique que se re-atualiza nas representações teatrais; e *O fio da memória*, de Eduardo Coutinho, realizado no âmbito das comemorações do centenário da

[3] *Diálogos promovidos pela oficina Nação e Diáspora: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros, que organizei na Unicamp em 1998, e retomados no simpósio Tensões Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros, realizado no Convento da Arrábida, em Portugal, em 1999, e coordenados por C. Bastos, M. Vale de Almeida e por mim. Os artigos nele apresentados foram reunidos em Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros (2002).*

Abolição, cuja narrativa, propositadamente fragmentária, espelha a complexidade da cultura e da identidade negra brasileira que, se não é redutível à clareza da tensão racial narrada por grande parte da literatura internacional, tampouco se retrata nos estereótipos mitificados pelo lusotropicalismo.

O interesse de Ana Maria pela imagem ia além da organização e curadoria de exposições, mostras de filmes e vídeos e catálogos. Ela realizou os vídeos *Oxalá Jesus Cristo* (1989) e *Continuidades e rupturas: os 50 anos de ciências sociais da UFRJ* (1991), participou de produções cinematográficas e foi curadora do acervo cinematográfico de Joaquim Pedro de Andrade. Transitava, assim, por várias mídias e narrativas, sempre se expressando com refinamento e erudição. Contudo, essas múltiplas atividades sempre estiveram associadas ao seu compromisso com o ensino: a criação do Navedoc e o papel que desempenhou, em sua coordenação, no treinamento e na motivação dos estudantes de ciências sociais para a pesquisa são prova disso.[4] Tendo começado a trabalhar sem equipamento e sem financiamento, Ana Maria baseou-se em suas experiências anteriores com imagens para planejar, com alunos de graduação e pós-graduação, uma série de projetos de investigação fotográfica sobre acampamentos de trabalhadores sem-terra, moradias populares, loteamentos periféricos, e uso privado e coletivo de favelas, inter-relacionando o uso de fotografia, revisões bibliográficas críticas e pesquisa de campo.

Para além dos acervos fotográficos, voltou-se também, posteriormente, para a realização de vídeos, ambos produzidos por alunos. Nessa retrospectiva crítica de sua intensa atividade pedagógica, publicada em 1998, ela conclui que "essa fase pioneira parece-me ter chegado ao fim. Outras iniciativas voltadas para usos de imagens em pesquisa de ciências sociais surgiram nos últimos anos, tornando necessário repensar os métodos de formação intensiva dos alunos de graduação. Por enquanto, fica aqui o registro da experiência realizada que, se por sua intensidade foi muito atraente, pelo mesmo motivo requer a descoberta de procedimentos mais sistemáticos e rotineiros, sem que se perca o gosto pela produção de conhecimento, por sua expressão em palavras e imagens" (Galano, 1998, p. 190).

Sua última publicação em vida foi o magnífico livro *Casa grande, senzala & co.* (2001), no qual apresenta, com outros autores dessa empreitada, o roteiro, os desenhos e o diário de viagem do filme concebido por Joaquim Pedro de Andrade, que nunca foi realizado. Esse era um projeto há muito acalentado por Ana Maria, e os convites que recebeu para participar de debates em torno dele foram protelados para sempre.[5]

Ao longo desses anos, descobrimos que compartilhávamos vários interesses comuns e ficamos muito amigas, quase irmãs. Restam agora as múltiplas lembranças de várias conversas e diálogos, dos muitos encontros em eventos ou nas rodas de amigos, seus e da filha Clara, que freqüentavam a sua casa. Entremeando essas memórias, sobressai um *flash* do filme *Opinião pública,* de Arnaldo Jabor, projetado na homenagem que prestamos na Anpocs: lá estava uma Ana Maria muito jovem, de cigarro na mão, nos dizendo que "a mobilização política não pode prescindir do afeto nas relações pessoais". Sua trajetória de vida caracterizou-se por essa forma de estar no mundo.

[4] *Depoimentos de colegas e alunos sobre seu excelente desempenho e responsabilidades como docente podem ser encontrados em Gláucia Villas Boas, "Homenagem feita a Ana Maria Galano Mochcovitch Linhart em 16.10.2002 no IFCS/UFRJ" e em Natália Moraes Gaspar, "Homenagem póstuma a Ana Maria Galano", Revista Enfoque, http:www.ifcs.ufrj.br/~enfoques.*

[5] *Um deles deveria acontecer em abril de 2002, na Unicamp, numa promoção do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (Cemi) e do Centro de Estudos Brasileiros (CEM).*

Referências bibliográficas de e sobre Ana Maria Galano

GALANO, Ana Maria. Particularidades de "Campo Geral", novela de Guimarães Rosa. Novos Estudos CEBRAP, n. 38, 1994, p. 206-25.

_____. Iniciação à pesquisa com imagens. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam (orgs.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998, p. 173-96.

_____. O Voo do Arado: objetos, croquis, textos e filmes. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 8, n. 1, 1999, p. 99-114.

_____. Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 10, n. 1, 2000, p. 83-102.

_____. Casa grande, senzala & co. (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. Tensões e legados coloniais no cinema. In: BASTOS, Cristiana, VALE DE ALMEIDA, Miguel; FELDMAN-BIANCO, Bela (orgs). Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 65-92.

_____; CAPINHA, G.; FRÓES, L.; KURY, L. Língua mar: criações e confrontos em português. Ministério da Cultura/Funarte, 1996.

GASPAR, Natália Moraes. Homenagem póstuma à Ana Maria Galano. Revista Enfoque, http:www.ifcs.ufrj.br/~enfoques

VILLAS BOAS, Gláucia. Homenagem feita à Ana Maria Galano Mochcovitch Linhart em 16.10.2002 no IFCS/UFRJ. Revista Enfoque, http:www.ifcs.ufrj.br/~enfoques

Vídeos de Ana Maria Galano

Oxalá Jesus Cristo (1989).
Continuidade & rupturas. 50 anos do curso de ciências sociais da UFRJ (1991).

Bela Feldman-Bianco

Artigos

Reflexões sobre a abordagem biográfica, Poucas e boas e Woody Allen

Alcides Fernando Gussi

Resumo

A utilização da abordagem biográfica pelas ciências sociais tem evidenciado algumas oposições importantes para os debates epistemológicos que se realizam particularmente na antropologia: entre indivíduo e sociedade, sujeito e estrutura social, subjetividade e objetividade, fato e ficção. Este artigo tem por objetivo problematizar essas oposições no tocante à abordagem biográfica, através da análise da narrativa da (fictícia) história de vida de Emmet Ray, um músico de jazz, construída por Woody Allen no filme *Poucas e boas*. Pretendo mostrar algumas conexões entre diferentes aspectos da abordagem biográfica apontados por historiadores, sociólogos e antropólogos, e essa narrativa cinematográfica. Tal análise permite refletir sobre o modo como a abordagem biográfica pode apontar para a aproximação epistemológica das ciências sociais com a literatura e também, no caso aqui analisado, com a narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: abordagem biográfica, ciências sociais, antropologia, narrativa cinematográfica, Woody Allen.

Poucas e boas, produção do cineasta Woody Allen de 1999,[1] é um documentário biográfico sobre o violonista de jazz norte-americano Emmet Ray, que, na verdade uma criação de Allen, nunca existiu. Trata-se de um documentário biográfico, que é ficcional, mas que também, por outro lado, nos conduz a pensar, juntamente com a vida do personagem narrado e com o próprio Woody Allen, que poderia ser verdadeiro, e que Emmet Ray, de fato, poderia ter existido. Uma narrativa biográfica de um personagem fictício de um falso documentário que, no entanto, nos deixa a impressão de que poderia ser factível. Que tramas podem existir nessa narrativa que nos confundem naquilo que acreditamos que seja fato ou ficção, quando Allen nos conta a trajetória de uma vida?

Essas inquietações que o filme provoca me remetem à utilização da abordagem biográfica nas ciências sociais.[2] Tal como Kofes (1994) afirma, quando, especificamente, se refere às "estórias de vida",[3] entendo que toda abordagem biográfica pode ser considerada em três aspectos: primeiro, ela é uma *fonte de informação* sobre o contexto social; segundo, ela é uma *evocação* do sujeito; terceiro, ela é uma *reflexão*, resultado da

[1] *Filme: Sweet and lowdown (Poucas e boas). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco principal: Sean Penn (Emmet Ray), Samantha Morton (Hattie), Uma Thurman (Blanche).*

[2] *Utilizo o termo "abordagem biográfica" no seu sentido amplo, o que inclui suas várias modalidades: as "estórias de vida" (life stories, récits de vie) – aquelas que são contadas pelas próprias pessoas que as vivem –; "histórias de vida" (life history, récits de vie) – aquelas onde há uso de outras fontes além das pessoas que as vivem; "biografias", e "autobiografias".*

[3] *Para essa autora, "estórias de vida" referem-se, especificamente, àquelas em que 1) os relatos são motivados pelo pesquisador e implicam a sua presença como ouvinte e interlocutor; 2) o material é restrito à situação de entrevista; 3) há presença daquela parcela da vida do sujeito que diz respeito ao tema da pesquisa (Kofes, 1994, p. 118).*

Nota: *Este artigo é a versão de um trabalho apresentado para disciplina da área Etnografia do Saber, do doutorado em Ciências Sociais do IFCH/ Unicamp, ministrada pela profa. dra. Suely Kofes, no segundo semestre de 2000. Agradeço à profa. dra. Léa Carvalho Rodrigues pela leitura atenta e sugestões.*

relação entre o biografado e o pesquisador. Esses três aspectos, contudo, trazem à tona algumas oposições, que, me parece, estão quase sempre postas quando se utiliza a abordagem biográfica: entre indivíduo e sociedade, sujeito e estrutura social, subjetividade e objetividade, fato e ficção.

Este artigo se propõe a problematizar essas oposições no tocante à utilização da abordagem biográfica pelas ciências sociais através da análise da narrativa da história de vida construída por Woody Allen no filme *Poucas e boas*. Pretendo mostrar algumas conexões entre diferentes análises da abordagem biográfica realizadas por historiadores, sociólogos e, particularmente, antropólogos, e essa narrativa cinematográfica, a do filme de Woody Allen.

Para tanto, em um primeiro momento, realizo uma descrição do filme *Poucas e boas*. Em seguida, problematizo a abordagem biográfica em seus diferentes aspectos – como informação do contexto social, como evocação do sujeito e como interpretação do autor – com o intuito de relacioná-los à análise do filme. Finalmente, reflito sobre o modo como a abordagem biográfica permite apontar para algumas direções epistemológicas nas ciências sociais, particularmente na antropologia, entre elas a aproximação das ciências sociais com a literatura e, também, no caso aqui analisado, a sua aproximação com a narrativa cinematográfica.

1. *Poucas e boas: uma descrição*

Poucas e boas, de Woody Allen, é um documentário biográfico sobre um violonista norte-americano de jazz dos anos 1930, Emmet Ray. O filme é narrado por outras pessoas, seus biógrafos, que vão recontando episódios da vida de Ray, mostrados em *flashback*, obedecendo a uma certa cronologia. Esses narradores são pesquisadores e historiadores da música, especialmente do jazz, alguns deles personagens reais e outros fictícios, como o próprio Allen, que, no filme, representa o personagem de um pesquisador do jazz. As falas dos narradores são alternadas com as cenas em que se vão mostrando os vários episódios (e às vezes várias versões desses episódios) contados da vida de Emmet Ray.

Mas quem foi Emmet Ray? O músico, de fato, não existiu, e o documentário é uma falsa biografia construída por Woody Allen. Mas um espectador desavisado poderia perfeitamente acreditar, através das várias evidências que Allen constrói ao longo do filme, que o músico realmente existiu, ou, no caso, se o espectador já soubesse de antemão que se tratava de um pseudodocumentário biográfico, poderia ao menos pensar que seria plausível que uma pessoa como Ray tivesse existido.

A primeira evidência de que se trata de um documentário biográfico que poderia ser verídico é a própria autoria da narrativa que nos conta a vida de Ray: são pesquisadores e historiadores do jazz, que estariam aí colocados por Allen para conferir legitimidade à história.

Vamos às outras evidências. A história de vida de Ray tem como cenário a Chicago dos anos 30, o período da Grande Depressão americana. Nesse lugar e época, construíram-se os espaços sociais que constitu-

em o mundo dos músicos de jazz. Esses espaços, primorosamente reconstruídos por Allen, são historicamente factíveis, pois aí também viveram outros grandes músicos da história do jazz americano, inclusive muitos deles já biografados pelo cinema.[4] E neles também viveu o violonista Emmet Ray.

Além disso, a história de Ray é construída singularmente como a de um gênio, unanimemente considerado como tal pelos seus narradores-biógrafos. O perfil psicológico de Ray, contado e recontado, sempre remete a um imaginário de senso comum que evoca a genialidade. Ray era autocentrado, auto-suficiente, excêntrico, voltado para si e seu violão, pouco capaz de se relacionar mais profundamente com as pessoas à sua volta. Às vezes, sua genialidade ao violão se contrapõe a uma certa idiotia – era um pouco bobalhão – em relação às coisas e às pessoas. Mas, enfim, era reconhecido por todos em sua época como um *virtuose* ao violão.

Sua vida também é apresentada com os elementos do imaginário comum do que se crê ser um artista. Era um gigolô, mulherengo, boêmio e alcoólatra. Convencido da sua genialidade, ele não cumpria os seus compromissos, atrasando e faltando aos seus shows, saindo com inúmeras mulheres, mas nunca aprofundando sua relação com elas – ele próprio dizia que era um artista, que como tal tinha de ter liberdade, e que uma relação com alguma mulher significaria a perda de tudo isso. Tomava o seu próprio mundo como referência, não se importando com as pessoas com as quais se relacionava. Para ele, todos deviam suportar suas excentricidades, e um exemplo disso foi o dia em que quis que seu empresário financiasse um cenário de gosto duvidoso, composto por uma lua crescente pintada de dourado, de onde Ray desceria de forma triunfal sobre o palco para executar sua música – o que resultou, no final, em um completo desastre.

A vida de Ray era repleta de situações que reforçavam esse perfil psicológico de artista genial, como nos episódios que retratam suas relações com as mulheres. Um dia Ray conheceu, por ocasião de uma turnê, Hattie, que era muda, doce e sensível, e levava uma vidinha pacata trabalhando em uma lavanderia em um parque de diversões na Filadélfia. Ela não se importa com nada do que Ray diz e faz e, mesmo que ele constantemente a rejeite, o acompanha. Sem querer, Ray envolve-se com ela, e demonstra isso dando-lhe presentes e roupas, levando-a para restaurantes, e, ao mesmo tempo, negando todos os seus sentimentos, alegando que não a quer, e, por vezes, desprezando-a. Hattie, embora não falasse, sempre ouvia tudo o que Ray dizia: sobre sua vida, seu passado, suas lembranças da voz doce de sua mãe na infância e seu abandono pelo pai. Na trajetória de Ray, considerando-se o perfil psicológico traçado pelos seus narradores, a afeição do violinista por Hattie foi uma rápida exceção. Ray, justamente por isso, a abandona para continuar a viver como artista.

Na seqüência, Ray casa-se com outra mulher, Blanche, uma rica escritora, excêntrica e sofisticada, que estava mais interessada em colher dados da vida de Ray para um futuro livro do que propriamente envolvida sentimentalmente por ele. Ambos são

[4] *Refiro-me, por exemplo, a Bird, de Clint Eastwood, filme sobre a vida do saxofonista Charlie Parker.*

muito parecidos – autocentrados, egocêntricos e vaidosos –, e a relação rapidamente se esgota. Blanche conhece outro homem, um segurança do mafioso que empresariava Ray, e se torna amante dele. Em uma das seqüências mais engraçadas do filme, aparecem três diferentes versões, de três narradores, do trágico flagrante de Ray aos amantes.

Uma outra referência constante nas narrativas biográficas é que ele era considerado à época o segundo maior violinista do mundo, pois era suplantado por outro, Django, que, os narradores afirmam, o próprio Ray reconhecia como o único superior a ele. Ray tinha admiração, reverência e temor por Django, a quem, dizem, teria encontrado uma única vez, e na ocasião, após ouvi-lo, desmaiara de emoção. Um episódio é significativo dessa relação de Ray para com Django: um dia, um amigo de Ray resolveu pregar-lhe uma peça, dizendo que Django estava na platéia e ansiava por assisti-lo; Ray, amendrontado, inseguro, foge pelo telhado do teatro, de forma atrapalhada.

O fato é que Django, o tormento de Ray, realmente existiu. Django Reinhardt foi um violonista belga, de origem cigana, um dos poucos renomados do jazz fora dos Estados Unidos nessa época. Segundo artigo de Sérgio Augusto (2000), Django, e não Ray, foi realmente um violonista virtuoso, e, assim, ao biografar Ray, Allen estaria prestando uma homenagem a Django. Pode-se supor que muitos dos episódios narrados na falsa biografia de Ray sejam verdadeiros na história de Django. Então, para falar de Django, Allen se utilizaria da vida de Ray. E deve-se lembrar que Allen também é músico e apaixonado por jazz, e que sua vida parece ter muitas afinidades com a de Ray.

O filme termina com uma situação de crise. Traído pela mulher, desiludido com a vida que sempre levou, nunca chegando a ser como Django, Ray procura de novo por Hattie. Mas ela já está casada, tem um filho, e decide manter a mesma vidinha pacata de sempre e não seguir Ray. O músico, então, sozinho, angustiado, fragilizado, arrebenta seu violão. Dizem os narradores que, naqueles dias, quem ouviu Ray pôde perceber sua própria superação e a superação até de Django, pois ele nunca tocara com tanto sentimento. Desde então ele foi desaparecendo do cenário artístico, e ninguém soube ao certo o que lhe aconteceu.

A descrição do filme nos permite perceber como Woody Allen construiu a narrativa da biografia fictícia de Emmet Ray: ela é apresentada por outros, os pesquisadores de jazz, seus biógrafos; o contexto do lugar e época – o mundo do jazz dos anos 20 e 30 – em que Ray viveu realmente existiu e é bem retratado pelo diretor; a vida de Ray é narrada como a de um artista genial, e se contrapõe à de outro violonista, Django, que realmente existiu; e ela é contada pelo próprio Allen, cuja vida tem episódios similares aos vividos por Ray.

Com esses elementos da sua narrativa, Allen constrói várias evidências que despertam dúvidas no espectador: Ray existiu? Ou uma pessoa como Ray, um músico genial, poderia ter existido no mundo do jazz que o (falso) documentário retrata? Episódios da vida de Ray podem ser episódios reais da vida de Django ou do próprio Woody Allen? O que é realmente fato ou ficção nessa

narrativa biográfica do falso músico construída por Allen?

A narrativa de Allen traz à tona questões que remetem à utilização da abordagem biográfica nas ciências sociais, o que farei nos três itens seguintes. Tais reflexões, por sua vez, possibilitam aprofundar a análise do filme de Allen e buscar respostas às inquietações que ele nos desperta.

2. A abordagem biográfica e o contexto social

Perguntado em uma entrevista o que o levara a escrever, nas suas duas últimas obras, duas biografias, a do rei francês Luís IX, canonizado são Luís, e a de são Francisco de Assis,[5] o historiador francês Jacques Le Goff (2001) responde: "(...) quando faço uma biografia, penso que devo, por meio do personagem, chegar a uma explicação da sociedade daquele tempo. O que é excitante é que preciso fazer isso de um modo rigoroso, e não literário, pois trata-se de um trabalho histórico". A resposta de Le Goff remete a um primeiro aspecto da abordagem biográfica: ela informa sobre o contexto social de uma época.

Segundo Bertaux (1980, p. 203), a abordagem biográfica circunscreve-se ao "tipo de objeto sociológico" que se pretende investigar: "On aura remarqué en effect que certains chercheurs ont choisi de se concentrer sur des structures et des processus 'objectifs', tandis que d'autres ont pris pour objet des structures et des processus 'subjectifs'". No caso do aspecto apontado por Le Goff, reforça-se mais o estudo da estrutura social que propriamente a ação dos sujeitos.

Outro autor, Becker, reforça também esse aspecto. Para ele, se a narrativa romanceada de uma biografia revela "a imaginação e a subjetividade", ao sociólogo cabe fazer "la restitution fidèle de l'expérience du sujet et son interpretatión du monde où il vit" (Becker, 1986, p. 105). Para tanto, segundo Becker (1986, p. 106), o sociólogo deve apresentar a autenticidade dos fatos, ouvir os testemunhos disponíveis, guiar-se pelos temas que lhe interessam, precisar os eventos e verificar se a narrativa está de acordo com as instituições pelas quais passou o biografado. Do contrário, o pesquisador estaria fazendo literatura e não história ou sociologia, como também nos diz Le Goff, na segunda frase de sua resposta, reforçando o seu compromisso como historiador.

No tocante a esse aspecto da abordagem biográfica, Levi indica algumas tendências que vêm sendo utilizadas, principalmente por historiadores, na procura de estabelecer alguns tipos de biografias, e que remetem à tensão entre a trajetória individual e a sociedade na construção de uma biografia. O primeiro tipo, que denominou "biografia modal", é aquela em que a biografia individual é considerada uma variante estrutural, uma disposição individual, no sentido que lhe dá Bourdieu, de um "estilo próprio de uma época ou de uma classe", que, no entanto, são tomados como "exemplos modais", empiricamente construídos, de uma determinada estrutura social (Levi, 1996, p. 174-5).

No segundo tipo, o contexto é tomado para explicar a "singularidade das trajetórias", entendendo-se aqui que o contexto social e histórico elucida os próprios acontecimen-

[5] Ver Le Goff (1999 e 2000).

tos particulares ou, de outra forma, preenche "lacunas documentais" do biografado. Segundo Levi, esse tipo entende que "qualquer que seja sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica" (Levi, 1996, p. 176). Conclui que essa perspectiva resulta em uma posição de equilíbrio entre o individual, o específico de uma trajetória, e o sistema social, considerado na sua totalidade.

Finalmente, um terceiro tipo, quando a biografia é utilizada para explicar o contexto, mas não como um caso modal, estatisticamente regular, e sim como um "caso extremo", que, transversalmente, também explica esse contexto, e, nesse sentido, indica quais são as singularidades de uma experiência particular, tomada como atípica, mas que, ao mesmo tempo, indica as possibilidades de ação do indivíduo em uma determinada estrutura. O caso mais exemplar, citado por Levi, é a conhecida biografia do moleiro Menocchio, de Carlo Ginzburg, em que se "analisa a cultura popular através de um caso extremo" (Levi, 1996, p. 176-7).[6]

Esses tipos, considerados por Levi, vêm problematizar algumas oposições que emergem quando consideramos a abordagem biográfica: entre aspectos socioestruturais e subjetivos (Bertaux); objetividade e subjetividade (Becker); e, acrescentaria, entre fato e ficção.

Nesse sentido, esse aspecto da abordagem biográfica, que informa o social, nos três tipos levantados por Levi, tenderia a enfocar mais a análise do contexto social do que o indivíduo, mais a estrutura social do que a ação do sujeito,[7] reforçando mais a objetividade do cientista social ou historiador no trato do material recolhido do que a subjetividade do biografado, entendendo a biografia como fato e não como ficção. E é por isso que se torna necessário estabelecer distinções com a literatura que faz uso de biografias: ela seria o lugar da subjetividade e da ficção, presente na fala de Le Goff e, mais precisamente, nas considerações de Becker (1986).

Em *Poucas e boas*, a trajetória de Emmet Ray transita por um contexto social e histórico que é mostrado, no documentário que se pretende o filme, como um retrato fiel de uma época. Se Ray não existiu, a época em que ele viveu e o mundo em que ele transitava existiram, como demonstram as imagens de Allen. E, assim, é factível que alguém como Ray tivesse existido naquele contexto.

Os episódios narrados mostram o universo norte-americano da Chicago do final dos anos 20 e 30. Esse lugar e época são retratados através dos espaços sociais em que Ray transitava. Lá está o mundo do jazz, dos bares e das casas de espetáculos. E Ray convivia com grupos que eram comuns a esses espaços: outros músicos como ele, prostitutas, gigolôs, escroques e empresários. É ainda mostrada a íntima relação entre o mundo jazz e o mundo da máfia, como quando mafiosos financiavam e empresariavam os músicos, inclusive Ray.

A esse mundo juntavam-se elementos de violência, contravenção, machismo e vícios.

[6] *Refere-se aqui a Carlo Ginzburg, O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição (São Paulo: Cia. das Letras, 1987).*

[7] *No sentido que se refere Bertaux (1980).*

Seus personagens eram desviantes e marginais. Todavia, aí se dissolviam as fronteiras sociais da época, pois se realizavam trocas culturais entre grupos distintos: reuniam-se brancos e negros nos mesmos espaços, onde o jazz, uma música originalmente negra, era apropriado por brancos pobres, como Ray.

Notadamente, esses grupos marginais sofriam com a Grande Depressão dos anos 30. Episódios da vida de Ray são explicados por esses tempos difíceis. Menciona-se o desemprego dos músicos devido ao fechamento dos bares e das casas de espetáculos. O empresário de Ray reforçava isso, dizendo a ele que era tempo de economia. Em uma das cenas mais hilariantes do filme, o músico, em má situação financeira, exige economia e menos gastos da sua companheira de então, Hattie, dizendo a ela que era melhor que continuasse seu tratamento médico não com um especialista, e sim com um veterinário, pois, assim, lhe sairia mais barato.

Ao descrever o contexto, Allen também mostra como funcionava a indústria cultural da música. O mercado fonográfico cada vez mais impunha aos músicos, que trabalhavam nas casas de espetáculos, que registrassem suas obras em discos. O que se narra é que Ray não se deixava subjugar por essas pressões, naturalmente porque, pelo seu caráter genial e autocentrado, acreditava que era preciso que os outros viessem ouvir sua música, e não o contrário. No entanto, na situação de crise existencial por que passa no final do filme, Ray é levado, enfim, a gravar um disco, como já o fizera Django – que, por isso mesmo, se tornou mais conhecido pelo público do que Ray.

Entendo que o filme de Allen, ao mostrar o contexto social, resolve bem os elos que podem existir entre uma trajetória individual e a sociedade de uma época. E Allen provavelmente sabe que é preciso reforçar esse contexto, mostrá-lo ao espectador, para dar verossimilhança ao personagem que, de fato, nunca existiu, demonstrando que alguém como Ray pelo menos poderia ter existido.

No entanto, Allen, ao enfocar o contexto social, ao mesmo tempo desconstrói a idéia de que isso é suficiente para tornar verídica a história que conta, porque, afinal, trata-se de um personagem que nunca existiu nesse contexto. Nesse sentido, Allen embaralha a idéia de uma abordagem biográfica ancorada na objetividade do pesquisador, historiador ou cientista social que pretende, com isso, dar legitimidade científica à biografia, reforçando-a como um documento, como fonte de informação de um contexto social, portanto, uma biografia como fato e não como ficção. Um historiador ou cientista social, nessa empreitada, não poderia estar, mesmo que o negasse, construindo uma biografia que pode ter elementos de ficção, como as biografias literárias?

Pensemos em Le Goff, o historiador, que constrói as biografias de dois personagens reais, são Luís e são Francisco, e diz não fazer literatura porque, com suas biografias, quer explicar a sociedade, e comparemos com Allen, o cineasta, que não pretende ser um historiador e constrói uma biografia de um personagem fictício, mas, com o seu filme, procura explicar, como Le Goff, o contexto social de uma determinada época e lugar. Poderiam não ter existido o são

Francisco ou o são Luís de Le Goff, ou poderia ter existido alguém como Emmet Ray de Allen, já que os contextos sociais em que vivem todos esses personagens existiram, como nos mostram o historiador e o cineasta? O que podemos, por ora, considerar, é que Allen, com o seu falso documentário, torna menos tênues as fronteiras entre fato e ficção, o que permite aproximar uma biografia da narrativa literária.

Todavia, se a abordagem biográfica tem esse aspecto de informar sobre o social, há também um outro: ela é uma evocação do sujeito, de que tratarei a seguir.

3. A abordagem biográfica e o sujeito

As biografias escritas pelo filósofo Sartre revelam o sentido que ele lhes dá, expresso na sua frase: "O importante não é o que fizeram de nós, mas o que nós fazemos com o que fizeram de nós" (Sartre apud Eribon, 1996, p. 20). A abordagem biográfica, ao se concentrar em uma experiência singular, é também uma evocação do sujeito. Trata-se, aqui, de pensar o aspecto subjetivo da biografia, já que a narrativa biográfica contém muito da interpretação do sujeito que é biografado na sua relação com o contexto social que o cerca.

O "tipo objeto sociológico" que se circunscreve nesse aspecto, segundo Bertaux, não é o da biografia tomada como explicação da sociedade, em seus aspectos mais estruturais, mas, em oposição, nas suas próprias palavras, "les chercheurs s'attachent ici à dégager des complexes de valeurs et représentations qui existent d'abord au niveau collectif avant de s'emparer plus ou moins totalement des subjectivités" (Bertaux, 1980, p. 204). O que se quer estudar são os fenômenos sócio-simbólicos, concentrando-se mais atenção na ação individual do que na estrutura social.

Esse aspecto da abordagem biográfica tenderia a enfocar, em oposição à outra que toma a biografia para informar o social, mais o indivíduo que o contexto social, mais a ação do sujeito do que a estrutura social, reforçando mais a subjetividade do biografado do que a objetividade do pesquisador, pois é a representação do sujeito que deve ser levada em conta. E, nesse sentido, pode-se pensar que esse aspecto considerado da abordagem biográfica esteja menos preocupado em distanciar-se da literatura, ainda que isso fique mais explicitado quando for recuperado, mais adiante, um outro tipo de biografia, o que faz aproximação com a hermenêutica.

Todavia, esse outro aspecto novamente nos conduz às oposições entre indivíduo e sociedade, sujeito e estrutura social, objetividade e subjetividade. Problematizemos novamente essas oposições pensando juntamente com Bourdieu e sua noção de trajetória.

No ensaio "A ilusão biográfica", Bourdieu abandona o pressuposto de que uma vida é "como um conjunto coerente e orientado que pode ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto" (Bourdieu, 1996, p. 184). Considerando que uma vida não é um fim em si mesmo, e, portanto, não tem um sentido único, Bourdieu constrói a sua noção de trajetória "como uma série de

posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele próprio um devir submetido a incessantes transformações" (Bourdieu, 1996, p. 189). Assim, as trajetórias definem-se como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, mais precisamente, "nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão colocados em jogo no campo considerado" (Bourdieu, 1996, p. 190).

Essa noção de trajetória nos faz abandonar a idéia de que uma vida pode ser compreendida como uma cadeia de acontecimentos "sem outros vínculos que não a associação a um sujeito" (Bourdieu, 1996, p. 189). Tal noção, podemos pensar, pretende dar conta de romper com as dicotomias entre ação e *habitus*, posição e disposição, indivíduo e sociedade, proposta recorrente no conjunto da obra de Bourdieu.

Porém, mais importante aqui é que essa noção de trajetória possibilita considerarmos as inter-relações que existem entre o aspecto da abordagem biográfica anteriormente considerado, o que informa sobre o social, e o que fala sobre o sujeito.

Vejamos, mais um pouco, como Woody Allen constrói a narrativa da trajetória de uma vida, a de Emmet Ray, em *Poucas e boas*. Entendo que o diretor cai nas armadilhas que Bourdieu indica, quando se considera "o sentido único da vida", ao narrar a falsa trajetória de Ray. Utilizando-se dos narradores que se apresentam no filme, Allen constrói os acontecimentos sucessivos da vida de Ray em torno da idéia de que o músico era um gênio, o que é demonstrado pelo caráter psicológico de Ray. O caráter psicológico da genialidade justifica e concatena quase todos os episódios da vida de Ray, o que nos faz pensar que ele nasceu como gênio, viveu assim e nunca deixou essa condição, mesmo no período mais crítico de sua vida; portanto, a genialidade é o sentido de sua vida.

Essa forma de narrativa utilizada por Allen é mais eficaz para fazer o espectador acreditar que a história de Ray é verossímil, já que evoca o imaginário que temos sobre a vida, compreendida em seu sentido único, tal como nos faz reconhecer Bourdieu quando faz uma analogia entre a vida e o nome próprio. Para ele, o nome próprio – poderia ser a genialidade o caráter do sujeito, no caso específico de Ray, como mostra Allen? – é o que carregamos ao longo da vida, ainda que ele, logo em seguida, desconstrua essa máxima, que pretende dar uma explicação da vida apenas pela associação ao sujeito, considerando-a "tão absurda quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações" (Bourdieu, 1996, p. 179-80).

Mas Allen não pretende pensar como Bourdieu, e acredito que tenha garantido maior inteligibilidade ao espectador relacionando a vida de Ray a esse sentido único da vida, qual seja, o de sua genialidade, uma forma de narrativa a que o público, talvez, esteja mais familiarizado, porque se aproxima, inclusive, de um recurso utilizado pela biografia literária de divulgação mais ampla. Foi nessa armadilha, por exemplo, que Eribon (1996) preocupou-se em não cair ao escrever a biografia de Foucault: a

de não construir a biografia do filósofo associando-a unicamente à sua homossexualidade, muito embora tenha sido muitas vezes cobrado pelo público por não tê-lo feito. Eribon justificou sua escolha alegando que não quis fazer ficção, ou literatura, o que não constitui um problema para Woody Allen.

Mas o cineasta vai além para garantir a verossimilhança ao seu personagem: a vida do genial Ray é contada como uma narrativa mítica. Isso nos aproxima do que já foi dito pelo pensamento antropológico sobre o mito.

A estrutura narrativa do filme, analogamente, aproxima-se da construção da análise estrutural dos mitos de Lévi-Strauss (1975). Primeiro, porque os episódios da vida de Ray são narrados em suas várias versões por distintos narradores, como variações de um mesmo mito, a saber, o da genialidade. Segundo, porque as narrativas se organizam em pares de oposições binárias que revelam a estrutura, no sentido da análise de Lévi-Strauss. Podemos tentar estabelecer algumas oposições ao colocar o personagem Ray diante de outro personagem, sua mulher, Hattie: o masculino/feminino, música (som)/mudez, razão/sentimento, egoísmo/altruísmo. Assim, a estrutura do mito do personagem Ray leva à sua genialidade.

Essa estrutura é reforçada no desfecho dramático do filme, quando eventos da vida de Ray levam à desordem das oposições que ordenam o mito de sua genialidade. Uma série de acontecimentos da vida de Ray – o adultério e abandono pela mulher, a angústia diante da vida que sempre levava, a rejeição de Hattie diante de um pedido seu de retorno, a destruição de seu bem mais precioso, o violão – desorienta sua vida e provoca mudanças. O músico se emociona, chora, admite estar apaixonado e busca a afeição das pessoas. Mas, dizem os narradores, nunca ele tocara como então, pois o fazia com sentimento. Emmet Ray mudou, mas o mito da sua genialidade permaneceu.

Podemos analisar o significado dessas mudanças na narrativa construída por Allen a partir de Sahlins, que, ao aproximar estrutura, evento e história, nos mostra que a estrutura está sempre posta em risco na ação, quando novos significados podem ser conferidos aos mesmos elementos simbólicos. E, como nos orienta Sahlins, "no final, quanto mais as coisas permaneciam iguais, mais elas mudavam, uma vez que tal reprodução de categorias não é igual" (Sahlins, 1990, p. 181).

A narrativa mítica de Ray, contudo, nos é contada por outro, por Woody Allen. Voltemos-nos agora para outro aspecto da abordagem biográfica, aquele que investiga a relação entre o biografado e o autor.

4. A abordagem biográfica e o autor

Crapanzano, ao descrever sua biografia sobre o marroquino Tuhami, define-a como um "experimento", evocando que o seu texto é, antes de tudo, o produto de um encontro etnográfico. A biografia de Crapanzano remete para o terceiro aspecto da abordagem biográfica, que, por sua vez, remete para suas possibilidades analíticas: ela é uma in-

terpretação, resultado da interação entre o biografado e o biógrafo. Esse aspecto vem evocar, particularmente, as oposições entre objetividade e subjetividade, entre a biografia como fato ou ficção, aproximando-a, por vezes, de um texto literário.

Continuemos com o pensamento de Crapanzano para refletir sobre esse aspecto. Para o antropólogo, a história de vida "is the result of a complex self-constituting negotiation. Is is the product (at least, from the subject's point of view) of an arbitrary and peculiar demand from another – the anthropologist" (Crapanzano, 1980, p. 955-6). Mas, além disso, a história de vida, geralmente construída a partir de uma entrevista, é transformada em um texto, e, portanto, "(...) carries with it all the ontological and epistemological burdens of the text" (Crapanzano, 1980, p. 957). Uma história de vida, portanto, é um texto, e, como tal, tem uma estrutura narrativa, subordinada às regras de linguagem, e deve ser interpretada como tal. Assim, sintetiza Crapanzano sobre *Tuhami*: "Above all 'Tuhami' both as text and as a fellow human being enables me to raise the problematic of the life history and etnografic encounter" (Crapanzano, 1980, p. 957). Podemos dizer que *Tuhami*, a biografia, é um pretexto para Crapanzano falar desse encontro e do próprio fazer antropológico.

O Tuhami de Crapanzano filia-se a um outro tipo de biografia que Levi atribui como sendo tributária à hermenêutica, a que se aproxima da antropologia interpretativa norte-americana. Segundo o autor, esse tipo de biografia salienta o "ato dialógico" no seio de uma "comunidade de comunicação" – aquela antropologia a que Crapanzano se filia teoricamente.[8] Nesse sentido, a biografia é considerada em seu conteúdo "intrinsecamente discursivo", em que "não se consegue traduzir a natureza do real" e, por isso, "somente pode ser interpretado, de um modo ou de outro" (Levi, 1996, p. 178). E considera ainda: "O debate sobre o papel da biografia na antropologia tomou um rumo promissor porém perigosamente relativista" (Levi, 1996, p. 178).

Considerando esse perigo relativista de que fala Levi, será que o sentido hermenêutico da abordagem biográfica inviabilizaria os outros dois aspectos da biografia, já discutidos – como fonte de informação e evocação do sujeito – por historiadores e outros cientistas sociais, entendendo que esses aspectos remetem também a possibilidades explicativas da abordagem biográfica?

Aqui se poderia seguir para uma discussão filosófica sobre as possibilidades da articulação entre a *compreensão hermenêutica* e a *explicação monológica,* como faz Cardoso de Oliveira (1998), para responder a essa pergunta – o que, acredito, não cabe no escopo desse artigo –, mas, considerando que essa articulação é possível, entendo que esse aspecto da abordagem biográfica não elimina a articulação entre os outros dois.

Todavia, a aproximação com a hermenêutica colocou uma outra problemática à abordagem biográfica, trazendo à tona duas questões: a primeira, a observação de que uma biografia é uma forma de narrativa e deve ser considerada como tal; e a segunda, a questão da autoria, a do biógrafo que narra, e o quanto dessa narrativa contém a sua interpretação da vida da outra pessoa, o biografado, resultado da interação que se

[8] *Trata-se da "fusão de horizontes" a que se refere Cardoso de Oliveira, citando inclusive o próprio Crapanzano: "O que significa que [na relação dialógica] o outro é igualmente estimulado a nos compreender" (Cardoso de Oliveira, 1998, p. 68).*

estabelece entre os dois. E essas duas questões colocam em xeque a objetividade exacerbada decorrente da concepção da biografia apenas como fonte de informação, bem como a subjetividade extremada, quando se coloca uma trajetória individual como possibilidade de interpretação única, a do sujeito que narra. Finalmente, esse terceiro aspecto da abordagem biográfica veio tornar menos tênues as fronteiras entre o que é fato ou ficção na narrativa biográfica, e, aproximando-a, de vez, à literatura.

Que ligações podem existir entre, de um lado, o Tuhami de Crapanzano e esse sentido hermenêutico da abordagem biográfica, e de outro, o filme *Poucas e boas* de Woody Allen? Acredito que muitas, e vamos a elas. Crapanzano anuncia explicitamente que *Tuhami*, a obra, é, antes de tudo, um encontro etnográfico, e o que ela mostra é esse encontro. Por isso, enuncia explicitamente que sua obra diz menos sobre o biografado do que sobre o fazer antropológico. E quanto a Allen?

O diretor, quando narra a vida de Emmet Ray, que é uma ficção, traz elementos para refletir sobre a vida de duas outras pessoas, realmente existentes: Django, o primeiro violonista do mundo, e ele próprio, Woody Allen. Django, como vimos, foi realmente um dos maiores de seu tempo. Ele aparece como um fantasma na vida de Ray, e, segundo Sérgio Augusto (2000), "Allen considera Django não apenas um instrumentista fora de série, mas acima de tudo uma figura mítica, cuja aptidão jazzística muitos atribuem a seu sangue cigano". Ao narrar a vida de Ray, podemos pensar que Allen esteja utilizando suas informações para falar de Django, ou melhor, da sua preferência por ele.

Mas assim como Ray é um pretexto para falar de Django, ambos são pretextos para Woody Allen mostrar a sua relação com o jazz, e também para falar de si mesmo. Primeiro, lembremos que isso fica explícito no filme, já que Allen é, ele mesmo, um dos narradores (ficcionais) que contam a vida de Ray. E Allen tem a sua vida ligada ao jazz, o que nos é contado por outros narradores, os críticos de cinema:

> *Como todo mundo sabe, Allen é músico, ele próprio. Toca clarineta, parece que bem, mas não chega, claro, a ser verbete de enciclopédia de jazz, como é nas de cinema. Mas enfim, é simpático ao universo da música, que conhece por dentro, e acha, com razão, que ela é um dos (poucos) prazeres reais da vida. O filme todo respira essa simpatia, mesmo que seja uma simpatia exasperada, porque, apesar da graça e do riso, estamos sempre conscientes de seguir um personagem sem vocação real para a felicidade. (Oricchio, 2001)*

Mas o filme, para além dessa relação de simpatia do diretor com o mundo do jazz, nos mostra mais: ao retratar Ray, Allen estaria retratando-se, sendo o personagem uma espécie de seu alter-ego. A vida de Woody Allen é conhecida por nós através da mídia. Ele é tido como um gênio, tal como Ray: autocentrado, egocêntrico, excêntrico e passional nas suas relações com as mulheres. Alguns episódios de sua vida assim o confirmam: Allen nunca comparece às cerimônias do Oscar (mesmo quando indicado),

menospreza a indústria de cinema, envolveu-se em escândalos públicos quando se separou de sua ex-mulher, a atriz Mia Farrow, que o acusou na justiça de ser amante de sua enteada, a qual, aliás, é hoje sua mulher. Ray também desprezava a indústria da música e, assim como Allen, teve seus escândalos amorosos.

Poucas e boas poderíamos contar, analogamente, sobre Allen e Ray. Mas, o que nos importa aqui é que Allen nos deixa margem para pensar a autoria da sua narrativa sobre Ray. Pode ser que isso inviabilize a tentativa de construir a narrativa sobre uma outra pessoa – como o músico Ray – uma vez que Allen quase sempre utiliza os roteiros de seus filmes como pretextos para falar de si. Mas, podemos pensar que Allen, ele próprio, já uma figura mítica do cinema, utiliza seus roteiros para se referir a uma certa interpretação sobre si, aquela que é realizada pelos críticos de cinema – ou mesmo por "fofoqueiros" – que interpretam sua vida. Assim, seus roteiros, tal como os textos, podem ser lidos como interpretações de interpretações, como um texto etnográfico, no sentido que lhe atribui Geertz (1989).

No entanto, se é sempre recorrente Allen se auto-retratar em seus filmes, o que, especificamente, *Poucas e boas*, um documentário biográfico, pode nos dizer? Se Crapanzano em *Tuhami* pretende mostrar o que é fazer antropologia (ou uma certa antropologia), o que Allen pretende mostrar, talvez, é como fazer cinema: um documentário que se pretende verdadeiro, mas é ficcional, ou, podemos colocar de outra forma, um cinema que é ficção, mas que, sendo autoral, pode ser também um documentário da vida do próprio autor, quase uma autobiografia. O que é fato ou ficção em uma abordagem biográfica? Talvez seja essa a pergunta que liga *Tuhami* a *Poucas e boas*, Crapanzano a Woody Allen.

Considerações finais

O que pretendi foi considerar a abordagem biográfica em três diferentes aspectos: como informação sobre o contexto social, como evocação do sujeito e como interpretação do pesquisador (Kofes, 1994). Entendo que essa abordagem, qualquer que seja sua modalidade específica – "estória de vida", "história de vida", "biografia" ou "autobiografia" – integra esses três aspectos que não se excluem e podem ser postos em relação na construção de uma narrativa biográfica.

Todavia, ao se considerarem esses aspectos inter-relacionados e não excluídos entre si, é possível relativizar as oposições que vêm à tona quando se discute a abordagem biográfica: entre indivíduo e sociedade, sujeito e estrutura social, subjetividade e objetividade, ficção e fato. Assim, as fronteiras que demarcam essas oposições são tênues, e a abordagem biográfica como recurso nas ciências sociais permite mostrar a fluidez dessas oposições.

Pensemos mais, como Bertaux, nas implicações epistemológicas da abordagem biográfica para as ciências sociais. Esse autor considera que não se podem separar tipos de objetos sociológicos para o estudo, ou seja, não se pode separar o estudo da estrutura social do estudo ação do sujeito, "donc s'efforcer de reúnifier la penseé du structurel et celle du symbolique, et de les

dépasser pour parvenir à une pensée de la práxis." (Bertaux, 1980, p. 205). Assim, a abordagem biográfica torna-se estratégica, para Bertaux, porque ela permite "révéler la qualité sociologique de l'experérience humaine, et finalement la qualité humaine de l'expérience sócio-historique" (Bertaux, 1980, p. 219).

No mesmo sentido que Bertaux, podemos concluir com Kofes (1994, p. 140): "(...) as histórias de vida continuam sendo instrumentos fundamentais para a compreensão e análise de relações sociais, de processos culturais e do jogo sempre combinado entre atores individuais e experiências sociais, entre objetividade e subjetividade".

Acrescento que a abordagem biográfica coloca também possibilidades para pensar a própria narrativa que se constrói nas ciências sociais e, particularmente, na antropologia. É que ela possibilita pensar a lógica intrínseca de um texto na narrativa biográfica, que é o resultado da relação dialógica entre o outro, o biografado, e o seu autor, aproximando-a da interpretação hermenêutica. Portanto, a abordagem biográfica recoloca as possibilidades interpretativas da narrativa, trazendo à tona a questão da autoria, e, como decorrência disso, problematiza o que é fato ou ficção, um pouco o que fazem hoje alguns antropólogos quando vêm questionando, de forma mais ampla, o trabalho etnográfico.

Acredito também, e pretendi mostrar isso nesse artigo, que a abordagem biográfica pode (re)estabelecer vínculos entre as ciências sociais e a literatura. Retomo aqui os argumentos de Lepenies (1996) que recuperam o quanto, no período da formação das ciências sociais, particularmente da sociologia, foi posto como intento, para garantir a racionalidade e a cientificidade a uma "ciência da sociedade" que se fundava, a separação entre esta e a literatura, lugar dos sentimentos e da subjetividade. E o quanto alguns personagens dessa história, como Auguste Comte e Beatrice Weber, foram algozes dessa separação entre sociologia e literatura, mas também, ao mesmo tempo, suas vítimas, uma vez que suas trajetórias individuais, reconstruídas por Lepenies, estão recheadas de episódios que implodem essas oposições objetividade/subjetividade, razão/sentimento, sociologia/literatura, que eles, na comunidade acadêmica, esforçavam-se por separar. O que Lepenies (1996), afinal, nos conduz a pensar, também ele utilizando-se de biografias, é sobre o quanto é possível à literatura ser um instrumento de análise nas ciências sociais.

Contudo, neste artigo, para problematizar questões sobre a abordagem biográfica que me levaram às considerações acima expostas, utilizei, como estratégia, a análise de um outro tipo de narrativa, a cinematográfica. Como tentei demonstrar através da análise do filme *Poucas e boas* de Woody Allen, podem existir conexões entre as ciências sociais e a narrativa cinematográfica. Pode-se pensar que, tal como a literatura, um filme pode ser um recurso de análise nas ciências sociais, e, especificamente, de reflexão do fazer antropológico.

Poucas e boas nos provoca a refletir sobre o mundo do jazz, sobre a vida de um (genial) músico, sobre Woody Allen e a sua relação com tudo isso. A narrativa provoca inquietações relacionadas ao que é fato ou

ficção. Poderia ter existido um músico como Emmet Ray naquele contexto social? O que é ficção pode ser verdadeiro quando se considera a relação de tudo isso com a vida de Woody Allen? É o seu filme um documentário ficcional, ou um cinema de ficção que, sendo autoral, pode também ter algo de verdadeiro?

Nenhuma dessas perguntas tem respostas definitivas. O que pretendi foi construir algumas pistas. Mas, ao nos perguntarmos quem é Ray, ou quem é Allen, ou o que é seu filme, creio que tudo isso é muito convidativo para pensarmos quem somos nós, cientistas sociais e, como tais, que conhecimentos estamos produzindo.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, S. O cigano que tocava como ninguém. O Estado de São Paulo, 28/10/2000.
BECKER, H. S. Biographie et mosaique scientifique. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 62/63, p. 105-110, junho de 1986.
BERTAUX, D. L'Approche biographique. Sa validité méthodologique, ses potentialités. Cahiers Internationaux de Sociologie, LXIX, n. 2, p. 198-225, juil.-déc. 1980.
BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo. São Paulo: Unesp, 1998.
CRAPANZANO, Vincent. "Life-Histories". American Anthropologist, n. 86, p. 953-65, 1984.
_____ . Tuhami: portrait of a moroccan. The University of Chicago Press, 1980.
ERIBON, D. Michel Foucault e seus contemporâneos. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
KOFES, M. S. Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites. Cadernos Pagu, n. 3, p. 117-42, 1984.
LE GOFF, J. São Luís – Biografia. São Paulo: Record, 1999.
_____. São Francisco de Assis. Record: São Paulo, 2000.
_____. Globalização deve desocidentalizar a história, diz Le Goff, Folha de São Paulo, 15/02/2001.
LEPENIES, W. As três culturas. São Paulo: Edusp, 1996.
LEVI, G. Usos da biografia. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
LÉVI-STRAUSS, C. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUSS, C. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
ORICCHIO, L. Z. Allen volta ao jazz com o guitarrista aloprado. O Estado de São Paulo, 02/02/2001.
SAHLINS, M. Ilhas de história. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Abstract

The use of the biographic approach in social sciences makes evident some important oppositons for the epistemological discussions that have been developed, especially in anthropology: individual and society; subject and social structure; subjectivity and objectivity; fact and fiction. This article has for objective to problematize these oppositions related to biographic approach through the analysis of the (fictional) Emmet Ray's life history, a jazz musician, narrated by Woody Allen in the movie *Sweet and lowndown*. I intend to show some conections between different aspects of the biographic approach – indicated by historians, sociologists and anthropologists – and this cinematographic narrative of the Woody Allen's movie. This analisys permits to reflect the way the biographic approach is able to indicate the epistemological relations between the social sciences and literature, and also, in the case that this article analyses, between the social sciences and the cinematografic narrative.

Keywords: biographic approach, social sciences, anthropology, cinematografic narrative, Woody Allen.

Recebido em: abril de 2002.
Aprovado em: junho de 2002.

O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente

Consuelo Lins

Resumo

Filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens sem propor explicações nem soluções: esses são os princípios do cinema documentário de Eduardo Coutinho, acrescido de um outro, nos seus trabalhos mais recentes: filmar em um espaço restrito, em uma favela específica (Santa Marta, Parque da Cidade, Babilônia), em um lixão (Boca de Lixo). São princípios que fazem com que o cinema de Eduardo Coutinho, um dos maiores documentaristas brasileiros, seja um cinema do presente: um presente impuro, não apenas o da atualidade, mas o da rememoração ou evocação.

Palavras-chave: documentário, cinema brasileiro, imagem.

A cena é impactante: um plano em movimento em torno de uma moça conhecida na favela como Janis Joplin, cantando um célebre *hit* da cantora americana, *Me and Bobby McGhee*, no ponto mais alto do morro, com a praia de Copacabana e o Pão de Açúcar ao fundo. O inglês é inteiramente inventado, da primeira à última palavra, mas a convicção com que as palavras são ditas nos faz quase acreditar que esse, sim, é o verdadeiro inglês, o mais antigo, o mais original, a língua primeira da qual vieram todas as outras. Ao inventar esse inglês, a cantora, uma ex-*hippie* que perdeu o filho Sidarta e o marido no tráfico de drogas, expressa, de forma concentrada, o que vemos acontecer com a língua portuguesa ao longo de *Babilônia 2000,* filmado por Eduardo Coutinho na passagem do ano 1999/2000 nas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia (Leme/RJ). Diante de vidas precárias atravessadas por um imensa violência, nos deparamos com uma palavra vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática. Um português personalizado, cada um com o seu, que é como os personagens filmados respondem a um mundo que se manifesta na linguagem dominante (regras de gramática, comportamentos sociais, conveniências, boa educação, cultura geral) e que revela, ao mesmo tempo, opressões a que são submetidos e microrresistências a esse estado de coisas. Muitas vezes, nós, espectadores, rimos do que é dito porque ficamos surpresos com essa possibilidade de criação de uma população bombardeada por uma multiplicidade de discursos, com a transformação da fala em um campo de

batalha contra o horror de não poder comunicar, com esse prazer pela expressão que surge nos desvãos e nas falhas da linguagem. Um riso solto nos acomete ao vermos aquelas pessoas se contarem com tamanha energia, ao sermos surpreendidos por reações inusitadas diante de situações duríssimas. O humor surge justamente em momentos, muitas vezes efêmeros, de "crise da linguagem", em que há pequenas vitórias contra a opressão da fala.

> *Sempre gostei dessa palavra "people", nunca gostei de chamar as pessoas pelo nome. Naquela época, tempos idos, tinha aquele negócio de chamar "fulano", e a polícia estava perto, então eu preferia chamar assim "people", e aí people era people e aí todo mundo me chamava de "people", porque raramente me chamam de Doaci (...). Inclusive, pô, gosto de conversar, pareço aqueles homens da caverna, entendeu? Não sei se os homens da caverna eram assim, que ficam dentro da sua toca e quando vêm conversar começam "blá blá blá blá", têm que sair mas não conseguem parar.*

Esse pequeno depoimento, pleno de graça e de astúcia, articula expressões de pouco uso hoje como "tempos idos" para relatar uma estratégia de defesa contra a polícia através da palavra "people". Ao mesmo tempo, traduz à perfeição a alegria de falar, que ela supõe – consciente de que pode não ter sido bem assim – ser a do homem das cavernas quando saía da toca.

Essa dimensão não é, no entanto, particular à *Babilônia 2000*. O cinema de Eduardo Coutinho é, desde sempre, um cinema da palavra filmada, que aposta nas possibilidades de narração dos seus próprios personagens. Seja em *Teodorico, o rei do sertão*, realizado para o Globo Repórter em 1979, seja no longa-metragem *Cabra marcado para morrer* (1984) ou nos filmes realizados em vídeo *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *Boca de Lixo* (1993) e, radicalizando essa opção, *Santo forte* (1999), é a imagem da palavra do outro que está na base da sua concepção de cinema. Um cinema que dá aos personagens vontade de falar mais, de dizer mais alguma coisa, como nos deixa vislumbrar esse pequeno diálogo no final de *Santa Marta:*

> *Entrevistada: "O Brasil é o maior barato, né? O Brasil..., nem vou responder o senhor, entendeu? Mas comigo tudo bem, nasci no morro, me criei, e não tem nada a ver, tudo certo." Coutinho: "Obrigado." Entrevistada: "Só? Não quer falar mais nada?". Coutinho: "Você que manda." Entrevistada: "Vamos falar mais um pouquinho...".*

Coutinho consegue fazer com que as pessoas tomem gosto pela palavra e contem fragmentos de suas histórias, a partir de determinadas atitudes éticas articuladas a uma estética que formam uma metodologia cinematográfica bastante singular, cujas linhas centrais tentaremos identificar aqui. Vamos nos deter, basicamente, nos filmes de Coutinho posteriores a *Cabra marcado para morrer* (1984), embora um aspecto dessa obra tão analisada e que marcou tão profundamente a história recente do nosso ci-

nema seja abordado mais adiante. No entanto, o que nos interessa especialmente nessas considerações é identificar o que faz o cinema de Coutinho ser uma arte do presente.

A vida infame

Coutinho faz parte dos documentaristas que, no lugar de se ocuparem de grandes acontecimentos e de grandes homens da história, ou de acontecimentos e homens exemplares, identifica acontecimentos quaisquer e homens insignificantes, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. É "a vida dos homens infames" que interessa a esse cineasta, para retomar o título de um belo artigo de Michel Foucault (1982) em que a infâmia em questão não diz respeito àquele que é "baixo e vil", mas àquele que é não-famoso, segundo a etimologia latina da palavra: in = elemento negativo, fama = célebre.

A abordagem que ele faz da vida *infame* se inscreve, numa certa medida, na tradição do cinema-verdade francês que tem como filme-manifesto *Crônica de um verão,* dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin no verão parisiense de 1960. Uma tradição que afirma a intervenção explícita na realização de um documentário porque sabe que qualquer realidade sofre uma alteração a partir do momento que uma câmera se coloca diante dela e que o esforço de filmá-la tal qual é é inteiramente vão. São cineastas que intervêm, provocam e fazem dessa metodologia matéria a ser filmada. Contrariamente às regras do cinema direto americano, que pregam a mínima presença possível da equipe – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera –, a intervenção no cinema-verdade acontece de várias formas, articuladas a cada vez com o que vai ser filmado. O que se quer é a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste ao filme e que deve sofrer uma nova transformação depois dele. Assim, nos filmes de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas sim em constante transformação, e ele vai intensificar essa mudança. Da mesma maneira, seus personagens passam por metamorfoses, contam histórias que não sabiam que sabiam, e saem diferentes dessa experiência. São obras enriquecedoras não apenas para os espectadores, mas também para quem participa do filme.

Mas essa prática intervencionista não basta para criar imagens fortes ou interessantes, como aliás nenhum método ou opção formal *a priori.* Muitas invenções estéticas do cinema-verdade e do cinema direto foram absorvidas pela televisão, transformando-se, na maior parte das vezes, em fórmulas vazias, sem maiores interesses. Banalização semelhante aconteceu com a utilização do equipamento de filmagem leve e fácil de ser manipulado, inventado no final dos anos 50, que por um momento também foi visto como determinante nessas inovações. Como os documentários lidam com um *material* semelhante ao dos programas de informação televisivos – acontecimentos e personagens do mundo –, as dificuldades de se estabelecer um diferencial são grandes.

Os filmes de Coutinho, no entanto, produzem freqüentes deslocamentos tanto em

nema seja abordado mais adiante. No entanto, o que nos interessa especialmente nessas considerações é identificar o que faz o cinema de Coutinho ser uma arte do presente.

A vida infame

Coutinho faz parte dos documentaristas que, no lugar de se ocuparem de grandes acontecimentos e de grandes homens da história, ou de acontecimentos e homens exemplares, identifica acontecimentos quaisquer e homens insignificantes, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. É "a vida dos homens infames" que interessa a esse cineasta, para retomar o título de um belo artigo de Michel Foucault (1982) em que a infâmia em questão não diz respeito àquele que é "baixo e vil", mas àquele que é não-famoso, segundo a etimologia latina da palavra: in = elemento negativo, fama = célebre.

A abordagem que ele faz da vida *infame* se inscreve, numa certa medida, na tradição do cinema-verdade francês que tem como filme-manifesto *Crônica de um verão,* dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin no verão parisiense de 1960. Uma tradição que afirma a intervenção explícita na realização de um documentário porque sabe que qualquer realidade sofre uma alteração a partir do momento que uma câmera se coloca diante dela e que o esforço de filmá-la tal qual é é inteiramente vão. São cineastas que intervêm, provocam e fazem dessa metodologia matéria a ser filmada. Contrariamente às regras do cinema direto americano, que pregam a mínima presença possível da equipe – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera –, a intervenção no cinema-verdade acontece de várias formas, articuladas a cada vez com o que vai ser filmado. O que se quer é a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste ao filme e que deve sofrer uma nova transformação depois dele. Assim, nos filmes de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas sim em constante transformação, e ele vai intensificar essa mudança. Da mesma maneira, seus personagens passam por metamorfoses, contam histórias que não sabiam que sabiam, e saem diferentes dessa experiência. São obras enriquecedoras não apenas para os espectadores, mas também para quem participa do filme.

Mas essa prática intervencionista não basta para criar imagens fortes ou interessantes, como aliás nenhum método ou opção formal *a priori.* Muitas invenções estéticas do cinema-verdade e do cinema direto foram absorvidas pela televisão, transformando-se, na maior parte das vezes, em fórmulas vazias, sem maiores interesses. Banalização semelhante aconteceu com a utilização do equipamento de filmagem leve e fácil de ser manipulado, inventado no final dos anos 50, que por um momento também foi visto como determinante nessas inovações. Como os documentários lidam com um *material* semelhante ao dos programas de informação televisivos – acontecimentos e personagens do mundo –, as dificuldades de se estabelecer um diferencial são grandes.

Os filmes de Coutinho, no entanto, produzem freqüentes deslocamentos tanto em

relação às abordagens feitas quanto à estética produzida.[1] Contrariamente a reportagens e documentários que se aproximam do assunto com um saber estabelecido, Coutinho se concentra no presente da filmagem para dali extrair todas as possibilidades e tenta, nesse movimento, libertar-se de alguma maneira das idéias preconcebidas que povoam, à revelia, nossas mentes. Ele evita os textos em *off*, as perguntas decoradas e "objetivas", uma atitude distante, os enquadramentos estáveis. Os mundos que o cineasta nos revela não estão centrados em um comentário nem em informações precisas, mas em depoimentos que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de ligações frágeis e não-causais. São ecos que se estabelecem entre diferentes elementos da imagem ou da fala dos personagens. Contrariamente às informações telejornalísticas, em que a lógica do texto em *off* é o que determina a edição das imagens e onde o silêncio e os tempos mortos de uma conversa não têm vez, aqui é a lógica das imagens e do que dizem ou deixam de dizer os entrevistados que pesa na construção das seqüências. O que o espectador percebe é resultado de uma mistura de personagens, falas, sons ambientes, imagens, expressões, e jamais significações prontas fornecidas por uma voz em *off*. Por isso a possibilidade de interpretações múltiplas é inerente à montagem desses filmes.

Mas o que perpassa essas escolhas e opõe radicalmente seus filmes à produção televisiva é uma moral rigorosa em relação a seus personagens que se traduz em um respeito à vida dos que protagonizam suas imagens, o que o coloca a uma distância incomensurável do que vemos comumente na televisão.

[1] *O que diz Youssef Ishaghpour (1986) sobre o artista moderno, "obrigado a tornar-se um especialista da mídia e do seu funcionamento", é pertinente para se pensar a obra de Coutinho.*

A imanência do mundo

Essa moral pode também ser descrita de outra forma: os filmes de Coutinho possuem uma espécie de *imanência* radical, algo que o filósofo francês Clément Rosset chama de *princípio da realidade suficiente*, ou ainda *princípio de crueldade*, "a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade (...) o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, dessa realidade" (Rosset, 1989, p. 16). É uma "ética da crueldade", não no sentido comum de "manter o sofrimento", mas no de uma recusa à complacência para com qualquer que seja o objeto, "a coisa privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários (...)" (Rosset, 1989, p. 17). Um tipo de prática que, no cinema de Coutinho, se expressa na recusa a acrescentar uma verdade ou uma informação parasita a cenas que já se bastam, que não precisam de mais nada. Em termos de resultado estético, essa opção pela *imanência*, reforçada em *Santo forte* e *Babilônia 2000*, se manifesta em uma economia narrativa das mais severas, como já vimos, mas cabe destacar ainda a ausência de trilha sonora que não esteja absolutamente vinculada ao ambiente filmado, a ausência de imagens ilustrativas, pitorescas, ou de "cobertura", a recusa em fazer uma montagem a partir de temas em favor do fluxo de palavras de cada personagem e a ênfase no fato de que o filme é resultado de uma negociação entre a equipe e os entrevistados.

Essa ética da crueldade estabelecida por Rosset tem ressonâncias com a forma com que o crítico André Bazin define o *cinema da crueldade*, crueldade que rejeita um "humanismo" piedoso, criando uma ética/estética que pode ser encontrada em autores diferentes. Buñuel é um deles. Sobre *Los olvidados* (1950), Bazin escreve:

> *Buñuel não emite sobre seus personagens adultos qualquer juízo de valor. (...) Esses seres não têm outra referência além da vida, essa vida que pensamos ter domesticado pela moral e pela ordem social, mas que a desordem social da miséria restitui às suas virtualidades primeiras. (...) Nada mais oposto ao pessimismo "existencialista" do que a crueldade de Buñuel. (...) Porque não elude nada, não concede nada, porque ousa desenfrear a realidade com uma obscenidade cirúrgica, ele consegue redescobrir o homem em toda a sua grandeza e obrigar-nos (...) ao amor e admiração. Paradoxalmente, o principal sentimento que se desprende (...) é o da inalterável dignidade humana (...) essa presença da beleza no atroz, essa perenidade da nobreza humana na decadência (...) não suscita no público nenhuma complacência sádica ou indignação farisaica. (Bazin, 1989, p. 47-55)*

Essa crueldade, segundo Bazin, não é senão a medida da confiança que Buñuel depositava no homem e no cinema. É nessa convergência entre um conceito da filosofia de Rosset com o que diz Bazin da crueldade que me parece ser interessante pensar o cinema de Eduardo Coutinho. As realidades abordadas são geralmente duríssimas, mas as imagens encontram, pouco a pouco, um tom que deixa essa dureza em segundo plano. O interesse passa a ser o cotidiano: as dificuldades, as pequenas alegrias, os medos, os momentos de descanso, os amores, os encontros, os amigos, a educação e a preocupação com os filhos. A aproximação cineasta/personagens se dá não a partir do princípio de que a vida deles é um horror, mas a partir de um olhar terno e, o que é fundamental, sem nenhuma piedade; que quer ver como eles se viram no dia-a-dia, seja onde for. Mesmo quando aborda temas que causam uma certa repulsa – repulsa de fazer parte de uma sociedade que produz cenas de crianças, adultos e velhos revolvendo o lixo para comer, o que é, para dizer o mínimo, constrangedor –, os filmes de Coutinho revitalizam: revelam sintomas de saúde e de vida em meio a uma degradação evidente e mostram um pouco do que podemos continuar a gostar nesse Brasil submerso em corrupção, miséria, individualismo, indiferença.

Um cinema onde a questão da esperança não é uma questão. Em seus filmes como um todo e em seus personagens, essa condição de não-esperança é clara, o que não significa pessimismo e pouco caso por parte do diretor diante do que filma ou, por parte dos entrevistados, uma falta de consciência da situação em que vivem. Ao contrário, há uma espécie de clarividência na relação que eles travam com o real. Eles sabem, intuitivamente ou não, da impossibilidade de uma transformação social maior, e o que o filme nos faz ver é a forma com que eles lidam com o que os cerca, suas estratégias de

sobrevivência, a forma como inventam seus cotidianos. A esperança, "um veneno entre outros", impede o afrontamento necessário com a vida, impedindo portanto a identificação de linhas de fuga, de possibilidades de vida no que existe e não no que gostaríamos que existisse. Filmar *o que existe* não significa absolutamente pensar que a realidade fala por si. Esses clichês do documentário nunca fizeram parte do cinema de Coutinho. O que há é uma aceitação não resignada do mundo e uma recusa de apontar saídas onde sabemos que não há.

Se Coutinho faz filmes que desconstroem a idéia de que a vida das pessoas é um horror, não deixa, no entanto, de apontar a dimensão intolerável do que estamos vendo. Justamente por não apresentar uma estrutura de causa-efeito ou de problema-solução que faz o espectador tolerar e suportar qualquer coisa, o que há de inaceitável nas imagens não sofre redução alguma. Muitas se assemelham a um filme de ficção científica: um deserto de lixo onde crianças e adultos chafurdam e urubus sobrevoam. Restos da civilização industrial ocidental, periferia da periferia dos países ricos, quinto mundo, fim do mundo. Nós nos deparamos, porém, com pessoas que não apenas sobrevivem do lixo – único aspecto que normalmente interessa à mídia –, mas que, indiferentes à indiferença do poder público, vivem com dignidade e até mesmo com uma certa alegria.

A geografia e suas histórias

Filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções: esses são os princípios da metodologia de Coutinho. Em seus trabalhos mais recentes, adotou mais um: filmar em um espaço restrito, a favela (Santa Marta, Parque da Cidade, morro da Babilônia) o lixão de São Gonçalo (Boca de Lixo). Nos últimos anos, a geografia espacial tornou-se fundamental para a realização dos filmes, o que de imediato impõe determinadas linhas ao que vai ser filmado, acentuando o caráter imanente das imagens. É o princípio da "locação única", como define Coutinho, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem, de cada situação e algo como um "estado de coisas" que vivemos hoje. Como falar de religião no Brasil? Percorrendo o país inteiro? Como falar da favela? Filmando várias? A abordagem de Coutinho não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado e, dali, extrair uma visão, que evoca um "geral" mas não o representa, não o exemplifica, e entretanto nos diz imensamente sobre o Brasil. "Ou tem filme ali, naquele lugar, ou não tem", o que implica riscos, mas já imprime uma outra densidade ao material registrado. Partindo da geografia, a história e a memória ganham outra substância, ligadas à terra, às pessoas, a suas fabulações, aos encontros, misturadas ao cotidiano.[2] As marcas de diferentes passados coexistem com o presente, sem que sejam estabelecidas relações de causalidade ou de sucessão entre o que está sendo mostrado. Há uma superposição não-cronológica das histórias, um cruzamento das violências cometidas contra os pobres – a maioria negra – no passado e as de hoje. O trabalho mal

[2] *Gilles Deleuze (1991) defende a aliança da filosofia com a geografia, para retirar a história de suas estruturas fixas e traçar linhas de fuga. A filosofia é, diz Deleuze, uma geo-filosofia.*

pago, as atividades mais duras, o desemprego, o desprezo e o preconceito de hoje convivem com marcas da escravidão, miséria e humilhações passadas. Da mesma forma, as pequenas liberdades, os pequenos movimentos de criação, "como outras tantas escapatórias e astúcias, vindas de "imemoriais inteligências" (Giard, 1996, p. 19) aparecem na imagem. É pois um cinema do presente, mas um presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da rememoração ou evocação. Um presente que, ao ser registrado pela câmera, revela o trabalho do tempo e a coexistência de diferentes fluxos da vida naquele momento.

Ater-se à geografia e ao momento da filmagem é, para Coutinho, a "prisão" que ele constrói para que o filme se faça.

> *(...) fazer uma adaptação de um livro... Hoje eu não quero nem ouvir falar disso porque (...) já entro vencido, tenho que corresponder no cinema à grandeza do livro do Graciliano. (...) não quero a prisão de começar da grande obra, eu construo a minha prisão. A prisão que eu construo é o seguinte: vou filmar num lugar só, vou conversar com pessoas, não vou fazer cobertura visual (...). Você constrói os limites em que você quer trabalhar. (Coutinho, 2000, p. 59)*

A palavra em ato ou a fabulação

Como fazer frente à imensa saturação na utilização da palavra na televisão (entrevistas, "povo-fala", enquetes...)? Como extrair a palavra do oceano de clichês em que ela submerge a todo momento? É o próprio processo de filmagem que faz com que os filmes de Coutinho resgatem uma vitalidade dos depoimentos. Ele dá tempo para seus personagens formularem algumas idéias sobre suas vidas e efetivamente os escuta. Faz poucas perguntas mas obtém respostas que surpreendem cineasta e personagens. Tem-se a nítida impressão de que muitos estão pensando certas coisas pela primeira vez, ali diante da câmera. Como se até então não tivessem tido tempo para tal. Em um certo sentido há, nos filmes de Coutinho, uma dimensão analítica: a análise é particularmente o lugar da escuta. E talvez o que mais falta na atual produção incessante de imagens, palavras, sons, informações seja justamente uma escuta que possa pontuar e dar algum sentido à fala dos personagens, para que a palavra não sucumba ao silêncio a que o mundo tenta condená-la. De fato, em muitos momentos, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma em um componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas idéias, fabulam, se inventam e, assim como nós aprendemos sobre eles, também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo em que há um curto-circuito da pessoa com um personagem que vai sendo criado no ato de falar.[3]

Se a filmagem é o que possibilita o surgimento dessa palavra, o processo de montagem é também essencial para mantê-la singular. Não há, em momento algum,

[3] É Gilles Deleuze (1985) quem retoma, no capítulo Les puissances du faux, o conceito de fabulação de Henri Bergson para abordar os filmes de Jean Rouch e Pierre Perrault.

uma generalização, uma classificação. Primeiro, porque as pessoas que falam não são exibidas como exemplos de nada. Não são tipos psicossociais – "o morador da favela", "o catador de lixo", "o crente" –, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam uma idéia central. Enfim, não são vistas como parte de um todo. Segundo, porque os depoimentos muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas. Em *Boca de Lixo,* enquanto uma catadora de lixo prefere estar no lixão a trabalhar em "casa de família" – "não gosto de ser mandada" –, outra acha que muita gente trabalha ali "porque é relaxado, não tem coragem de pegar um ônibus e procurar emprego, porque prefere comer fácil porque aqui tem batata, tem de tudo pra se comer". Uma terceira diz que "ninguém come nada dali não, vocês botam no jornal e quem vê pensa que é para a gente comer, não é". Em *Babilônia 2000,* uma senhora, d. Conceição, conta que trabalhava em casa de família, "casa de exploração", para no momento seguinte dizer que a patroa era muito boa, "me vestia, me botava bonitinha para ir dançar".

O que acontece com a personagem de d. Elisabeth no filme *Cabra marcado para morrer* é absolutamente revelador desse processo de fabulação, que "libera" a personagem de uma militante combativa nessa viúva de um líder camponês assassinado pela repressão, ambos protagonistas anônimos de acontecimentos recusados pela história oficial. Depois da morte anunciada de seu marido, essa mãe de várias filhos decide desaparecer. Coutinho e sua equipe tentam encontrá-la seguindo algumas pistas. O filme expõe todo esse processo, que se faz sobretudo a partir de depoimentos. Dona Elisabeth é finalmente encontrada pelo filme e faz um inusitado encontro com uma dimensão da sua vida que talvez estivesse esquecida. Ela se escondeu durante 16 anos em um vilarejo perdido no Nordeste, onde ninguém conhecia sua verdadeira identidade até a chegada de Coutinho. Uma circunstância faz com que ela conte duas vezes a mesma história, sua história, dela, de seu marido e de seus filhos, mas de forma inteiramente diferente. Na montagem, Coutinho mantém habilmente as duas versões, criando uma das mais belas seqüências do filme.

Na primeira entrevista, ela está ao lado do filho mais velho, que a pressiona para contar o que ele acha "contável". Ela está visivelmente constrangida por essa presença repressora. Da segunda vez, o filho não está mais lá. É ela quem de fato pede a Coutinho para refazer a entrevista. "Eu não estava bem, estava muito emocionada". Sua palavra encontra, então, uma vitalidade incomum para nós, espectadores. Ela se transforma pouco a pouco diante da câmera e dos moradores da localidade que assistem ao depoimento. Há então uma operação de autoformulação, de se reinventar a partir de fragmentos de sua vida, entrando no registro fabulatório. Ela se solta, faz expressões, olhares, gestos, encarnando o personagem da mulher corajosa que ela efetivamente foi. Talvez não daquela maneira, mas o que importa é o que acontece com ela no interior do filme: uma metamorfose vigorosa. Quando a equipe deixa a cidade, vemos

ainda essa senhora ao lado do carro falando entusiasmadamente com Coutinho: "Democracia sem liberdade não é possível", "a luta não pode parar". Vontade de falar mais, de contar mais uma história.

Em *Santa Marta,* os personagens que sofrem essa transformação são aqueles que voltam várias vezes à imagem. É o caso de uma moradora negra do morro Santa Marta. Ela se apresenta à equipe depois de ler um cartaz fixado na porta de um barraco, convidando os moradores a dar um depoimento sobre violência.

> *Eu nasci no morro. (...) Eu não me lembro da vida dos meus pais, que quando eu nasci, eles já estavam aqui, eu não tive tempo nem de perguntar como é que eles vieram ou deixaram de vir, não tinha diálogo. (...) Minha mãe não ligava muito para mim, mas eu não ligava, minha mãe era minha mãe, eu sou eu, eu tinha que viver, tinha que correr atrás dos meus prejuízos. (...) Saí fora, fui embora (...) 12 anos (...). Fui morar com um homem que nem valeu a pena, sabe? (...) Aí aconteceu o que aconteceu, me encheu de um montão de filhos, me deu duas facadas e saiu fora, então eu já acho que isso tudo já é violência (...) e ele me fez violenta também. O homem lá de casa tem que sair na mão todo fim de semana, entendeu? Todo fim de semana tem que brigar mesmo. Bebe muito, quer me agredir, eu não vou dar mole, agrido também. Eu sei que sai muita violência. Inclusive na semana passada acho que eu dei duas facadas na mão dele, porque ele veio me dar uma facada, eu disse que ele não me daria. Como eu ganhei de um, acho que ele queria acabar de me matar, né? (...) Só beber cachaça que começa a lutação, parece um campo de luta lá em casa. A gente briga todo dia se puder. Beber cachaça, vem me agredir eu bato também (...). Mas sem beber ele é maravilhoso. É uma pessoa ótima.*

Essa moça fala ainda de outros assuntos como filhos, trabalho, morar no morro, racismo. No entanto, a força ou a "verdade" do que ela diz não se encontra necessariamente no que está sendo contado, mas no próprio ato de contar, na forma como ela se expressa, nos gestos, olhares, nos silêncios da conversa, na construção das frases, nas palavras utilizadas.

É, porém, em *Santo forte* que a aposta em uma palavra que fabula mais se radicaliza em função mesmo do tema centralmente abordado, qual seja, a forma como os moradores da comunidade da Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro, vivem no cotidiano a religião. A religião permite às pessoas falarem das suas vidas, do trabalho, das relações afetivas, filhos e maridos, e propicia uma fabulação extremamente fértil que nos faz experimentar a possibilidade de invenção e a força ficcional existente em todos nós.

> *A religião foi fantástica, não creio que volte a fazer um filme tão ficcional quanto este. As pessoas gostam do filme porque todo mundo quer o imaginário, o delirante, o maravilhoso, a ficção em estado puro. Talvez seja a coisa da religião, que é um salto para a ficção. Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira. Você tem*

uma preta velha que conversa com você (...) é verdade; passa a ser verdade (...) tem um teor ficcional. (...) Eu não trabalho com mitômana, eu não trabalho só com a "verdade", mas não com mitômana. (...) Eu estou no nível em que a verdade e a mentira se confundem, mas não na mentira total, factual. (Coutinho, 2000, p. 31-72)

[4] Bergson (1982) formula esse conceito.

De uma certa maneira, *Santo forte* intensifica aspectos de outras obras de Coutinho, mas diferencia-se pela temática. O próprio título já aponta para essa diferença, não fornecendo informações "geográficas" como em *Santa Marta, Boca de Lixo* e *Babilônia 2000*. Se a fabulação já está presente em seus outros filmes, em *Santo forte* há um reencontro com a própria origem do conceito, tal como foi formulado por Henri Bergson.[4] Fabular, de acordo com o filósofo francês, é da natureza humana e está na origem das religiões e da arte. É uma aptidão do homem que entra em atividade a partir do momento em que se vê obrigado a ter de explicar o que lhe apavora, o que lhe mete medo. Nesse momento, surgem potências religiosas que tanto podem se manifestar de forma simples quanto de forma sofisticada, como os deuses gregos. Em *Santo forte,* vemos essas histórias encantadas de alegria e de temor serem contadas como parte indissociável daquele cotidiano. Os deuses dos personagens de Coutinho são absolutamente materiais, habitam nosso mundo, são vulgares, vingativos, compráveis, generosos, piedosos. Sem insistir na idéia de sincretismo ou hibridez, o que se dá no dia-a-dia na Vila Parque da Cidade está para além de qualquer tentativa de classificação, pois acontece, a cada depoimento, de forma singular. A impureza é da ordem do *pessoal e intransferível* quando se trata de articular santos, entidades, Jesus, demônios, anjos, personagens históricos e de passar de uma igreja à outra. A descrição que uma das entrevistadas faz dos espíritos que vieram visitá-la no hospital – Vovó Cambinda, José Bonifácio entre outras "divindades" – é exemplar desse emaranhado religioso na vida dessas pessoas. A ortodoxia religiosa nada pode frente a esse cotidiano povoado por deuses e monstros. Assim como a descrição inusitada de uma moça – que se define como "atéia" – dos espíritos que costuma ver em torno da mãe, e do que ela pede nesses momentos: passar de ano, ganhar presente. Enfim, a vida religiosa é de uma materialidade espantosa, com histórias que ajudam a viver e explicam, muitas vezes, essas existências precárias – "fui uma rainha do Egito muito má e hoje estou pagando" – e nesse sentido não deixam de ter a dimensão "ópio do povo" tão propagada pela esquerda brasileira nos anos 60, e tão criticada nos documentários dessa década. Mas "o ópio do povo" faz parte de uma complexa realidade, em que não é possível separar vida e crença nem ignorar as linhas de fuga de um cotidiano árduo obtidas nessas fabulações.

Nas interações que estabelece com os entrevistados, Coutinho não escamoteia a diferença.

O que acho fundamental é o seguinte: não pode ser nem de baixo para cima nem de cima para baixo, entende? O grande problema é a relação que você tem com o outro

na filmagem. A primeira coisa é estabelecer que somos diferentes (...) só a partir de uma diferença clara é que você consegue uma igualdade utópica e provisória nas entrevistas. Quando me dizem: as pessoas falam para você. Sim, falam, e eu acho que é por isso: porque sou o curioso que vem de fora, de outro mundo e que aceita, não julga. A primeira coisa, a pessoa não quer ser julgada. (...) A pessoa fala, e se você, como cineasta, diz: essa pessoa é bacana porque ela é típica de um comportamento que pela sociologia... aí acabou. (...) o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro sem julgar, de entender as razões do outro sem lhe dar razão. Cada pessoa quer ser ouvida na sua singularidade. (...) eu tento abrir dentro de mim um vazio total, sabe? (Coutinho, 2000, p. 65)

Babilônia 2000 ou a arte da superfície

Em *Babilônia 2000,* Coutinho impôs algumas modificações na sua forma de filmar. Decide, em função mesmo da natureza do projeto – filmar a passagem do ano 1999/2000 no morro da Babilônia –, dividir a filmagem com outras quatro equipes. O que pode sugerir a seguinte pergunta: o que se passa com a autoria de um documentário feito de imagens técnica e esteticamente heterogêneas, com vozes e entonações diferentes elaborando questões desiguais? O que faz essa diversidade ser, afinal, um filme de Eduardo Coutinho? A lei antropofágica – "só me interessa o que não é meu"– pode fornecer uma pista: filmar outras experiências de mundo para além das nossas, filmar o outro, parece ser, no cinema, o que desde sempre atraiu Coutinho. Multiplicar as equipes, os pontos de vista sobre o mundo a ser filmado, interagir com os personagens de várias formas, mesmo que nada disso tenha sido pensado *a priori*, intensificou esse movimento de sair de si, atingindo dessa vez a própria figura do diretor-autor, que se fragmentou, se deslocou, descentralizando uma onipresença até então natural.

Nessa filmagem, ao princípio espacial da *locação única* (morro da Babilônia), somaram-se um princípio temporal – realizar as filmagens em menos de 24 horas – e um princípio técnico/econômico – utilizar indiscriminadamente diferentes tecnologias digitais. Para Coutinho, se houvesse filme, ele teria de surgir dessa limitação espaço-temporal-tecnológica, dessa *prisão*, o que implicou muitas tensões e alguns riscos. O maior deles foi, em função do tempo de filmagem, o da superficialidade. Pois, em um certo sentido, *Babilônia 2000*[5] é quase oposto a *Santo forte,* que coloca em cena 13 personagens, selecionados previamente depois de uma longa pesquisa e montados em longos depoimentos. As diferenças entre os dois processos de filmagem nos permitem, para além de qualquer julgamento de valor, vislumbrar as qualidades de um diretor que se permite tantas modificações em um curto espaço de tempo. Não que tudo se mova, mas há permanências e mudanças para as quais é interessante apontar. *Babilônia 2000* reúne muito mais personagens do que *Santo forte,* com intervenções diferentes. Um personagem como *People,* por exemplo, citado no início desse artigo, tem apenas uma rápida participação, mas o que

[5] *Não houve praticamente pesquisa específica para Babilônia 2000 (cerca de uma semana), mas eu tinha realizado um documentário no morro em torno da história e do cotidiano das favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia, o que me permitiu conhecer boa parte dos moradores e facilitou nosso acesso no dia da filmagem.*

ele nos diz faz ressoar algo fundamental no filme, que é a vontade de falar e a força inventiva no uso da língua. Há personagens com os quais temos um contato bem mais longo, como é o caso de D. Djanira, que conheceu Juscelino Kubitschek no "triplex" onde trabalhava, que lembra da história da mãe que "engomava o pai para ir para a farra, pois o homem é da rua", mas diz que com ela não, ela não aceitaria uma situação assim, "nana-nina-não". A filha Cidinha fala de sua educação "elegante", "fui criada nesse estilo, compreende? Vestidinha, limpinha, cheirosinha...". As imagens da câmera que acompanhou Coutinho possuem uma estabilidade maior, uma qualidade mais "apropriada", com poucos movimentos de câmera, ao passo que as imagens realizadas pelas outras equipes são perpassadas por uma instabilidade de base, estão sempre em movimento, perdem o foco em muitos momentos. Diferenças técnicas/estéticas muitas vezes imperceptíveis para o espectador e completamente desprezadas por Coutinho durante o processo de montagem. O que conta é a força dos personagens, como é o caso de Carolina, faxineira, mãe de duas belas filhas, que nunca ficou sozinha, que a bagunça da casa lembra "a de Charles Chaplin", que pinta o cabelo ao mesmo tempo que prepara a ceia, que manda roupas para "o Nordeste, porque lá é muito pobre"; ou Roseli, que descasca batatas à porta de casa e descreve sua relação com a comunidade da seguinte maneira: "Nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui, nós não somos mais produtos do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, mas meus pais moram aqui. (...)". Do seu modo, faz uma análise da religião no Brasil, descreve o que seria um país melhor, mostra a casa. Dois depoimentos longos e complexos com personagens entrevistados totalmente ao acaso, sem qualquer contato prévio. Eis alguns exemplos que indicam como a idéia de superficialidade, de superfície, ganha, nesse filme, um outro sentido, radicalmente positivo. Um corte em profundidade não é necessariamente mais revelador do que a superfície, plena de sinais de vida, dor, saúde, doença. A radiografia informa, mas um bom médico pode diagnosticar pela cor da pele, pelos olhos, por efeitos na superfície do corpo e também pelo que é dito, pela linguagem.

Babilônia 2000 é resultado de um dispositivo, criado por Coutinho, frágil mas absolutamente fecundo e libertador para quem quer fazer cinema. Mostra que é possível transformar-se a cada filme, mantendo no entanto alguma coisa. Não uma idéia, um tema, um modo de fazer, mas um certo movimento que faz do cinema uma arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável, ao presente.

Filmografia utilizada:
Cabra marcado para morrer (1984)
Santa Marta: duas semanas no morro (1987)
Boca de Lixo (1993)
Santo forte (1999)
Babilônia 2000 (2000)

Referências bibliográficas

BAZIN, A. Luis Buñuel. In: O cinema da crueldade. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERGSON, H. Les deux sources de la morale et de la religion. Paris: Quadrige, PUF, 1982.

COUTINHO, E. Entrevista. Cinemais, n. 22, p. 31-72. 2000.

DELEUZE, G. Les puissances du faux. In: L'Image-temps. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. Qu'est-ce que la philosophie? Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

FOUCAULT, M. "A vida dos homens infames". In: O que é um autor. Lisboa: Passagens, 1982.

GIARD, L. Apresentação. In: CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

ISHAGHPOUR, Y. Cinéma contemporain, de ce côté du miroir. Paris: Éditions de la Différence, 1986.

ROSSET, C. O princípio de crueldade. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Abstract

Filming word in act, the present of actions and the singularity of the characters proposing neither explanations nor solutions: these are the principles of Eduardo Coutinho's documentary cinema. In his latest works, this leading Brazilian documentarist added another principle: to film in restricted spaces: in a specific slum (Santa Marta, Parque da Cidade, Babilônia), in a garbage dump (Boca de Lixo). Those are the principles that make his a cinema of the present, but of an impure present, not just actualities, but a cinema of remembrance or evocation.

Keywords: documentary, Brazilian cinema, image.

Recebido em: maio de 2002.
Aprovado em: julho de 2002.

A invisibilidade do "homem de vidro": uma análise sobre representações do sofrimento do trabalhador nas imagens do cinema

Alexandre de Carvalho Castro

Resumo

Este artigo tem por objetivo examinar o modo como o sofrimento no ambiente de trabalho é representado no cinema. Quais são as relações entre as imagens de *Tempos modernos* e as modernas condições de trabalho, no paradigma pós-taylorista? O referencial teórico usado se baseia em Mikhail Bakhtin, que examina a intertextualidade no contexto social. Assim, utilizou-se a metáfora do "homem de vidro", pois os avanços tecnológicos possibilitam um controle totalmente inédito sobre o trabalhador, que, marcado pelas profundas mudanças estruturais do mundo do trabalho, atualmente convive em um ambiente de total vigilância. O trabalho realizado se apresenta como transparente, compreensível em seus múltiplos e variados detalhes, possibilitando o conhecimento/controle por parte das organizações e empresas. O "homem de vidro" é transparente e frágil, mas evidencia também o sofrimento, que, nas modernas condições de trabalho, não tem uma causa aparente, visível, configurando-se, ao contrário, como "invisível".

Palavras-chave: sofrimento no ambiente de trabalho, cinema, *Tempos modernos*.

Este artigo tem como pressuposto uma perspectiva de compreensão interdisciplinar da sociedade, em sua confluência entre história, subjetividade, trabalho e cultura (Rolnik, 1997). Deste modo, o propósito deste texto consiste em examinar até que ponto existe, na produção cinematográfica, uma certa "intertextualidade" com a problemática do mundo do trabalho. Ou ainda, de modo mais específico, verificar relações entre as imagens do sofrimento do trabalhador, vistas no cinema, e as mudanças dos paradigmas na organização do trabalho em nossa sociedade.

O conceito de intertextualidade aqui utilizado depende grandemente das contribuições teóricas de Bakhtin (1987, 1997a, 1997b, 1999 e 2000), para quem a prática discursiva possui uma constante continuidade, não sendo redutível, portanto, ao estatuto formal de um enunciado isolado. A compreensão social das práticas discursivas não deve postular pela leitura isolada de cada uma delas, mas ao contrário, deve vislumbrar a riqueza de sentido do olhar que as contempla intertextualmente. Assim, a legibilidade da imagem do cinema deve derivar da "intertextualidade", do encontro entre as trajetórias discursivas dos mais variados interlocutores – tanto do discurso cinematográfico, quanto do discurso dos diversos grupos sociais. A busca pelo sentido de um filme

deve se abrir para a análise de elos múltiplos entre a atividade cinematográfica, suas motivações sociais e determinações culturais. Até porque há um processo histórico de constituição das significações do imaginário que aparece nas telas do cinema.

Dessa forma, o cinema pode ser concebido como um aspecto da indústria cultural indissociável das práticas sociais vigentes. Na verdade, qualquer imagem cinematográfica é constituída também por aspectos metalingüísticos que circulam como visões de mundo "inseparáveis da prática corrente e da luta das classes" (Bakhtin, 1987, p. 415). Assim, já que não é possível dissociar o imaginário cinematográfico dos processos sociais, a construção das identidades dos personagens dos filmes se dá na fronteira das relações inter-sociais. Nesse sentido, o paralelo entre o personagem de um filme e as identidades sociais concretas é evidente, pois, bakhtianamente, somos todos "autores" uns dos outros. A produção cinematográfica de onde emerge a criação de dado personagem apresenta similaridades intertextuais com as práticas discursivas do meio social. Os leitores da obra bakhtiniana de fato percebem que, para ele, a atividade de um personagem de ficção é modelar em todos os domínios da vida. O cinema é "a *mise-en-scène* de situações discursivas reais" (Stam, 2000, p. 63). O que, inclusive, ressalta as imbricações entre o filme em si e os seus "outros": o diretor, o espectador, e o intertexto.

Conseqüentemente, a intenção de analisar representações do sofrimento do trabalhador nas imagens do cinema possui pressupostos muito claros, pois considera-se a produção cinematográfica uma forma de comunicar imagens, idéias, valores e visões de mundo de um ou mais grupos sociais (Rezende, 1997). As imagens que aparecem na tela do cinema não são neutras, mas derivam de valores pertencentes a dados grupos sociais que obviamente reproduzem seus interesses no interior da sociedade.

Daí a relevância do que se pretende investigar neste artigo, até em função da centralidade que o trabalho humano ocupa no âmbito da dinâmica social. As teses que advogam sua superação (Offe, 1989), na verdade, são apenas indícios das mudanças estruturais ocorridas nos últimos anos. Enfim, constata-se que o mundo do trabalho passa por uma grande transição, mas será que a produção cinematográfica reflete essas mudanças? Será que a indústria cultural tem interesse em explicitar os novos e ambíguos mecanismos de subordinação da força de trabalho ao Capital? Essas questões impõem a ressalva de que um filme não deve ser apenas identificado com o seu conteúdo ostensivo, com aquilo que é dito, com o enunciado do ato social. Mas, devido às diversas determinações socioeconômicas, o discurso cinematográfico deve ser também cotejado com o que fica suposto, com tudo o que se deixa por dizer.

Tempos modernos: a representação emblemática do sofrimento do trabalhador

Na maior parte do século XX, o paradigma que norteou o trabalho humano de-

rivou das propostas de Frederick Winslow Taylor (1856-1915), criador da Administração Científica do Trabalho. Ele lançou mão de técnicas de racionalização da produção, criando mecanismos de intensificação do controle dos trabalhadores que foram adotados posteriormente pela indústria automobilística de Ford.[1] O produto era transportado por esteiras rolantes e os trabalhadores, fixados ao longo dessa linha de montagem e munidos de ferramentas especializadas, iam agregando componentes até a configuração final esperada (Neto, 1991). A engenharia produtiva taylorista/fordista baseava sua eficiência no ritmo intenso de trabalho desenvolvido por trabalhadores que não tinham autonomia alguma.

A situação do trabalhador nesse paradigma taylorista/fordista chamou a atenção de Chaplin que, no início dos anos 30, começou a trabalhar na história de um filme cujo título inicialmente seria *The masses* (Paiva, 1997).[2] As filmagens começaram a ser feitas dois anos depois, em outubro de 1934, principalmente em cenários que retratavam a condição social do trabalhador; tanto no ambiente da fábrica (no cenário construído no estúdio da avenida La Brea), quanto no contexto do bairro operário (no cenário construído em dois hectares de um terreno no bairro do porto, em Los Angeles). Do custo total de um milhão e meio de dólares, cerca de 500 mil foram destinados exclusivamente à construção do grande maquinário que iria, em uma famosa cena, tragar o trabalhador em suas engrenagens.[3]

A estréia, em Nova York, ocorreu em 1936, e os 85 minutos do filme *Modern times* mostraram a história do adoecimento e desemprego de um operário (na última vez em que Chaplin interpretou o personagem "Carlitos"), circunscrito ao paradigma taylorista, que desempenhava o repetitivo trabalho de apertar parafusos.

A crítica à linha de montagem e seus conseqüentes efeitos em termos de sofrimento psíquico para o trabalhador foi amplamente desenvolvida por Chaplin (Floriano, 2002). Essa produção se tornou um ícone da crítica contra o paradigma taylorista, que postulava a marcação de ritmos para o trabalho. Os dissabores de "Carlitos-operário" explicitam uma intertextualidade entre a imagem cinematográfica e as identidades sociais concretas daquele contexto. Em *Tempos modernos*, critica-se o enquadramento do trabalhador aos "tempos" do trabalho industrial (o que pode ser inferido até na imagem do relógio que aparece em *close* na cena inicial do filme), ao sistema de repetição de tarefas monótonas/repetitivas/cronometradas que acaba por afetar a saúde mental do trabalhador (Johansson, 1991).

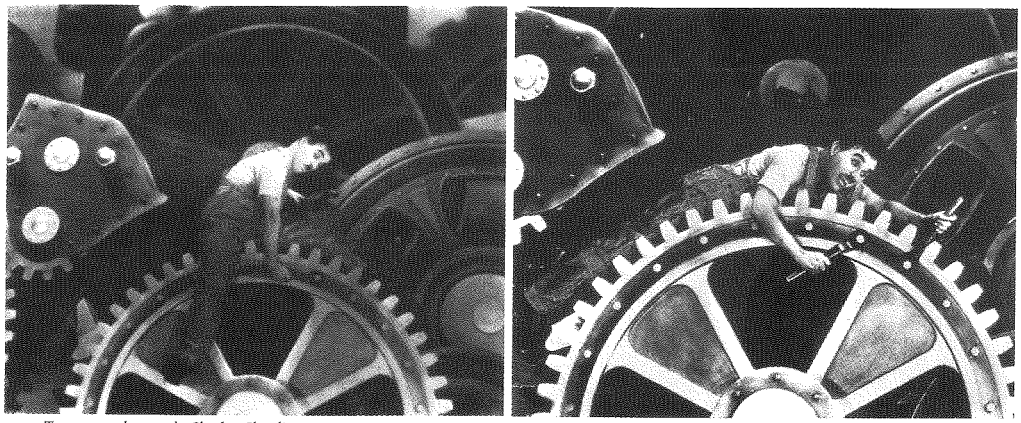
Longe de ser uma produção de sucesso em termos financeiros – foi recebido sob acusação de comunista pela crítica americana – *Tempos modernos* rendeu menos do que o esperado nos Estados Unidos. Por causa de sua forte crítica social, foi censurado na Itália e na Alemanha, tendo alcançado sucesso mais expressivo apenas na Inglaterra e na França. Seu valor permanente, no entanto, decorreu da capacidade de representar adequadamente o sofrimento do trabalhador num contexto histórico específico de organização do

[1] *Esse controle se baseava em critérios de seleção de trabalhadores teoricamente mais "aptos" para determinada função, assim como em estudos de grupos experimentais para decomposição de movimentos operacionais com vistas à otimização de processos. O lema de Taylor era "o homem certo para o lugar certo". Daí sua resposta para um operário insatisfeito com as mudanças: "O Senhor não é pago para pensar" (Dina, 1987, p. 80).*

[2] *A temática do filme, segundo o próprio Chaplin, surgiu durante uma conversa com um jornalista de Nova York, quando ficou sabendo da triste situação de trabalhadores na industria automobilística em Detroit (Chaplin, 1998). Embora jovens e fisicamente sadios, os operários, após alguns dias de trabalho, demonstravam grande desgaste emocional em função da rotina na linha de montagem.*

[3] *Em sua autobiografia, Chaplin conta que em 1906 teve a idéia*

(continua no final do artigo)



Tempos modernos, de Charles Chaplin.

trabalho: a linha de montagem do paradigma taylorista/fordista.

Além de *Tempos modernos*, contudo, vários outros filmes retrataram a condição de penúria do trabalhador, como, por exemplo, *A greve* (de Eisenstein, 1925), que apresentou a paralisação em uma fábrica logo após a morte de um funcionário, e *A classe operária vai ao paraíso* (de Elio Petri, 1972), que descreveu a trajetória de um operário ao descobrir a vida sindical. Há até produções brasileiras sobre o mundo do trabalho: *Braços cruzados, máquinas paradas* (de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1979), *Abc da greve* (de Leon Hirszman, 1979), *Greve* (de João Batista de Andrade, 1979), *A luta do povo* (de Renato Tapajós, 1980), *Linha de montagem* (de Renato Tapajós, 1982), *Chapeleiros* (de Adrian Cooper, 1983), e *Santo Jesus metalúrgico* (de Cláudio Kahns e Antonio P. Ferraz, 1983). No entanto, nenhum deles mostrou o "sofrimento invisível" do trabalhador, conforme atesta o tópico desenvolvido a seguir.

Tempos pós-Tempos modernos: a ausência de representações do sofrimento invisível

A preocupação com o sofrimento do trabalhador, tema desenvolvido mais especificamente em outra análise (Castro, 2000), encontra um campo vasto de discussão em função das atuais mudanças no mundo do trabalho, onde inovações tecnológicas e gerenciais impõem diferentes qualificações profissionais e novos parâmetros de adaptação organizacional.

Nesse cenário, verifica-se que alguns fenômenos sociais estão se tornando inexplicáveis segundo perspectivas mais tradicionais. Assim, no que diz respeito à esfera do trabalho, uma das coisas que têm causado perplexidade é que, à medida que o ambiente de trabalho aparentemente melhora em seus aspectos palpáveis e concretos – acesso a recursos informatizados, diminuição de níveis de insalubridade, menor demanda de esforço físico, por exemplo –, as implica-

ções para o psiquismo do trabalhador muitas vezes pioram. Tal ocorrência leva a supor que uma melhor condição material, por si só, não implica, necessariamente, melhores condições de saúde mental.

É inegável a constatação de que, hoje em dia, muitas empresas e indústrias oferecem um ambiente de trabalho "mais humano" do que o estigmatizado pelas imagens das linhas de montagem de Charles Chaplin, em *Tempos modernos*, em que, literalmente, o homem era engolido pela máquina. O Carlitos-operário realmente representou uma situação emblemática de toda a carga impessoal da sociedade industrial no tempo em que se imaginava a libertação do trabalhador mediante o fim da linha de montagem.

Mas a situação atual é totalmente outra. Assiste-se, diariamente, ao desmonte dessa linha de montagem, que está em vias de extinção. O trabalhador da siderúrgica saiu do lado da caldeira estorricante e deixou de respirar gases tóxicos, dando lugar ao robô, ao computador. E, de dentro de um ambiente acusticamente adaptado, não ouve o barulho da máquina, mas música clássica em som estéreo. O operário que outrora operava um torno industrial, em uma rotina braçal, mecânica e sem sentido, deixou de ser o componente humano de uma engrenagem do tipo "sangue, suor e lágrimas", para apenas supervisionar, em segurança, o painel automatizado. Os novos *designers* industriais, a ergonomia de sistemas, a tecnologia que substitui o esforço e a diminuição de riscos estão pouco a pouco constituindo um cenário antes imaginado como utópico: a redenção do sofrimento físico do trabalhador.

A figura de um Carlitos que aperta parafusos repetidamente não encontra mais espaço no "chão de fábrica" do atual mundo do trabalho. Essa imagem já não representa a situação do operário hoje em dia. Mas isso não significa que não há sofrimento algum. Há um outro lado, bastante negativo, pois, de forma insidiosa, verifica-se o "sofrimento invisível".

O Vale do Silício é marcado tanto pelas inovações tecnológicas quanto pelas pesquisas sobre a síndrome de *burnout*;[4] as empresas japonesas suscitam tanto novos sistemas gerenciais quanto amplas pesquisas sobre *stress* (Soichiro e Kanehisa, 1996). A literatura, mesmo no Brasil, é exaustiva (Sousa, 1988; Abramo, 1988; Leite, 1990; Neves e Le Ven, 1992; Lima, 1994; Leite e Silva, 1994; Codo et al., 1994; Humphrey, 1995; Mendes e Abraão, 1996; Moura, 1998; Kilimnik, 1998; Grisci, 1999). A proliferação de estudos demonstra a emergência de um novo problema para o trabalhador da era pós-industrial: as causas do sofrimento no trabalho se deslocam da visibilidade para o ocultamento – tornam-se "invisíveis".

O exame dessa realidade deixa claro que, particularmente nos países mais desenvolvidos, o ambiente de trabalho fica cada vez mais *clean* – painéis de controle de computadores em salas com isolamento acústico e ar-condicionado substituem os barulhos intermitentes, os riscos de acidente pessoal e o desgaste físico. Todavia, ao mesmo tempo, proliferam cada vez mais os estudos sobre saúde mental do trabalhador, pois o que tem sido constatado é que a remoção das condições objetivamente perversas não assegura uma menor penosidade no traba-

[4] *Conceitos como stress e burnout (construto muito próximo ao modelo de stress desenvolvido por psicólogos norte-americanos como síndrome especial de esgotamento profissional, caracterizada por imagens negativas acerca de si, assim como atitudes desfavoráveis e perda de interesse em relação ao trabalho), por exemplo, são freqüentemente usados em pesquisas sobre o sofrimento do trabalhador (Silva, 1994; Lipp, 1996; Hippert e Filgueiras, 1999).*

lho. Às vezes, o que se dá é justamente o inverso. Há o sofrimento dos que não conseguem estar à altura das exigências dos novos modelos de gestão, das imposições da flexibilidade, do ritmo de trabalho, da adaptação à nova cultura organizacional, da demanda na restruturação produtiva. Esse sofrimento não se vê. Tal dor não é visível, pois "o essencial da subjetividade é da categoria do invisível" (Dejours, 1999, p. 29).

Essa constatação implica a necessidade de trazer à tona certos condicionantes que ainda não se conhecem muito bem, de tornar visíveis condições que geralmente se supõe ocultas. Ressalta-se, então, por esse motivo, uma imagem bastante significativa desse contexto – o "homem de vidro".

A metáfora, cunhada por trabalhadores alemães (Rebecchi, 1990), permite uma análise substancial dos problemas levantados neste artigo. A razão de ser da expressão está no fato de que um artefato de vidro não oculta seu interior, seu conteúdo. Ao contrário, permite o controle e a vigilância desde um ponto de vista externo. Assim, em que pese suas vantagens, os avanços da microinformática também possibilitam um controle até há bem pouco tempo totalmente impensável sobre o trabalhador: seu tempo de trabalho efetivo, seu descanso, a quantidade de trabalhos realizados e a qualidade efetiva do produto final são digitalmente aferidos. O ambiente de trabalho "mais humano" abriga o trabalhador, mas também o obriga.

Assim, o "homem de vidro" representa uma exacerbação do que Foucault (1977) verificara em relação ao controle do homem pelo homem. Ora, se na sociedade moderna a arquitetura assumira uma forma de planejamento espacial que se adequou com eficácia ao poder disciplinar, a micro-informática e as novas tecnologias de gestão de qualidade implicaram um mecanismo muito mais perverso (Leite e Silva, 1994).

No passado, concebia-se uma arquitetura de vigilância. O panóptico de Bentham, nesse sentido, era uma construção-símbolo,[5] pois fazia funcionar o projeto de uma visibilidade inteiramente organizada em torno de um olhar dominador e vigilante, fornecendo a fórmula de um poder que se exerce por transparências e não tolera zonas de obscuridade. Tratava-se de uma arquitetura que seria operativa na transformação dos indivíduos (Foucault, 1977).

O "homem de vidro" representa um estágio além. Não apenas se olha o trabalhador, mas – mais do que isso – se olha através dele. Não há escape possível. E é inegável que, do ponto de vista da vivência subjetiva, a extensão do controle leva a uma diminuição do limite que separa, dentro do trabalhador, o mundo interno do externo. Há uma maior fragilidade.

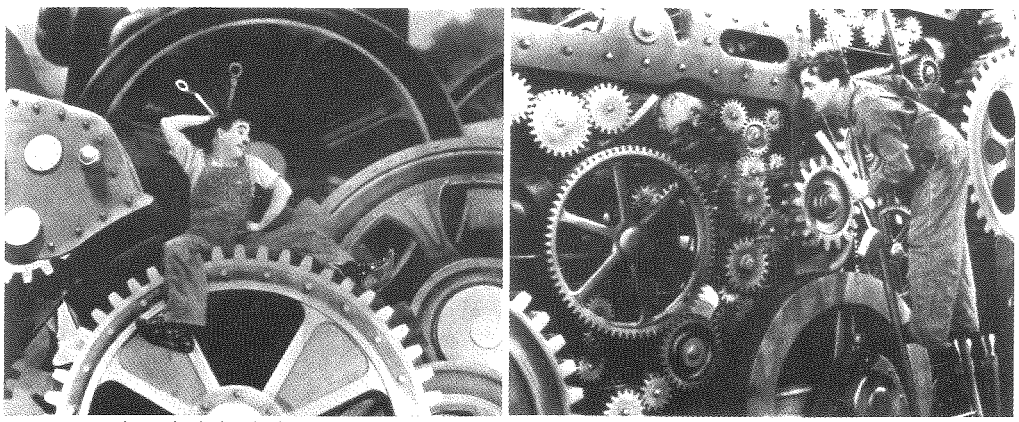
O "homem de vidro" evidencia também a questão da invisibilidade. Há, no trabalhador – marcado pelas profundas mudanças estruturais do mundo do trabalho –, um sofrimento não-visível. Apesar das variações semânticas e conceituais dos quadros nosológicos usados no campo da saúde mental, o fato é que as causas de sofrimento no trabalho no contexto taylorista/fordista eram facilmente detectáveis. Hoje, todavia, há acentuadas diferenças. Uma análise sócio-histórica demonstra que as causas do sofrimento do trabalhador transitaram da esfera

[5] *Não deixa de ser sugestivo perceber que a prisão modelo de Bentham tem raízes no mundo do trabalho e consiste na transposição de planos arquitetônicos destinados primeiramente à construção de manufaturas, onde os mestres fabricantes poderiam exercer um controle direto sobre os empregados subordinados (Coriat, 1994).*

da objetividade para a subjetividade. Por isso mesmo, cada vez mais se ampliam os estudos sobre o sofrimento no trabalho (Dejours, 1988).

A restruturação produtiva, a evolução da microinformática, a globalização e a onda neoliberal trazem novas problemáticas. O trabalho marcado pela rigidez das organizações hierárquicas está dando lugar a um outro ambiente, onde o que prevalece é a reengenharia das corporações, com seus decorrentes processos de constantes *downsizings*, flexibilidade e autonomia de equipes (King, 1998; Sennett, 1999). A ênfase na qualidade/produtividade dentro de um esquema taylorista/fordista dependia da estrutura da linha de montagem. Atualmente, a responsabilidade por essa "Qualidade Total" recai sobre o próprio trabalhador.

Dessa forma, se *Tempos modernos* foi a representação pictórica por excelência do trabalhador que emergiu das linhas de montagem, pode-se ver que não há ainda imagem que materialize de forma pregnante o trabalhador no período pós-taylorista.[6] Pelo menos, não no mesmo sentido que *Tempos modernos* representou o imaginário social do trabalho taylorista. Não é o caso de dizer que não existam filmes que mostrem situações contemporâneas do mundo do trabalho, mas de verificar que a sociedade ainda não contempla, em uma dada imagem do cinema, uma representação paradigmática do sofrimento invisível.[7]



Tempos modernos, de Charles Chaplin.

Todavia, a produção cinematográfica, que mantém similaridades intertextuais com situações discursivas reais, reproduz a invisibilidade do sofrimento do trabalhador pela não-visibilidade de imagens que o explicitam. Em uma perspectiva bakhtiniana, fica claro que a figura do "Carlitos-operário" já não dá conta da atual situação do sofrimento no trabalho, assim como, intertextualmente, a imagem do cinema tampouco dá conta de substituí-lo por um novo símbolo. Mas, se por um lado os filmes não projetam na tela o "sofrimento invisível", por outro, o que a ausência de imagens mostra, paradoxalmente, é a invisibilidade social do homem de vidro. O ocultamento é que permi-

[6] *Talvez nas imagens do Show de Trumam (produção da Paramount Pictures, dirigido por Peter Weir) exista algo próximo do "homem de vidro", porque as câmeras vigiam uma pessoa que não as vê. O filme mostra a história de Trumam Burbank, que, sem saber, não experimenta a privacidade em nenhum momento de sua vida, posto que sempre vigiado e controlado. A temática, entretanto, reproduz muito mais a idéia de um reality show do que a questão do sofrimento no trabalho.*

[7] *Um exemplo ilustrativo da ausência de representações do paradigma pós-taylorista pode ser visto na capa do livro A loucura do trabalho (Dejours, 1988), que mesmo abordando a problemática do "sofrimento invisível" (p. 120), traz na capa da edição brasileira uma foto de Tempos modernos.*

te essa percepção. A imagem, não evidenciada, torna evidente o que se deixa de mostrar.

Tempos futuros: a representação ficcional do controle do homem pela máquina

É mister perceber que o progresso e o uso intensivo da tecnologia baseada nos métodos de automação acarretaram, nos últimos vinte anos, mudanças drásticas nos processos produtivos, na organização do trabalho e na qualificação dos trabalhadores. Esse desenvolvimento realmente representou uma ruptura radical com o paradigma anterior.

A crise do modelo taylorista/fordista se deu em função da substituição crescente, a partir dos anos 70, da automação industrial de base rígida, por outra de base flexível. Com o advento da informática e da microeletrônica, já não era mais necessário substituir o maquinário e a planta industrial para se produzir um novo produto. Bastava substituir-se o software. Com um novo programa, o robô fazia um novo produto. Tal mudança ocasionou uma restruturação produtiva que, associada aos processos de globalização da economia mediante as prescrições do neoliberalismo (Anderson, 1995), alterou profundamente a concepção das relações de poder no mundo do trabalho.

As conseqüências econômicas e sociais da revolução microeletrônica são consideráveis (Schaff, 1990). O desenvolvimento da nova tecnologia se dá com uma velocidade vertiginosa. Os dispositivos microeletrônicos e os aplicativos industriais se tornam totalmente obsoletos em questão de meses. Os aparelhos com base em circuitos integrados estão em toda parte, as mudanças ultrapassam os limites das indústrias e atingem os escritórios com processos de reengenharia, tecnologias avançadas, uso de painéis de cristal líquido e comunicações em fibra ótica. A restruturação produtiva está criando uma economia pós-industrial, com modificações profundas na natureza do trabalho e nos padrões de emprego (King, 1998). A imagem de um trabalhador controlado por uma máquina, como "homem de vidro", tornou-se freqüente desde a implantação das novas tecnologias.

Esse novo paradigma tecnológico articulou a microeletrônica a uma zona essencial do mundo vital do homem e operou uma transformação radical, tanto nos âmbitos da vida, quanto nos âmbitos do trabalho (Ferraris, 1990). Essa transformação, portanto, afetou diretamente a organização produtiva. As novas técnicas de administração daí decorrentes proporcionaram o surgimento de novas expectativas em relação à atuação do trabalhador.

O trabalho se vinculou a modelos fluidos de dominação, de autocontrole, de autovigilância (Neves, 1997). Houve uma intensificação da produção de trabalhadores-mercadorias, que transitaram da indústria para o setor de serviços. O controle do trabalho passa a ocorrer em um campo de forças onde se valorizam a tecnologia da informação, a robótica, a microeletrônica, a automação. Há dispersão da força de trabalho, relativizada sobremaneira em um sistema que tanto requer um número cada vez

menor de trabalhadores inseridos no processo de produção, quanto uma qualificação cada vez maior para toda espécie de atividade. A hegemonia de certas práticas no ambiente de trabalho passa a ser revestida de extrema sutileza, pois combina repressão e coerção em uma modulação permanente: "O invisível em nosso presente se revela num campo de forças em luta" (Aguiar, 1997, p. 95).

No contexto do trabalho, a memória do computador, por exemplo, pode armazenar informações as mais diversas acerca de seu usuário. O números de acessos ao terminal, os processos desenvolvidos, a quantidade de erros, nada escapa ao registro em *bytes*. O trabalhador é controlado e torna-se um "homem de vidro", vulnerável. É como um recipiente, que permite a um observador externo ver seu conteúdo devido à sua transparência, mas também, em decorrência de sua constituição, se quebra muito facilmente. A repressão é sutil, pois não é mais a empresa que reclama, dizendo que o indivíduo trabalha pouco, mas o controle informatizado e estatístico de processos é que comprova o fato. O trabalho realizado se apresenta como transparente, compreensível em seus múltiplos e variados detalhes, possibilitando o conhecimento/controle por parte das organizações e empresas.

No cinema, a imagem desse tipo de trabalhador controlado por uma máquina, como "homem de vidro", talvez só apareça claramente nas imagens de ficção científica.[8] Tal circunstância, longe de ser uma limitação para a análise social do trabalho, constitui-se mesmo em um elemento catalisador. Segundo Ricoeur (1991), a identidade social se vincula ao cruzamento entre a história e a ficção. A força da ficção, aliás, reside justamente no fato de que as histórias da vida social são tornadas mais inteligíveis quando lhes são aplicados modelos obtidos por empréstimo à narrativa ficcional.

Em *2001, uma odisséia no espaço*, um dos mais simbólicos e abstratos filmes da história do cinema, Stanley Kubrick criou uma perspectiva de desenvolvimento do homem e da humanidade para além das fronteiras conhecidas. Na terceira parte do filme (Mission Jupiter: 18 months later), ele mostrou a viagem da Discovery 1 pelo espaço sideral. A atividade dos astronautas no interior da espaçonave estava permanentemente sob o controle geral de HAL 9000, o mais completo computador construído até então. HAL, com seus inúmeros olhos eletrônicos vermelhos, controlava o trabalho em cada parte da Discovery.

A intensidade da questão da máquina que controla o homem, na narrativa de Kubrick, pode ser vista no fato de que HAL chegou mesmo a matar um dos astronautas, Frank Poole, que tentou fugir ao seu controle operacional. O outro, David Bowman, somente conseguiu escapar após perceber as intenções do computador.

A similaridade intertextual dessa produção cinematográfica com as práticas discursivas do mundo do trabalho decorre, dentre outras coisas, do nome que Kubrick deu ao supercomputador. A analogia entre HAL e IBM é evidente uma vez que, no simbolismo empregado, as três letras que constituem a marca do computador representam, no alfabeto, as letras anteriores ao "I", ao "B", e ao "M". Curiosamente, no que diz

[8] *Em 1926, o filme Metrópolis, de Fritz Lang, já mostrava operários oprimidos pelas máquinas.*

respeito ao "sofrimento invisível do homem de vidro", talvez o caso mais representativo dessa realidade do controle do homem pela máquina seja justamente o dos trabalhadores da IBM, quando da implantação de novas tecnologias no início dos anos 80 (Maggiolini, 1988).

Uma denúncia feita pelo conselho de fábrica da IBM, na Itália, apontou que, através de instrumentos de acesso ao sistema informatizado ligados a execuções das funções do trabalhador, era possível à empresa controlar em termos de quantidade e qualidade a atividade realizada por cada empregado. A implantação de novas tecnologias trouxe consigo a possibilidade de registrar os horários de início e fim de uma tarefa, assim como eventuais pausas, quantidade de operações realizadas, e erros eventuais.

A argumentação do conselho de fábrica se baseava no Estatuto dos Trabalhadores, que continha uma série de normas destinadas a salvaguardar a dignidade do trabalho. O artigo 4, particularmente, prescrevia a proibição de controle à distância da atividade dos trabalhadores. O debate jurídico implicou, então, a complexa averiguação técnica do sistema por peritos de ambas as partes. O computador polarizou a disputa. De um lado, havia a posição da IBM, que afirmou apenas a otimização e planificação dos processos de produção; e, de outro, existia a visão do sindicato, que apontou o controle e a avaliação individual dos trabalhadores.

A sentença do tribunal de Milão exemplifica muito claramente as novas dimensões do problema do sofrimento no trabalho no paradigma pós-taylorista. E, intertextualmente, ressalta o valor da narrativa de *2001*, filme com que Kubrick pontua o início de novos tempos. O tribunal manifestou a convicção de que o sofrimento do trabalhador não estava suficientemente provado sob o perfil do elemento psicológico, razão pela qual a IBM foi absolvida. O juiz, na ocasião, alegou que o Estatuto impedia o controle do homem pelo homem, e não da máquina sobre o homem!

Conclusões

Este artigo procurou, através de uma perspectiva intertextual, analisar dialogicamente as práticas discursivas oriundas do mundo do trabalho com aquelas decorrentes da produção cinematográfica. A abordagem empregada buscou imbricações entre os aspectos relativos às representações do sofrimento do trabalhador nas imagens do cinema.

O objetivo foi examinar no imaginário social projetado pelos filmes as intertextualidades com a problemática do trabalho. Assim, verificou-se que as imagens cinematográficas do sofrimento do trabalhador (ou a falta delas) tanto modulam quanto são moduladas pelos paradigmas da organização do trabalho em nossa sociedade.

Uma vez que a imagem cinematográfica é constituída por aspectos metalingüísticos associados a visões de mundo, constatou-se que o modelo de produção proposto por Taylor foi efetivamente contemplado e realisticamente criticado por Chaplin em *Tempos modernos*. Entretanto, verificou-se também que a produção cinematográfica ainda

não reflete, em termos de uma explicitação do sofrimento do trabalhador, as mudanças pelas quais passa o mundo do trabalho. A não ser de modo ambíguo, pois a ausência de representações visuais de um "sofrimento invisível" apenas atesta o quanto a subordinação da força de trabalho no paradigma pós-taylorista foi de fato eficaz: o sofrimento ficou mesmo não-visível!

Dessa forma, em função da noção de que um filme não deve ser interpretado intertextualmente apenas a partir de seu conteúdo ostensivo, procurou-se analisar os elementos do cinema também naquilo que se deixa por dizer. Daí o recurso às imagens de filmes de ficção, como *2001, uma odisséia no espaço*, que mostram, na condição de descreverem um futuro inimaginável, o imaginário social da realidade presente.

Conseqüentemente, a análise sobre as representações do sofrimento do trabalhador no cinema implica a compreensão de que há na sociedade um campo de forças onde estão presentes a construção sócio-histórica do controle do trabalho e os aspectos subjetivos hegemônicos da cultura. As imagens do sofrimento do trabalhador tanto projetam aspectos intertextuais para a indústria cultural, quanto são (ou não) projetadas na tela do cinema. Tais representações combinam reprodução, repressão e coerção em uma modulação permanente. E revelam percepções, concepções, decepções e distorções em relação às mudanças dos paradigmas na organização do trabalho em nossa sociedade.

Referências bibliográficas

ABRAMO, L. W. A subjetividade do trabalhador frente à automação. In: NEDER, R. T. et al. Automação e movimento sindical no Brasil. São Paulo: Hucitec, 1988.

AGUIAR, K. Movimentos sociais: armadilhas e escapes na sociedade de controle. In: SILVA, A. E. et. al. SaúdeLoucura: subjetividade. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANDERSON, P. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, E.; GENTILI, P. Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.

ATHAYDE, M. Controle, subjetividade e trabalho. In: SILVA, A. E. et al. SaúdeLoucura: subjetividade. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997a.

_____. Marxismo e filosofia da linguagem. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997b.

_____. Questões de literatura e de estética. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Estética da criação verbal. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CASTRO, A. C. O homem de vidro e o sofrimento invisível. Rio de Janeiro, UERJ (dissertação de mestrado), 2000.

CHAPLIN, C. S. Minha vida. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1998.

CODO, W. Relações de trabalho e transformação social. In: CODO, W.; LANE, S. T. M. (orgs.). Psicologia social: o homem em movimento. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____; SAMPAIO, J. J. C.; HITOMI, A. H. Indivíduo, trabalho e sofrimento. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORIAT, B. Pensar pelo avesso. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

DEJOURS, C. A loucura do trabalho: estudo de psicopatologia do trabalho. 3ª ed. São Paulo: Cortez-Oboré, 1988.

_____. O fator humano. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

_____. A banalização da injustiça social. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

DINA, A. A fábrica automática e a organização do trabalho. Petrópolis: Vozes/Ibase, 1987.

FERRARIS, P. Desafio tecnológico e inovação social: sistema econômico, condições de vida e de trabalho. Trad. Raffaella de Filippis. Petrópolis: Vozes/Ibase, 1990.
FOUCAULT, M. Vigiar e punir. Petrópolis: Vozes, 1977.
_____. A história da loucura. São Paulo: Perspectiva, 1978.
FLORIANO, M. Tempos modernos: como se produz a desigualdade. Homepage "Tempos Modernos": http://geocities.yahoo.com.br/d10g0/indice.htm, abril de 2002.
GRISCI, C. L. I. Trabalho, tempo e subjetividade: impactos da reestruturação produtiva e o papel da psicologia nas organizações. In: Psicologia: ciência e profissão, 1999, p. 2-13.
GUARESCHI, P. A.; GRISCI, C. L. I. A fala do trabalhador. Petrópolis: Vozes, 1993.
HIPPERT, M. I. S.; FILGUEIRAS, J. C. A polêmica em torno do conceito de estresse. In: Psicologia: ciência e profissão, 1999, p. 40-51.
HUMPHREY, J. O impacto das técnicas japonesas de administração sobre o trabalho industrial no Brasil. In: CASTRO, N. A. A máquina e o equilibrista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 113-43.
JOHANSSON, G. Job demands and stress reactions in repetitive and uneventful monotony at work. In: The psychosocial work environment: work organization, democratization, and health. New York: Baywood Publishing, 1991, p. 61-72.
KILIMNIK, Z. M. Trabalhar em tempos de "fim dos empregos": mudanças na trajetória de carreira de profissionais de recursos humanos. In: Psicologia: ciência e profissão, 1998, p. 34-45.
KING, A. Ciência e tecnologia desde o fim da segunda guerra mundial. In: FORTI, A.; MAYOR, F. Ciência e poder. Campinas: Papirus, 1998.
LABAKI, A. 2001: uma odisséia no espaço. São Paulo: Publifolha, 2000.
LEITE, M. A vivência operária da automação microeletrônica. São Paulo, USP (tese de doutorado), 1990.
LEITE, M. de P.; SILVA, R. A. A sociologia do trabalho frente à reestruturação produtiva: uma discussão teórica. Trabalho apresentado no GT Trabalho e Sociedade: reestruturação produtiva e transformações sociais, XVIII Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, MG, 1994 (Mimeo).
LIMA, M. E. A. Novas políticas de recursos humanos: seus impactos na subjetividade e nas relações de trabalho. Revista de Administração de Empresas, v. 34, n. 3, mai./jun., 1994, p. 115-24.
LIPP, M. Stress: conceitos básicos. In: _____ (org.). Pesquisas sobre o stress no Brasil: saúde, ocupações e grupos de risco. Campinas: Papirus, 1996.
MAGGIOLINI, Piercarlo. As negociações trabalhistas e a introdução de inovações tecnológicas na Europa. Petrópolis: Vozes/Ibase, 1988.
MENDES, A. M.; ABRAHÃO, J. I. Organização do trabalho e vivências de prazer – sofrimento do trabalhador: abordagem psicodinâmica. Psicologia: Teoria e Pesquisa, Brasília, v. 12, n. 2, mai.-ago. 1996, p. 179-84.
MONTERO, C.; ABRAMO, L. A sociologia do trabalho na América Latina: paradigmas teóricos e paradigmas produtivos. Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, n. 40, p. 65-83, 2º sem. 1995.
MOURA, W. O trabalho: da expiação divina à tecnologia da redenção, este ambíguo objeto de realização e sofrimento humano. In: MOURA, W. (org.). Trabalho e doença existencial: uma visão psicossociológica das doenças ocupacionais. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
NEVES, C. E. A. B. Sociedade de controle, o neoliberalismo e os efeitos da subjetivação. In: SILVA, A. E. et. al. SaúdeLoucura: subjetividade. São Paulo: Hucitec, 1997.
NEVES, M. A.; LE VEN, M. Organização do trabalho, inovações tecnológicas e resposta sindical na indústria microeletrônica: estudo de caso em Minas Gerais. Educação & Sociedade, Campinas, v. 1, ano XIII, n. 41, p. 51-72, abr. 1992.
NETO, B. R. de M. Marx, Taylor e Ford. As forças produtivas em discussão. São Paulo: Brasiliense, 1991.
OFFE, C. Trabalho: uma categoria-chave da sociologia?. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 5-19, jan. 1989.
PAIVA, M. W. Chaplin por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 1997.
REBECCHI, E. O sujeito frente à inovação tecnológica. Petrópolis: Vozes/Ibase, 1990.
REZENDE, C. B. A empregada na televisão: uma pequena análise sobre representações. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/Uerj, v. 5, n. 2, p. 73-89,1997.
RICOEUR, P. Si-mesmo como um outro. Campinas: Papirus, 1991.
RIO, R. P. O fascínio do stress. Rio de Janeiro: Dunya, 1996.
ROLNIK, S. Psicologia: subjetividade, ética e cultura. In: SILVA, A. E. et. al. Saúde-Loucura: subjetividade. São Paulo: Hucitec, 1997.
SCHAFF, Adam. A sociedade informática. São Paulo: Brasiliense/UNESPA, 1990.

SENNETT, R. A corrosão do caráter. Conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo. São Paulo: Record, 1999.
SILVA, Edith S. Desgaste mental no trabalho dominado. Rio de Janeiro: UFRJ/Cortez, 1994.
SOICHIRO, M.; KANEHISA, M. Effects of long workhours of life-style, stress and quality of life among intermediate Japanese manegers. Scandinavian Journal of Work, Environment & Health, v. 22, n. 5, p. 353-9, oct. 1996.
SOUSA, N. H. B. Os efeitos sociais da nova tecnologia na fábrica. In: NEDER, R. T. et al. Automação e movimento sindical no Brasil. São Paulo: Hucitec, 1988.
STAM, R. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.

(1 continuação)

de fazer um filme sobre uma viagem à lua. Seria uma sátira ao progresso e mostraria uma máquina automática para alimentar as pessoas. Seu relato torna possível uma análise da mudança do conceito na obra do autor, pois a máquina, concebida inicialmente como benéfica e útil, com o passar do tempo tornou-se carregada de negatividade, uma vez que "a máquina de alimentos acabou por ser usada em Tempos modernos" (Chaplin, 1998, p.209), em um contexto onde o controle da força de trabalho ficava evidente: a função da máquina era impedir a alteração do ritmo de produção, pois até a alimentação dos operários se tornaria automática.

Abstract

This article examines how the suffering in the work invironment.is represented in cinema. What are the relations between images of *Modern times* and the modern conditions of work, in post-taylorist paradigm? The theories used are based on Mikhail Bakhtin who examines the "intertextuality" on social contexts. A metaphor of the "man of glass" was used, since the technological advancement make possible a total unheard control on the worker, which marked by profound structural changings of the world of work, currently lives in such environment of total vigilance. The work maden presents itself clear and comprehensible in its multiple and variable details, making possible the knowledge/ control by the organizations and companies. The "man of glass" is clear and fragile, but evidences as well the matter of the suffering, which in the modern conditions of work, has not a apparent cause, or visible, but to the contrary, configures itself as "unvisible".

Keywords: suffering in the work environment, cinema, *Modern times*.

Recebido em: maio de 2002.
Aprovado em: agosto de 2002.

Dogon: uma sociedade entre etnografia e cinema

Denise Dias Barros

Resumo

Os Dogon têm sido, desde a década de 1930, alvo de um enorme interesse por parte dos europeus, sobretudo dos franceses. A formação da representação da sociedade Dogon é construída na França durante o período colonial – quando se realizam as primeiras pesquisas e os primeiros documentários. Tanto para a etnografia quanto para a produção fílmica sobre os Dogon é fundamental compreender a importância das missões científicas coloniais, das coletas de objetos, do surgimento da noção de arte africana com a criação de museus etnológicos e da promoção do turismo nas últimas décadas do século XX. Os dados sobre a produção audiovisual foram obtidos em materiais impressos de programas de festivais, artigos e comentários publicados por diversos autores; em filmografia publicada em 1998 por Nadine Wanono e, principalmente, no levantamento realizado junto à *Inathèque*, serviço de arquivamento de imagens veiculadas pela televisão francesa do Institut National du Audiovisuel que foi implantado junto à Bibliothèque Nationale de France. Consultei também diferentes videotecas em Paris: Museu do Homem (Videoteca e Comitê do Filme Etnográfico), Centro de Estudos Africanos da École de Hautes Études en Sciences Sociales; Centro George Pompidou, e o CNRS Audiovisual.

Palavras-chave: Dogon, missões científicas coloniais, arte africana, etnografia, cinema.

Introdução

O objetivo central deste artigo é focalizar nuances da imagem construída e alimentada na França sobre uma sociedade particular da África do Oeste: os Dogon. Situados geograficamente na atual República do Mali, os Dogon têm sido, desde o início do século XX, mas principalmente a partir da década de 1930, alvo de um enorme interesse por parte da sociedade francesa. Retomo as origens da produção etnográfica pertinente para discutir de maneira mais detalhada a representação fílmica divulgada por festivais de filmes etnográficos e, sobretudo, os documentários e reportagens a respeito dos Dogon difundidos através de diferentes programas e canais da televisão francesa nas últimas décadas. Ressalto que a formação da representação da sociedade Dogon na França constitui-se a partir do contexto histórico e político do período colonial. Pareceu-me necessário reunir elementos que estão freqüentemente disper-

Nota: *Financiamento concedido através de bolsa de pesquisa (de dezembro de 2000 a julho de 2001) pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalho apresentado durante a 23ª Reunião da Sociedade Brasileira de Antropologia.*

sos, mas que são significativos para a compreensão das modulações que adquire esta representação, muitas vezes coincidente com a produção do exótico: as missões científicas coloniais, as coletas de objetos, o surgimento da noção de arte africana com a criação de museus etnológicos e a promoção do turismo.

Os dados sobre a produção audiovisual foram obtidos em materiais impressos de programas de festivais, artigos e comentários publicados por diversos autores; em filmografia publicada por Nadine Wanono (1998) e, principalmente, no levantamento realizado junto à *Inathèque*, serviço de arquivamento de imagens veiculadas pela televisão francesa do Institut National du Audiovisuel (INA) que foi implantado junto à Bibliothèque Nationale de France.[1] Consultei também diferentes videotecas em Paris: Museu do Homem (Videoteca e Comitê do Filme Etnográfico), Centro de Estudos Africanos da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS); Centro George Pompidou e o CNRS Audiovisual.

Sociedade Dogon: para uma aproximação

Os Dogon tornaram-se conhecidos através da publicação de *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemeli* pelo antropólogo francês Marcel Griaule[2] em 1948. Destinado não apenas aos especialistas, o livro conheceu um enorme sucesso. Desde 1931, inúmeros trabalhos têm sido realizados na região em domínios disciplinares diversos: arqueologia, história, sociologia, antropologia e medicina.

O exaustivo trabalho de Denise Paulme realizado na região de Sangha (publicado pela primeira vez em 1940 e reeditado em 1988) permanece sendo uma referência importante. Entretanto, estudos mais recentes têm buscado aprofundar o debate sobre as relações sociais e as práticas históricas de diferentes sub-regiões, sobretudo do planalto Dogon. Ressaltamos os estudos de Eric Jolly[3] e de Jacky Boujou, que tornou público, em 1984, o resultado de suas pesquisas, realizadas a partir de *Sibi-Sibi* entre 1979 e 1980, sobre a vida socioeconômica dos Karambe.

A sociedade Dogon parece ter se formado através de ondas migratórias distintas, motivadas por brigas familiares, fuga de caçadores de escravos e busca de novos territórios para o plantio. Sabe-se que uma importante ocupação da falésia ocorreu no início do século XV. Jean-Christophe Huet (1994) considera que o planalto de Bandiagara surgiu como um refúgio de excluídos e de populações que fugiram de grandes hegemonias políticas que ocuparam o vale do Níger, encontrando nas montanhas rochosas locais propícios à defesa de pequenos grupos. Os Dogon, em seus relatos oficiais, afirmam que ao saírem do Mandê constituíam uma única família (*togu*, raça, família)[4] e, no longo percurso que realizaram, foram separando-se. Uma parcela importante teria dispersado-se em Kan-na (falésia). A ocupação de novos territórios ocorreu através de processos diferenciados, sendo que inicialmente houve, segundos alguns autores,[5] uma repartição em quatro unidades sociopolíticas: *J<n, Aru, O#o* e *Dommo*. Esse relato unitário encobre reali-

[1] *Sobre a Inathèque, ver Cláudia Turra Magni (1999).*

[2] *Segundo Champion (1984 [1956]), p. 268) Marcel Griaule deixou 175 títulos entre artigos e livros. De sua produção literária constam também: Les Saô legendaires (Gallimard, 1942) e Les flambeurs d'hommes, que recebeu o Prêmio Grigoire e foi reeditado mais de 40 vezes.*

[3] *Tese defendida na Universidade de Paris-X, Nanterre, sobre a cerveja de milheto na sociedade Dogon, tendo como base a região t&#e (Kons<gu-do$u).*

[4] *Segundo Marcel Griaule (1965, p. 26), t<gu corresponde à família extensa mas também comporta a noção de raça e de espécie vegetal animal; poderão fazer parte de um mesmo t<gu estrangeiros que vêm habitar junto à família consangüínea, mas eles não terão acesso a certos segredos da história e aos cultos ancestrais familiares. O dicionário organizado por Marcel Kervran (1993, p. 546) traduz por raça, espécie, tipo.*

[5] *Quanto aos grupos fundadores, alguns indicam dois (J<n e Aru), outros, três (J<n, Aru e O#o).*

dades complexas, mas corresponde a um importante elemento de unificação.

Os diferentes autores parecem concordar que uma consciência de nação Dogon constitui-se entre os séculos XVI e XVIII, período em que seus habitantes sofreram com guerras e saques provocados pelos Estados centralizados que se sobrepunham naquele espaço (Huet, 1994). A ocupação militar francesa inicia-se com a criação do posto em Bandiagara em 1893, situação que se manteve até a independência do país em 1960. Entretanto, a presença dos franceses vinha de longa data. Houve um extenso período de exploração comercial a partir de 1796. A resistência Dogon é persistente e enfrenta os colonizadores até 1920, data da revolta de Tabi. Após a independência, o Mali substituiu os governantes franceses, mas manteve a organização que havia sido por eles criada.

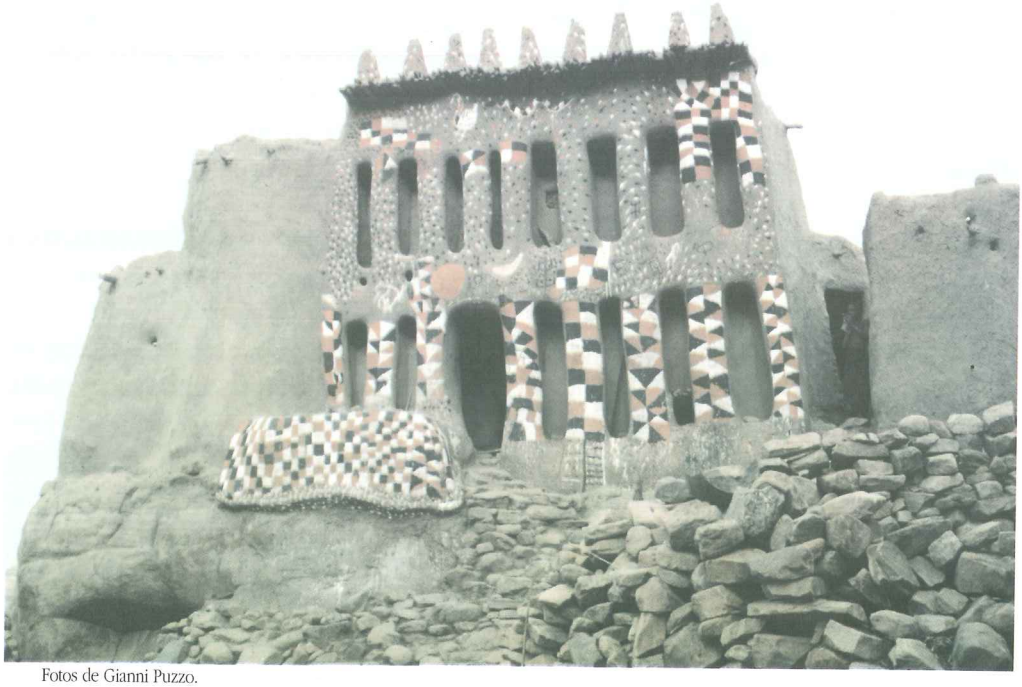
A população Dogon, estimada em 400 mil pessoas, representa cerca de 95% dos habitantes da região que ficou conhecida como *país Dogon*. Grupos numericamente menores, como os fulas, dividem o espaço geográfico Dogon. A decupagem lingüística é complexa, havendo diferentes falas, algumas compreensíveis entre si e outras chegando a exigir o uso de uma língua veicular para a comunicação. Trata-se de uma região agropastoril com predominância da agricultura. Com uma densidade elevada e, ao mesmo tempo, uma superfície cultivável restrita, os Dogon desenvolveram uma organização do espaço bastante original de cultivo dependente do tipo de solo e do acesso à água. O turismo (o mais importante do Mali) conhece um movimento de três a quatro mil pessoas por ano, não sendo economicamente significativo, salvo na região de Sangha.

A família extensa é a primeira unidade social que encontramos. A *ginu-na* ou *gin'na* (casa-mãe, moradia do chefe de linhagem) é constituída pelo ancestral masculino, seus filhos, filhas e os filhos de seus filhos. Um sistema de grupos de idade e de uma sociedade iniciática masculina, *Awa,* representa um dos eixos fundamentais através dos quais a sociedade se organiza. Ainda que ele esteja presente em toda a região, ocorrem transformações e adaptações, e sua conservação não é homogênea.

A hierarquia social realiza-se com base em um sistema de autoridade erguido em função da primogenitude, posição em mudança permanente. Entre gerações, a autoridade pertence ao pai, e entre pessoas de mesma geração realiza-se através daquele que nasceu primeiro sobre o mais novo. Todos os membros de um grupo doméstico, ligados à terra por pacto ancestral, têm direito inalienável de trabalhá-la para suas necessidades de subsistência.

Representações fílmicas dos Dogon

A expressiva veiculação de imagens sobre os Dogon repousa sobre um conjunto de processos imbricados que uniram o forte senso estético Dogon, a profusão de rituais e a sugestiva paisagem da região à produção antropológica que alimentaria a curiosidade da França diante do exótico e ao interesse de artistas e colecionadores pela arte africana. Tal fenômeno insere-se na dinâmica iniciada no século XV com as grandes



Fotos de Gianni Puzzo.

viagens através da exploração progressiva das regiões costeiras africanas.

A sociedade Dogon permaneceu parcialmente distanciada destes processos até o início do século XX.[6] Este hipotético isolamento atribuído à população das montanhas, então chamada de Habés,[7] refratária à islamização, iria intensificar o efeito e o fascínio que tem exercido desde a década de 30 sobre os viajantes, administradores e, posteriormente, sobre os pesquisadores, a *mídia*, os turistas e os aventureiros de nossos dias. Cabe lembrar que a importância do exotismo na França assume formas diversas de expressão entre o século XV e o século XXI, assim como se modificam as características e os interesses em questão.

Com o objetivo de coletar objetos para as coleções etnográficas (instrumentos, cerâmica, armas, roupas, material de transporte, objetos religiosos, objetos estéticos, instrumentos musicais etc.) além de obter informações lingüísticas, botânicas, visuais (fotográficas e cinematográficas) e etnográficas (Griaule, 1930, p. 7-8), o Instituto de Etnologia da Universidade de Paris e o Museu Nacional de História Natural organizaram, com objetivos etnográficos e lingüísticos, a Missão Dakar-Djibouti, que, coordenada por Marcel Griaule, realizou-se entre 1931 e 1933. Essa renomada missão colonial francesa que atravessaria a África (em seus múltiplos sentidos) de Oeste a Leste, partindo de Dakar e chegando a Djibouti, levava um grupo de pesquisadores de diversas disciplinas.[8] A Missão Dakar-Djibouti foi alvo de intenso debate e objeto de uma lei votada pela Assembléia Nacional em 31 de março de 1931. Marcel Griaule, seu idealizador, havia passado um ano na Etiópia e considerava o trabalho de campo a continuação de uma tradição de aventura e exploração.

No grupo que partiria para a África com Marcel Griaule estão diversos intelectuais que, na década de 20, colaboravam com a revista *Documents: Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Varietés*. A publicação consistia em um espaço de debates, sobretudo de dissidentes do surrealismo de Breton, como George Bataille, seu editor, Artaud, Leiris, Griaule, Schaeffner, Rivière e Rivet. Esse trabalho coletivo envolveu diretamente, além de Marcel Griaule, vários intelectuais: Solange de Ganay, Denise Paulme, Débora Lifchitz, André Shaeffner, Michel Leiris e, posteriormente, Germaine Dieterlen e Jean Rouch. A Segunda Guerra Mundial impediria a continuidade imediata das pesquisas. Germaine Dieterlen trabalharia em parceria até a morte de Griaule, e Jean Rouch manteve-se ligado a ambos.

Até então, as informações disponíveis na Europa sobre os Dogon foram relatadas por oficiais franceses e por viajantes e exploradores. Entre estes últimos, Krause, médico alemão, parece ter sido o primeiro europeu a conhecer Bandiagara em 1886; em 1887, foi o oficial Caron, e sete anos depois, o coronel Archimard. Archimard, em 1883 e em 1896, Louis Desplagnes, em 1907, Robert Arnaud, em 1921 (oficiais coloniais franceses), e Leo Frobenius (antropólogo alemão), em 1911 e 1921, foram os primeiros a publicar material de pesquisa (Jolly, 1996) no início do século XX. Deram seus testemunhos de viagem escritores como Paul Morand, em *Paris-Toumbouctou* (1928), e William Seabrook, em *Secrets de la jungle* (1931).

[6] *Lembro que o período decisivo desse contato com os Dogon iniciou-se em fins do século XIX, uma vez que o interior do continente permanecera inexplorado até então.*

[7] *Nome que significa em fulfulde "pagão" e que era usado pelos Peul para designar a população que vivia sobre o planalto e nas escarpas da falésia. O nome Dogon foi utilizado pela primeira vez por Desplagnes (1907).*

[8] *A equipe era composta por seis homens europeus: Griaule (etnólogo, chefe da missão), Lager (botânico, subchefe), Leiris (escritor, arquivista), Pingault (fotógrafo e cinegrafista), Monchet (lingüista) e Schaeffner (musicólogo).*

Segundo Anne Doquet, a antropologia africanista nasceu não apenas do imperialismo, mas também do museu: os laços com a administração colonial e o projeto de renovação do Museu do Trocadéro – que justificou, entre outras, a Missão Dakar-Djibouti – criaram as condições para a institucionalização da disciplina na França na década de 30. Além do financiamento da Fundação Rockefeller, a Missão Dakar-Djibouti recebeu apoio de empresários. George Henri Rivière promoveu uma festa para conseguir fundos que contou com a presença da sociedade parisiense. Ele organizaria posteriormente uma mostra, no Trocadéro, de parte dos objetos coletados (3.500 objetos, 200 registros sonoros, 300 manuscritos e 3 mil fotografias).

Além da expedição de 1931, outras ocorreram em 1935 (Sahara-Soudan), 1937 (Sahara-Cameroun) e 1938 (Niger-Lac Iro). No documentário de Guy Selligman, *Les Dogon: cronique d'une passion* (1998, ARTE), Denise Paulme relata como ela e Debora Lifchitz[9] trouxeram mais de 150 fechaduras Dogon, além de portas de celeiros e das apreciadas estátuas Tellem (população pré-Dogon que ocupou a falésia até o século XV, quando da chegada dos atuais Dogon), uma das quais, considerada de excepcional beleza, encontra-se hoje no Louvre (Pavilhão que reúne as *Arts d'Afrique, d'Asie, d'Oceanie et des Amériques*). As ligações entre pesquisa antropológica e as artes têm sido importantes durante todo o século XX. Desplagnes (1907) foi quem trouxe os primeiros objetos Dogon para o Museu do Trocadéro (atual Museu do Homem) em 1906, e Labouret forneceu 91 objetos para a coleção do museu em 1930 (Depuis, 1999, p. 512). Até esse período, a coleta de objetos ocorria ao acaso e, freqüentemente, por razões protocolares – pelas quais os exploradores recebiam os dons ofertados. Entretanto, ela tornar-se-ia sistemática e assumiria no século XX um caráter científico-classificatório (os produtos visavam a testemunhar a diversidade das culturas) e mercantil.

No início do século XX, os artistas descobrem a "arte negra":[10] Maillol, Vlaminck, Matisse e Picasso, entre outros, ficam fascinados pela audácia das formas e pelo antirealismo que eles mesmos buscavam. Uma sensibilidade estética nova permitiria, em alguns segmentos da sociedade européia, um menor estranhamento frente às formas abstratas, estilizadas, de esculturas e objetos africanos que chegavam à França, distanciadas dos cânones das artes clássicas.

A *descoberta* da cultura Dogon ocorreu no período entre guerras, quando havia um grande sentimento de inquietação entre os franceses. Em seus diversos matizes, o exotismo nas décadas de 20 e de 30 do século XX invadia todos os setores da criação que desejavam fazer sonhar o espectador europeu com horizontes de todo o mundo. Foi o momento do nascimento das grandes reportagens e da saída dos cineastas dos estúdios, rompendo os limites do entretenimento e repropondo temas políticos e econômicos (Piault, 2000). Esse exotismo dos anos 30 transforma-se ao longo das últimas décadas e acompanha as vicissitudes da percepção da alteridade e dos interesses político-econômicos. Ele foi criticado, mas não desapareceu: foi assumindo contornos sutis e dissimulados entre os intelectuais,

[9] *Denise Paulme, jurista de formação, preparava sua tese; Débora Lifchitz era lingüista. Ambas iniciaram a viagem com a Missão Sahara-Soudan (1936-7) mas, como haviam planejado, permaneceram em terras Dogon depois da partida da equipe da missão chefiada por Griaule, cumprindo suas atividades em cerca de sete meses.*

[10] *A noção de arte sem adjetivação não tem sido utilizada para designar produções de sociedades não-ocidentais. Ídolo, fetiche e, posteriormente arte primitiva, arte tribal, arte decorativa e arte primeira são designações que desvelam formas de interesses e visão de quem os propõe.*

mas ampliando-se extraordinariamente na população.

O interesse sobre sociedades singulares de todo o planeta viu-se realimentado pelo crescimento, nas últimas décadas, do chamado turismo cultural e de aventura, e por uma significativa produção de documentários televisivos. A questão e a análise desse fenômeno, a partir do caso particular dos Dogon, não devem se reduzir e hipertrofiar em si mesmas, não se deve cindi-las do contexto histórico, que evidencia um processo mais amplo que não se explica apenas pela produção antropológica, escrita ou fílmica. Nem tampouco se reduz a uma ação da mídia.

O nome Dogon parece associar-se, em alguns momentos, a uma conotação negativa, sugerindo a presença (que não se explicita) de um mal-estar em algumas instâncias do meio antropológico francês. O questionamento sobre a etnografia desenvolvida por grandes expoentes franceses, como Marcel Griaule e Germaine Dieterlen, permeado de acusações pessoais e políticas a Griaule, parece ter desenhado uma situação de conflito entre os intelectuais franceses de difícil apreensão para um pesquisador formado fora dos embates locais. Em diversos espaços percebem-se os ecos dos questionamentos aos métodos de Marcel Griaule,[11] principalmente a partir de *Dieu d'eau* (1965 [1948]), que se considera uma montagem romanceada, e ainda, a ressonância das suspeitas sobre *Renard Pâle* (Dieterlen e Griaule, 1965), considerada uma obra que não permite comprovação empírica. Somam-se, a estas fortes objeções, a insistência dos pesquisadores em apreender a sociedade através de suas narrativas míticas, a preocupação centrada no simbólico e a maneira estática de compreender a sociedade com grande insistência na busca por sentidos subjacentes e secretos aos fenômenos estudados. Ressalto que, mesmo diante das análises de alguns autores que expuseram suas idéias ao debate público,[12] a discussão permanece inacabada e insuficiente, fato que concorre para sua polarização e enrijecimento. Muitas vezes as análises apresentam-se descontextualizadas, seja do processo histórico, seja da relação com a produção etnológica. A academia não tem criado fóruns públicos e suficientes onde se possa confrontar idéias e permitir que a discussão supere a redução a um confronto de poder de grupos ou de personalidades. Essa situação não é sem conseqüências para a pesquisa em meio Dogon e para o conhecimento antropológico.

***

Na França, atribui-se o nome de filme etnográfico[13] à produção que permaneceu muito próxima à pesquisa, sobretudo como instrumento de observação. Não apenas as culturas distantes foram alvo da observação dos antropólogos-cineastas franceses, como também sua própria sociedade tem sido alvo de estudos: a infância, a relação com os animais, o clero, a doença, entre outros temas.

As primeiras imagens fílmicas dos *Dogon* datam do período no qual os caçadores de imagens Lumière, e depois Pathé, percorriam o mundo capturando imagens que serviriam para animar as sessões de docu-

[11] *Entre outros: forma de escolha e definição dos informantes; indução de informações.*

[12] *Ver debate através de artigos: Balandier (1960); Lettens (1971); Lebeuf (1975); W. Van Beek (1991), seguido dos diversos comments e réplica de Van Beek; Luc de Heusch (1991); Marc Piault (2000) e Gaetano Ciarcia (1998, 2001). Lembro ainda o importante trabalho de James Clifford em que dedica um capítulo ao que denomina escola Griaule.*

[13] *Peter Loizos (1995) considera que o filme etnográfico seja um subgrupo dos filmes documentários, ainda que ponha em questão a separação nítida entre documentário e ficção.*

mentários de curta-metragem que antecediam um longa-metragem de ficção. A Pathé possui em seus arquivos diferentes tomadas, em 1930, da falésia que corta a região. Nos anos 20 e 30, a exploração fílmica da região do Saara forneceu uma parte importante dos documentários franceses. Paul Castelnau realizou em 1923 *La traversée du Sahara en auto-chenilles*, filmado durante a Missão Haardt-Audouin-Dubreuil. No ano seguinte, finalizava *Le continent mystérieux* sobre a primeira incursão Citroën pelo Saara. Em 1926, Leon Poirier apresentava ao público francês *La croisière noire*, em uma noite de gala para celebrar a Citroën e a presença da França na África (Gauthier, 1995, p. 41). Tratava-se de produzir um sentimento positivo do império colonial e entreter com imagens exóticas o patriotismo francês, afirma Gauthier (1995, p. 40), demonstrando que o documentário associava-se à propaganda e alimentava os sonhos de alteridade e de exotismo. As palavras de Marc Piault evidenciam os laços entre a produção fílmica e os interesses políticos daquele momento: "La colonisation en état de marche n'acceptait que les images contribuant à la justification de cette soi-disant transition de la sauvagerie ou de la simplicité primitives à l'instrumentalisation indigène" (Piault, 2000, p. 113).

A Laura Boulton Film Collection (Haddon catálogo *on-line of archival film*) possui extratos de imagens de uma expedição realizada em 1934 no oeste africano que incluiu imagens Sangha (falésia Dogon). São cenas no mercado, de um homem com um instrumento ritual, de máscaras e de uma mulher dançando.

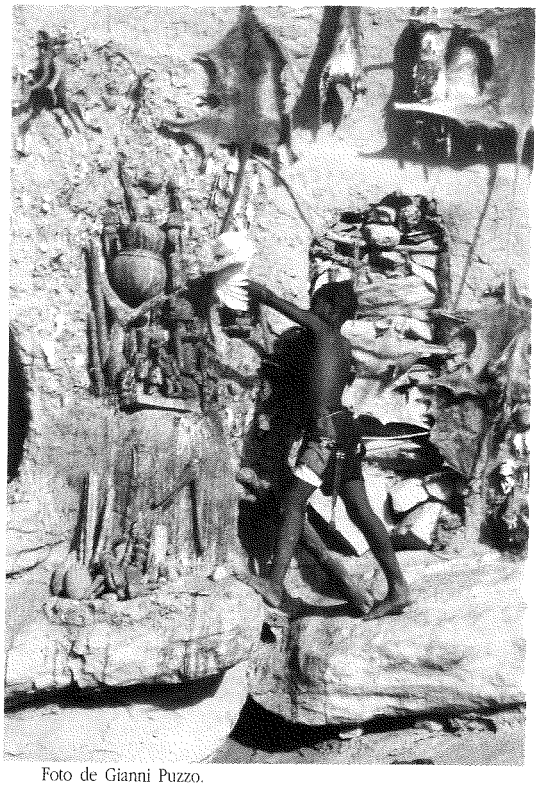


Foto de Gianni Puzzo.

O marco fundamental da filmografia sobre os Dogon como documento vinculado à pesquisa etnológica é a produção de Marcel Griaule, que finalizou dois documentários a partir da Missão Dakar-Djibouti. Em *Au pays des Dogons* (1935), aborda, durante 13 minutos, as atividades da vida cotidiana Dogon através de um encadeamento de imagens e voz em *off* que descreve aquilo que é visível: o cultivo da cebola, as brincadeiras de crianças, a construção de uma *togu-na*,[14] a adivinhação, a fabricação de jarra de cerâmica e de tijolos de adobe etc. O segundo filme de Griaule, *Sous les masques noirs* (1938), apresenta uma cerimônia funerária em que as máscaras desempenham um papel fun-

[14] *Togu-na, grande abrigo: é o lugar da palavra, de deliberação de questões importantes pelos homens e do repouso dos velhos.*

damental, objeto de sua tese – a qual incluía, também, um suplemento sonoro.

O impulso dado por Griaule à documentação fotográfica e fílmica sobre a sociedade Dogon foi considerável, seja através de documentação realizada por ele mesmo seja incentivando outros pesquisadores, como foi o caso de Jean Rouch, seu ex-aluno.[15] Em 1964, Germaine Dieterlen referia-se ao uso do filme como observação que precede o campo e propunha uma forma de observação cinematográfica como guia de entrevista com informantes no próprio campo (De France, 1998, p. 339). A partir da década de 60, seria Jean-Rouch[16] quem representaria, na França, uma nova fase em que se buscou estabelecer o diálogo entre cinema e etnologia.

Os documentários de Griaule tornaram-se clássicos do filme etnográfico e alvos de debates constantes na França. Embora a polêmica em torno da produção de Marcel Griaule não recaia de maneira particular sobre os documentários, estes têm sido criticados, sobretudo pela forma declamatória, épica e triunfal dos documentários colonialistas (produzido pelo Service Cinématographique du Ministère des Colonies) e pelo conteúdo assertivo da narração. E, ainda, pelo esforço em descrever de maneira ideal a sociedade. Griaule parece buscar sintetizar e definir o que são os Dogon em *Au pays des Dogon* (ainda que se trate de um trabalho realizado em apenas uma localidade). Nele, o autor propõe uma seqüência de imagens em que busca descrever a localização geográfica, característica das habitações ligada ao tipo de ocupação, problema da seca e dificuldade para se obter água; além de atividades e práticas sociais consideradas capazes de sintetizar a sociedade: crianças brincando e dançado, plantio e preparação da cebola, situação dos caminhos e passagens da falésia, ação de terapeuta tradicional Dogon (*guérisseur*), preparação de rito sacrificial, diferentes tipos de "altares", construção/reparação de uma *togu-na*, fabricação de tijolos (adobe) e de jarras de cerâmica, tecelagem, pilagem coletiva do mileto (cereal básico da alimentação Dogon), preparação do cereal, mercado, adivinhação, rito sacrificial. Pode-se perceber o esforço em criar uma idéia abrangente a partir daquilo que lhe pareceu ser o fundamental da vida cotidiana Dogon. Este tipo de documentário, que pretende conter uma certa essência da sociedade, desvela freqüentemente o olhar simplificador do observador que contribui para uma visão escatológica da sociedade. Ele ganha maior autoridade quando um antropólogo ou outro intelectual empresta sua credibilidade, terminando por participar da construção de uma imagem imobilista da sociedade, da formação ou reafirmação de estereotipias e de uma perspectiva a-histórica das práticas sociais.

Marcel Griaule (1957, p. 87) manifestou sua inquietação com a transformação das imagens como registro de pesquisa em um documentário destinado ao grande público. Entretanto,

> *la présentation d'un documentaire public donne une idée plus juste de l'objet à traiter que le film à l'état brut. C'est là le rôle de l'art en ce domaine. Il restitue une réalité exacte. Autrement dit le détail judicieusement choisi*

[15] *Impactado pelos filmes, Jean Rouch procura Griaule, que seria seu orientador na pesquisa sobre a religião e magia dos Sauler (África do Oeste).*

[16] *Tanto Jean Rouch como Chris Marker pertencem a uma tradição que descende de Jean Epstein, que em 1928 produziu Finis, no qual descreve uma comunidade conhecida pelos franceses.*

et encadré est plus évocateur de l'atmosphère réelle que le document pur et simple avec ses longueurs inévitables qui noient l'atmosphère. (Griaule, 1957, p. 88)

Philippe Lourdou (1994, p. 129-8) acredita que a direção de Griaule tenha sido mais intensa durante a captação das imagens em *Au pays des Dogon* do que durante a realização do documentário *Sous les masques noires*, tema de sua própria tese. Sugere ainda que tenha ocorrido com Griaule o mesmo processo do filme de 1947 de Jean Rouch, *Au pays des mages noirs*, ou seja, que não tenha participado ou assistido à edição de seus filmes.

A locução e a sonorização são fundamentais para produzir uma atmosfera eloqüente e, em algumas passagens, de mistério e suspense. Sobre o conteúdo do comentário (em narração *off*), Lourdou assinala:

Une chose est certaine: le commentaire résulte d'une collaboration entre plusieurs personnes. D'un côté, l'auteur du texte, dont les informations triées, remaniées formeront la base du commentaire destiné à être lu. De l'autre, le producteur, la personne chargée d'une éventuelle réécriture et le présentateur. Cette collaboration a pu souvent revêtir la forme d'une contrainte, mais il semble que telle était la règle en période initiale du film documentaire sonore. (Lourdou, 1994, p. 135)

Marc Piault (2000, p. 114-5) considera que uma escuta atenta do conteúdo da narração permite verificar seu esforço descritivo (mesmo considerando a hipótese de que não tenha sido o autor a finalizá-lo, mas sim a agência contratada para a montagem dos filmes), pois Marcel Griaule fornece informações geográficas e etnográficas importantes: nomes de lugares, das máscaras, de objetos; descrição de atividades etc. O texto do comentário demonstra, também, uma preocupação – pouco freqüente na época – em situar historicamente a população Dogon, fazendo referência à migração e aos conflitos que os teriam levado a refugiar-se na falésia. Piault acredita, no entanto, que a distância temporal entre os dois filmes teria permitido a Marcel Griaule modificar o segundo, caso fosse apenas uma ingerência da produtora, finalizando e modificando o texto original sem sua autorização.

Em *Les masques Dogon*, o autor circunscreve seu interesse à sociedade de máscaras chamada Awa, registra a coleta da madeira, a construção de uma máscara, alguns de seus tipos e o contexto da dança durante os rituais funerários. Griaule acentuava as dimensões mais performáticas da cultura, interessando-se, principalmente, pelas máscaras e jogos rituais, afirma James Clifford (1998), o qual insiste no fato de que o autor de *Les masques Dogon* fosse um pesquisador posicionado, consciente e imbuído da autoridade de quem representava o poder colonial, sem inquietar-se com a diferença de poder estrutural presente nas relações que estabelecia em campo. Seu filme não é expressão de quem se pretendia neutro, salienta Clifford (1998, p. 207):

Registrava uma verdade provocada pela etnografia. Fica-se tentado a falar de uma

"etnografia verdade", análoga ao "cinema verdade" pioneiramente defendido por Jean Rouch, posteriormente associado a Griaule: não uma realidade objetivamente registrada pela câmera, mas provocada por sua presença ativa.

Marcel Henri Griaule dedicou um capítulo às formas de registro gráfico (fichas, desenhos e cartografia), fotográfico, cinematográfico e sonoro da etnologia em *Méthode d'ethnographie* (1957). Cabe lembrar que o autor concebia a pesquisa etnográfica como procedimento multidisciplinar (lingüística, história, psicologia e filologia). Para ele, tanto a fotografia quanto a cinematografia são procedimentos de registro de primeira ordem:

> *Ils aident à une présentation objective des sociétés étudiées. (...) Photographie et cinématographie employées par des chercheurs de bonne foi donnent le moyen d'établir les documents les plus indépendants et les plus impartiaux du système d'investigation ethnographique. Ils établissent le document figuré par excellence. (Griaule, 1957, p. 81)*

Três diretrizes devem ser observadas durante a captação de imagens: 1) o filme tem valor de arquivo; 2) o filme é instrumento eficaz na formação de pesquisadores; 3) o filme contribui para o ensino público e pode constituir uma obra de arte. Para o autor, o filme etnográfico deve ser "un document exact se rapportant à des phénomènes originaux non reconstitués (sauf dans des cas particuliers)" (Griaule, 1957, p. 85). O registro cinematográfico deve ser empregado pelo etnógrafo para fins demonstrativos ou de ensino e, também, visando a produção de um documentário. Entretanto, Griaule ressalta que

> *on pourrait considérer d'un point de vue extrêmement puriste qu'il n'est pas nécessaire de procéder à de prise de vues cinématographiques avec l'idée de monter plus tard un film documentaire. En effet, un tel film destiné au public est contraint de subir certaines règles de présentation qui sont censées le rendre agréable ou simplement intéressant. Ces préoccupations doivent être en principe étrangères à l'ethnographe en effet, elles pourraient lui faire commettre certaines erreurs d'appréciation de l'intérêt d'une cérémonie ou d'un geste, le cantonner dans le curieux et même, plus étroitement encore, dans le curieux compréhensible. (Griaule, 1957, p. 87-8).*

Esta recomendação de Griaule contrasta com o procedimento adotado para seu filme *Sous les masques noires*, filmado durante a Missão Sahara-Soudan que foi a segunda viagem[17] de Griaule à região Dogon em 1935. Nesta viagem integraram-se também Denise Paulme e Debora Lifchits – ainda que de forma mais independente que o restante da equipe, pois possuíam projeto próprio. É Paulme quem declara a Anne Depuis, em uma entrevista:

> *Griaule, après son retour en France de Dakar-Djibouti (...) a ressenti le besoin de retourner chez les Dogon pour compléter ses infirmations el il voulait tourner un film (...) Griaule à ce moment n'était pas tellement*

[17] A primeira em 1931 (sete semanas), a segunda em 1935 (seis semanas). Participaram da Missão Sahara-Soudan Marcel Laarget, Eric Lutter (cinegrafista), André Schaeffner, Héène Gordon (jornalista), Solange de Ganay além de Paulme e Lifichitz na parte Dogon.

connu. Il était venu une fois six semaines en 1932 et puis est revenu là juste pour son film. Il a fait faire une sortie de masques, qu'il a payée; ce n'était pas spontané. Deux fois six semaines; ça tournait! Et du coup, ça désorganisait la vie du village. (Paulme apud Depuis, 1999, p.514)

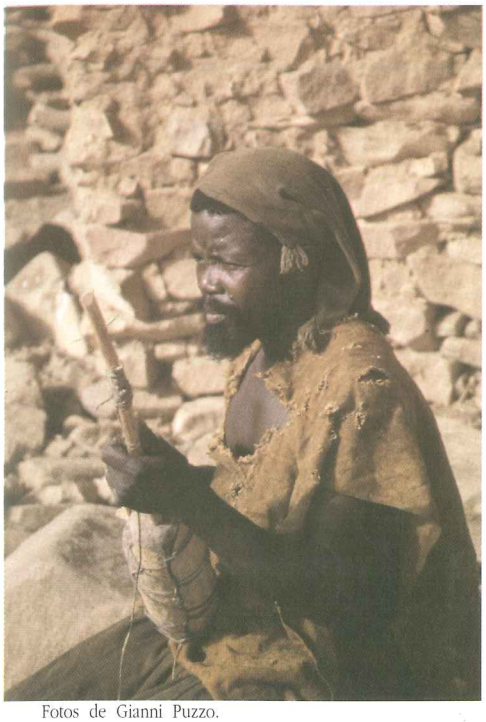
A importância que Griaule atribuiu ao trabalho coletivo com diferentes disciplinas sugere uma idéia de complementaridade desejada no projeto inicial. Por outro lado, após as atividades realizadas em quase dois meses de permanência entre os Dogon, durante a Missão Dakar-Djibouti (1931-33), a equipe modificou-se. Percebemos, a partir da segunda fase das pesquisas realizadas entre 1935 e 1939,[18] centros de interesses que poderiam agrupar os pesquisadores da seguinte forma: Marcel Griaule, Germaine Dieterlen, Débora Lifchtz e Solange de Ganays centrados no conhecimento esotérico e sobre o universo simbólico. Com preocupação voltada para as relações sociais, Denise Paulme trabalhou e publicou sua tese em 1940, *Organisation sociale des Dogon.*

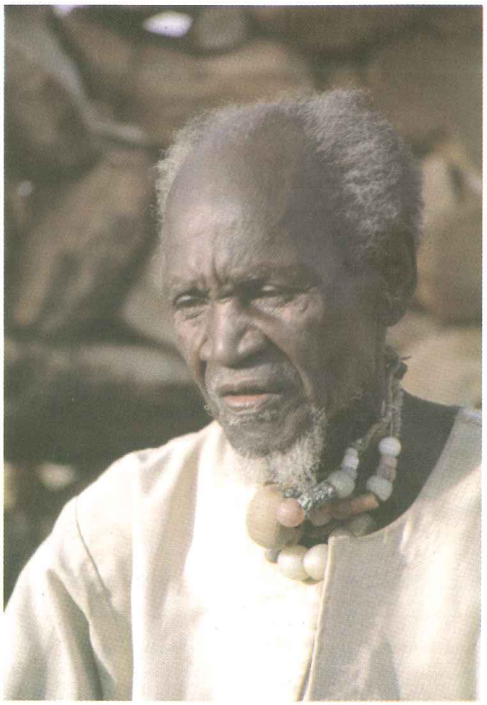
Em 1951, Jean Rouch finalizava seu primeiro filme na região Dogon, *Cimetière dans la falaise,* realizado por uma solicitação de Marcel Griaule. Em 1974, finaliza *L'enterrement du Hogon*. Trata-se do funeral de chefe religioso, *hogon.* Em entrevista para a TV,[19] Jean Rouch contou, sobre seu primeiro contato com os Dogon, ainda aos 15 anos: passava diante de uma livraria quando observou nas páginas abertas do segundo número da Revista *Minotauro* em exposição, dedicada à Missão Dakar-Djibouti, a semelhança entre as máscaras Dogon *kanaga* e o quadro de Giorgio de Chirico, *Le duo:* "Era o que André Breton chamava evidência poética" (Rouch, 1998). Aos 24 anos (1941), viajou para o Níger como engenheiro do serviço público na colônia, uma maneira encontrada, segundo Rouch, para escapar da vida na França ocupada pelos alemães sem provocar represálias aos familiares. Inicia suas pesquisas sobre os rituais de possessão Songhai cerca de um ano depois, entre 1942 e 1945.

A parceria de Rouch com Germaine Dieterlen foi particularmente duradoura e importante para a continuidade de seu trabalho entre os Dogon, sobretudo na região de Sangha. Rouch realiza com Dieterlen, em 1972, *Funérailles à Bongo-Le vieil Anaï* 1848-1971, registrando os ritos funerários de um chefe da sociedade da máscara, Anaï Dolo, em Bongo. Jean Rouch recita um texto escrito por Griaule, explicando a cerimônia do Dama. Em 1974 filmam *Le Dama d'Ambara, enchanter la mort* (1974), ritos de morte de sete notáveis Dogon, incluindo Ambara Dolo, caçador e principal informante de Griaule. Entre 1968 e 1973, a série *Le Sigui é* realizada, sendo anos depois reeditada numa versão mais reduzida, que recebeu o nome de *Sigui synthèse* (1981). Trata-se de registros da importante cerimônia Dogon que ocorre a cada ciclo de 60 anos em nome da revelação da palavra aos homens e do funeral do primeiro ancestral a perder a imortalidade. Com Germaine e Gilbert Rouget, Rouch finaliza, em 1966, *Batterie Dogon,* apresentando diversos ritmos através de jovens pastores de cabra que aprendem a tocar os tambores tradicionais. Os dois intelectuais transmitem, de maneira forte e reiterativa, sua admiração pelo mundo Dogon em diferentes oportunidades, notadamente nas inú-

[18] *As viagens ao Mali, interrompidas durante o período da Segunda Guerra Mundial, foram retomadas em 1946.*

[19] *Cronique d'une passion de Guy Seligmann, 1998. Primeira difusão: ARTE de 17.02.98, duração 01:37:24.*





Fotos de Gianni Puzzo.

meras entrevistas e programas televisivos. Nadine Wanono,[20] ex-aluna de Rouch, trabalha desde o final da década de 70 na região Dogon. Ela produziu um conjunto importante de documentos, como *Arama So* (1990), *Ibani ou l'écharpe bleue* (1991) e, com Philippe Lourdou, *A l'ombre du soleil*, (1997). Nadine mantém a proposição de Rouch e Germaine de apresentar suas filmagens em Sangha, local que sedia seu trabalho de campo.

É possível observar, na filmografia sobre os Dogon, que alguns pesquisadores e suas escolas buscaram disciplinar o olhar e definir parâmetros precisos para seu registro, procurando neutralizar a presença do observador e da câmera: é o caso da enciclopédia cinematográfica do Institut für den Wissenschaftlichen Film (Alemanha), que realiza documentos monotemáticos com métodos e critérios bem definidos e rigorosos. O objetivo é descrever as técnicas e rituais minuciosamente, sem cortes, a partir de uma câmera fixa. Não foram raros os pesquisadores que fizeram seus trabalhos serem acompanhados por uma documentação visual.

Muito diverso quanto à linguagem fílmica, merece destaque o trabalho em vídeo *Inagina: l'ultime maison du fer* (1996), realizado pelo antropólogo Eric Huysecom da Universidade de Genebra e por Bernard Agustoni. Em 1995, 11 ferreiros com conhecimento ancestral da extração do ferro reuniram-se para, depois de solicitar a permissão da terra e de seus guardiões, escavar uma mina para fabricar carvão e construir um forno de argila. O forno *Inagina* (casa

[20] Publicou, em 1987, *Ciné-rituel de femmes Dogon*.

do ferro) produziu 69kg de um ferro que permitiu a fabricação de instrumentos destinados à agricultura e de armas. Atualmente, os ferreiros consagram-se exclusivamente ao trabalho da forja, usando metal recuperado de carros e estradas de ferro. O etnógrafo suíço Huysecom, que trabalhava havia muito tempo na região de Ségué, e o câmera Agustoni solicitaram aos ferreiros que fizessem o trabalho ainda uma vez para que fosse filmado, respeitando a maneira tradicional que os ritos exigem.

Também sobre uma atividade específica realizada nos limites de sua tradição, assinalo o documentário *Antogo*, de Gilles Ragris (canal 5), ou, como foi nomeado na transmissão do canal 3, *Mali: pêche sacrée*. Nesta transmissão, o cineasta Jean Jacques Annaud[21] comenta *Antogo*, no qual se reconstroem os preparativos e a pesca ritual, que se realiza no lago sagrado de mesmo nome situado na planície – região de Bamba (Dogon), fronteira entre Mali e Burkina-Faso. Sem revelar intimidade com o tema de seu filme, Ragris consegue descrever os preparativos que envolvem um grande número de pessoas que migraram para outras regiões, mas que retornam por ocasião da pesca; aborda rapidamente a importância do evento para as relações familiares e, também, as relações de poder que implica. Um homem nascido em Bamba, gerente de um posto de gasolina em outra localidade, conduz o desenrolar dos acontecimentos. Vê-se, assim, Amadou sair de seu trabalho, chegar a Bamba, participar da pescar, falar de suas expectativas e de sua decepção por não ter conseguido um peixe grande. O realizador entrevista o responsável por definir o dia da pesca e registra, em meio à multidão, a narração ritual que a precede.

Como o documentário anterior, uma parte importante da filmografia sobre os Dogon tem sido produzida fora do contexto da pesquisa: por documentaristas independentes, por cineastas, por canais de televisão, por viajantes e *videomakers*, pelos projetos de desenvolvimento e cooperação internacional e ainda pelo governo do Mali e organismos internacionais, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e a Organização Mundial da Saúde (OMS).

Há uma série de documentários produzidos com finalidades educacionais e, também, para sensibilização da população frente a problemas locais (saúde, erosão, construção de barragens). Estes são, geralmente, produzidos por ONGs e por órgãos promotores de projetos de desenvolvimento. É este o caso de *Yoro, le granier vide*, que aborda a questão da dracunquilose[22] e as possibilidades de seu combate. Há documentos em que se procura expor os problemas, levantar as questões, registrar as propostas de soluções e o andamento de projetos específicos. Existem outros em que se problematizam valores culturais e a organização social, assinalando o que consideram suas contradições, valores e práticas a serem transformados, como é a excisão (praticada por uma parte significativa dos Dogon).

As artes Dogon e Tellem constituem outro campo de interesse comum a pesquisadores, críticos de arte, colecionadores e comerciantes do poderoso mercado de obras de *arte africana*, atualmente denominada pela museologia de *arts premiers*. Além de mos-

[21] *Diretor de O nome da rosa e de A guerra do fogo.*

[22] *Doença também chamada de verme de Guiné, que se adquire através do contato ou manipulação de água contaminada. Desenvolvendo-se no corpo humano, a larva crescida deve, em um certo momento, sair dele, o que pode ocorrer em qualquer lugar: pernas, braços, rosto, cabeça etc.*

tras, exposições, livros e inserções em diferentes documentários, uma série significativa de filmes abordam especificamente os objetos colecionados em todo o mundo ocidental e expostos em parte em museus e mostras específicas. Entre esses documentários destaco alguns entre os que foram exibidos durante o *Regards comparés Dogon: the art of the Dogon* (1988), produzido pelo Metropolitan Museum of Art (USA); *Maskentänze in Sanga* (1966), realização de Lutz e Hermann Schlenker (Allemagne); *Behind the mask* (1975), de David Attenborough (Reino Unido); *Interview de Germaine Dieterlen* (1992), de J.-P. Barizien e D. Scarlatt (França).

Por outro lado, há a influência da África na arte européia. Esse não foi um fenômeno de época que pode ser restrito ao início do século XX, ao período dos artistas *fauves*, dadaístas ou surrealistas. Além de Maurice Vlaminck, Matisse, Derain e Picasso, que colecionavam objetos africanos, outros artistas têm sido profundamente tocados pela estética africana. Influência contínua, embora nem sempre assumindo uma forma coletiva, este é o testemunho de Miquel Barcelos, artista catalão que explicita seu encontro com a estética Dogon e Bozo.[23]

Procurando uma abordagem estética do corpo e do gesto, Juliette Agnel apresenta *Gestes du regard*, um documento visual que integra sua tese de graduação em artes em linguagem fílmica pessoal e não televisiva. Filmado em 8mm, durante sua permanência de três meses em Songo, planalto Dogon, seu trabalho foi apresentado no segundo *Regards comparés Dogon* em 2000. Nele, a realizadora evidencia rostos, olhares, gestos e atividades do dia-a-dia Dogon, integrando som e imagem na busca de um documento poético revelador de sua admiração estética.

Em 1981 e 2000, a filmografia sobre os Dogon foi alvo de debates em dois eventos[24] organizados no Museu do Homem em Paris. Do programa do primeiro olhar comparado sobre os *Dogon*, isto é, do *III Regards comparés: les Dogon de la falaise de Bandiagara*, organizado por Rouch e Dieterlen, constam 14 filmes de uma mesma equipe, mas de gerações diferentes (filmes de 1935 a 1980): Griaule, Rouch, Dieterlen, Wanono, todos vinculados ao laboratório Systhèmes de Pensée en Afrique Noire do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS). Fizeram, igualmente, parte do programa de 1981, os filmes de: Elliot Eliosofon, *African carving the Dogon canaga mask* (1975, 20', Film Study Center); David Attenborough, *The trible eye behind the mask*, (1974, 75', BBC); Francis Caillaud, *Les Dogon* (1979, 70').

O segundo *Regards comparés Dogon* procurou cobrir um campo abrangente das produções sobre os Dogon, principalmente no período a partir da década de 80, mas contemplando algumas imagens de arquivo, como *Sous le masques noirs* e *Au pays des Dogons*, ambos de Marcel Griaule, e *Cimitière dans la falaise*, de Rouch.

O programa, como no *Bilan du Film Ethnographique*, foi composto por períodos temáticos e reuniu filmes e vídeos sobre os seguintes temas: retratos do país Dogon; ficção e Dogon; tradições artesanais; arte; ritual, Sigi; turismo e aventura; presente Dogon; ritual, o *bogon* (chefe religioso); rituais funerários; ritos e corpos; Germaine Dieterlen, etnógrafa.[25] Desta forma, uma parte da extensa produção fílmica[26] sobre os

[23] Sociedade de pescadores que povoam as margens do Niger nas proximidades de Mopti.

[24] O primeiro evento, realizado em 1976, foi o Regards Comparés sobre os Yanomani; em 1979, sobre os Bushmen. O comité International des Films de l'Homme havia organizado, até 2001, sete eventos para discutir a produção fílmica de/ sobre uma única sociedade. As filmografias sobre os Inuit e sobre os Papua foram também analisadas. Em 2001, a temática foi a representação fílmica dos Aborígines da Austrália.

[25] "Images d'archives; Portraits du pays Dogon; Ficcion et Dogon; Tradictions artisanales; Art; Rituel, sigui; Tourisme et aventure; Présent Dogon; Rituel, Le Hogon; Rituels funéraires; Rituels et corps; Germaine Dieterlen, Ethnographe..." O Regards comparés Dogon foi organizado por Françoise Foucault e Laurent Pellé, presidido por Jean Rouch e conduzido por Nadine Wanono.

[26] Uma filmografia foi publicada, em 1998, por Nadine Wanono, no Boletim de Mèrè Sungu, n. 5.

[27] A filmografia internacional, notadamente norte-americana e alemã, publicada por Nadine Wanono (1998), evidencia que não se trata de um processo restrito à França.

[28] Pesquisa junto ao INA realizada entre janeiro e abril de 2001. Esclareço que a lei que regulamenta o depósito legal é de 1995, anterior a este período, e nem todos os documentos estão disponíveis.

Fotos de Gianni Puzzo.

Dogon pôde ser visionada em outubro de 2000 através da programação do segundo *Regards comparés sur les Dogon* (1981-2000) organizado pelo *Comité du Film Ethnographique* e *CNRS Images/Media*.

Os Dogon na TV francesa

Observamos há várias décadas, e de maneira ainda mais intensa a partir dos anos 90, a presença de imagens Dogon na televisão francesa,[27] em documentários, reportagens e inserções de imagens em diferentes tipos de programas. Elas testemunham a fascinação exercida e evidenciam a construção de uma representação freqüentemente exótica e estereotipada "necessária ao imaginário da cultura ocidental", lembra Wanono (*Mèrè Sungu*, jan. 1996). Além desses temas, a escultura, o artesanato e os próprios pesquisadores que trabalham na região são alvo do interesse das produções e transmissões televisivas.

Ocorreram 75 transmissões, na televisão francesa,[28] que envolveram de alguma maneira os Dogon, no período compreendido entre 1957 e janeiro de 2001. Algumas delas foram difundidas duas ou mais vezes. Desde

1980, pelo menos uma vez por ano, uma transmissão sobre os Dogon foi levada ao ar, à exceção de 1989. Mas foi a partir da década de 90 que o número de programas que transmitiram reportagens ou documentários sobre os Dogon tornou-se maior. Apenas em 1993, encontramos uma única transmissão pelo canal 2 na base de dados da Inathèque de France (INA/Institut National de l'Audiovisuel, instalado na Bibliothèque de France em 1998).[29] Os anos com maior número de programas foram: 1991(quatro), 1995 (quatro), 1998 (oito), 1999 (oito), e 2000 (sete). Ao longo dos últimos seis anos (de 1995 a 2000), somam-se 32 programas transmitidos por um dos canais abertos franceses.

Cabe ressaltar que a maior parte dos documentários realizados sobre os Dogon não foi transmitida pelos canais de televisão.[30] Apenas no departamento de audiovisual da Biblioteca Nacional da França constam nove outros documentários que não fazem parte do acervo do INA.

Do conjunto de documentos que pude conhecer, algumas questões pareceram-me fundamentais. A espetacularização da cultura através de uma sobrevalorização da dimensão performática é, freqüentemente, levada ao limite: assistimos com grande insistência a extratos de ritos funerários e, sobretudo, à dança das máscaras em material sobre todo tipo de tema. Os comentários salientam a situação inusitada e surpreendente do habitat dos Dogon da Falésia e chamam a atenção às suas práticas sociais, apresentadas freqüentemente como uma espécie de sobrevivência contemporânea do primitivo. Exemplo disto é o comentário de uma reportagem sobre uma apresentação de danças de máscaras Dogon no Jardim de Luxemburgo em 1991:

> *É uma das tribos das mais misteriosas da África: os Dogon. Eles vivem no Mali, sua cultura é de inspiração animista, utilizam as máscaras (...). A história dos Dogon se conjuga com aquela do rio Níger. Célebres por suas aldeias encravadas na falésia. Essa tribo do Mali tem como tesouro sua cultura. A palavra, por exemplo, é objeto de culto, é ela que veicula a vida. (Canal 1, IT1 Nuit, 4/08/91)*

Alguns anos depois (em 1999), um grupo de dança Dogon apresentou-se na Praça do Trocadéro e o evento foi transmitido pelo canal 2. Jean Rouch explica aos jornalistas que se tratava de fornecer imagens ao imaginário do mundo e de acordar em nós um contato mais humano com a natureza e com a morte.

Já não são mais as esculturas e os objetos retirados da África desde a colônia a fazer sonhar? Quais são as formas de exotismo atuais? Para quem se produzem os discursos sobre esta alteridade africana? Com que tipo de imagem se tem construído os clichês sobre os Dogon? Finalmente: de que maneira os etnólogos têm criado e participado deste processo? Quais as conseqüências para os Dogon? As respostas permanecem imprecisas, abertas e plenas de conflitos.

O turismo é, neste contexto, uma das questões importantes para a sociedade Dogon atual, sobretudo para a população das localidades que fazem parte das rotas mais seguidas pelos visitantes: Songo e Bandiagara no planalto, e a falésia (princi-

[29] Sobre a Inathèque e sua base de dados, ver Cláudia Turra Magni (1999).

[30] Esta pesquisa cobriu os canais abertos franceses, não incluindo a TV a cabo. Em 1998, Wanono publicou "Une filmografie sur le pays Dogon" no Boletim de Mèrè Sungu, n. 5, janvier, p. 6-13.

palmente na região próxima a Sangha e Dourou). Existem documentários sobre o turismo, como *Tchumpa! Les enfants du tourisme* (1999) de Alexandre Bonche, que procurou realizar uma reflexão sobre as modalidades de turismo e suas repercussões sobre a população. Contudo, a maior parte dos documentos visuais constitui um conjunto de reportagens, programas, mostras, espetáculos e publicações impressas que alimentam a fama Dogon, promovendo o turismo na região. Nos últimos 20 anos assiste-se ao desenvolvimento do turismo exótico, que faz dos Dogon alvo de inúmeras produções orientadas para um potencial público consumidor destas modalidades de viagens. A importância do fenômeno pode ser percebida na mostra de filmes sobre os Dogon organizada pelo Comitê do Filme Etnográfico do Museu do Homem em 2000. Nesta mostra, onde foram apresentados cerca de 50 documentos fílmicos, cinco documentários estavam reunidos pelo tema Turismo e Aventura, sendo três franceses, um norte-americano e um produzido no Mali. A presença destes filmes reflete o crescimento e a complexidade da questão.

Em 1989, a Unesco aprovou a atribuição de Patrimônio Mundial a uma parte da região Dogon, fato que tem colocado algumas questões relevantes. Gaetano Ciarcia (1998, p. 108) ressalta a ambigüidade de se considerar uma cultura como patrimônio e revela a postura de autoridades da República do Mali e da Unesco em fazer dos Dogon uma sociedade a ser protegida em sua tradição animista, como reserva de uma etnia conhecida por sua cosmologia. Enfatiza a responsabilidade histórica da etnologia francesa e dos protagonistas da missão Dakar-Djibouti sobretudo de Griaule:

> *Cinquante-huit ans après l'Exposition Coloniale, la publication de* Secrets de la jungle *et le départ de la Mission Dakar-Djibouti, une partie du pays Dogon est inscrite à la liste du Patrimoine de l'Unesco, en tant que site naturel et culturel protégé par la dénomination Sanctuaire Naturel et Culturel de la Falaise de Bandiagara. (Ciarcia, 1998, p. 108)*

A este propósito, um documentário foi produzido em vídeo em 1991: *Falaise de Bandiagara au pays Dogon Mali* de Luc Legris/Unesco, que apresenta a região Dogon de forma descritiva e generalizante, procurando justificar a inclusão de parte da região na Lista da Unesco.

Segundo Ciarcia, apesar da reação de intelectuais africanos (Issiaka Tembiné, Adam Ba Konaré, Drissa Diakité) que denunciam o uso e efeitos da mídia sobre a sociedade Dogon, o turismo é percebido e conduzido pelas autoridades do Mali como questão econômica. Os defensores do projeto salientam que, desde há vários anos, os etnólogos têm procurado desconstruir o mito de uma unidade primordial da identidade Dogon e analisar os processos pelos quais os próprios Dogon podem reivindicar uma unidade, reconhecendo, ao mesmo tempo, suas diferenças. Embora afirmando a importância deste esforço teórico em recusar uma imagem imóvel da cultura, eles acreditam que é preciso considerar as contradições atuais. Este debate permanece, contudo, restrito ao ambiente acadêmico e institucional. Aquilo que tem sido mostrado na

mídia participa do discurso oficial e prevalece a exaltação da paisagem e da cultura Dogon e não a confrontação crítica das idéias, nem a reflexão sobre questões e contradições vividas pela população.

Em diversas realizações para a televisão e também entre aquelas exibidas em *Retratos do país Dogon*, observam-se documentários que procuram apresentar de forma geral a sociedade – ritos, história, mitologia e paisagem. Estes *retratos* abrangentes e didáticos são freqüentemente realizados por pessoas sem grande conhecimento e intimidade com o mundo Dogon. Destinados a um suposto grande público romântico, procuram *dizer* um pouco de tudo: dança das máscaras, ritos, casa na falésia, cultivo da cebola, sacrifícios, em textos definitivos e peremptórios que afirmam o animismo e o apego a uma tradição sem história. São inúmeros os exemplos, entre os quais *L'arche du premier ancêtre* de Jean Pierre Zirn (1995) e o documentário *La falaise du diable* de Jacques Dumas (1996).

Jean Pierre Zirn inicia por uma apresentação da sociedade, com localização no espaço geográfico e narração do mito de criação Dogon, para a seguir desenvolver, a partir de dois personagens, seu documentário. A narrativa centra-se, então, na história de dois meninos que desejam conhecer a história de seu povo. Um homem escolhido por eles solicita a permissão dos velhos, uma vez que não seria este o processo tradicional de aprendizagem. Estes sugerem que iniciem o aprendizado em Mopti, junto ao rio Níger, onde os Bozo ajudaram os Dogon em sua travessia, durante a migração Dogon. O filme não consegue escapar dos recursos recorrentemente utilizados por documentários que querem dar conta de uma visão global da sociedade Dogon. O homem do filme de Zirn, guia na iniciação dos meninos, é presença constante em diversos documentários, seja como informante (entrevistado), seja como guia. Em seu documentário, Jacques Dumas procurou descrever de maneira didática os Dogon; história e modo de vida. Concebidos como unidade harmônica e coerente, os Dogon são mais uma vez mostrados de forma quase escatológica. A apreensão do jornalista (resumo da base de dados da Inathèque) frente ao filme de Dumas é interessante por permitir apreender sua reação como espectador:

> *Panorama de la Vallée où ce peuple vit. Le paysage montré est montagneux, sec, aride... Leurs habitations, des sortes de cabutes de terre glaisent et de branchages sont juchées sur tout le flanc de la falaise. Les Dogons font plusieurs kilomètres pour aller chercher de l'eau ou ramasser de la broussaille qui servira à alimenter le feu du foyer.*

Somados ao conteúdo da narração, o estilo da locução, a intensidade de contrate das cores e a trilha sonora contribuem enormemente para criar uma atmosfera de suspense e de mistério. Os enquadramentos na captação de ritos de sacrifício animal evidenciam um certo sensacionalismo no filme. Diz o jornalista:

> *Chez les Dogons, il existe aussi d'autres pratiques mortuaires et notamment celle du sacrifice, en l'occurrence nous voyons celui*

d'une chèvre et d'une poule. Le sang déversé l'est en faveur d'un ancêtre, selon les croyances Dogons, ce sang rejoint celui de l'esprit du mort, de l'ancêtre afin de le régénérer.

No conjunto, o documentário parece ser construído a partir de reconstituições, além de fazer afirmações duvidosas, como a apresentação de cenas de um suposto Sigi, que deixam em dúvida o próprio jornalista, que acrescenta um ponto de interrogação à sua sinopse: "Enfin, ce documentaire se termine par une séquence consacrée à l'initiation des jeunes gens et à la fête du SIGI qui n'est célébrée qu'une fois dans chaque village tous les soixante ans".

O nome Dogon é evocado, também, em emissões sobre astrologia e práticas divinatórias e oraculares. Trata-se de efeitos da apropriação e de interpretações da discussão sobre os conhecimentos dos astros nas narrativas Dogon, trabalhadas, sobretudo, por Germaine Dieterlen. Esta temática constitui um campo de debates que envolve cientistas, de um lado, e esotéricos e místicos, de outro. *Sirius, l'etoile Dogon,* realizado por Jérôme Blumberg (1999), reanimou a questão. Em julho de 1998, uma expedição etno-astronômica composta por Germaine Dieterlen, Jean Rouch e o astrofísico Jean-Marc Bonnet-Bidaud dirigiu-se a Sangha (falésia). Com eles, pode-se observar o nascer da estrela Sirius, através das imagens fotográficas feitas pelo pesquisador, exatamente no lugar de observação e da forma como havia sido descrito pelos velhos Dogon, segundo Dieterlen. A estrela Sirius A (*sigi tolo* em língua t<r< s<< - Dogon) e sua companheira Sirius B (*põ tolo*), invisível a olho nu, foram mencionadas a Dieterlen pelos velhos Dogon. A estrela Sirius só foi descoberta no fim do século XIX, nos Estados Unidos, com o apoio de um telescópio, e só foi fotografada em 1970. Jean-Marc Bonnet-Bidaud menciona a hipótese de que há cerca de dois mil anos tenha ocorrido uma explosão e a estrela Sirius tenha mudado de cor e dimensão, restando uma matéria densa e muito pequena. A hipótese de Bonnet Bidaud é que os Dogon teriam observado o fenômeno e transmitido de uma geração à outra a posição da estrela, que passou a integrar os relatos de alguns de seus notáveis. O chamado *mistério dos Dogon* tem sido alvo de todo tipo de interpretação: contato de seus ancestrais com os egípcios, conhecimento dos oráculos gregos e mesmo relações com seres extraterrenos.

Os Dogon são vistos muitas vezes na TV francesa através de entrevistas com especialistas.[31] Ou seja, nomes como o de Marcel Griaule, Germaine Dieterlen e Jean Rouch são constantemente evocados, sendo que os dois últimos têm participado em variadas situações de debates televisivos.

O percurso intelectual de Marcel Griaule foi tema do documentário de Jean Jacques Flori e Marianne Lamour, intitulado *Au pays des Dogons: l'aventure de Marcel Griaule.* Através do neto do famoso etnólogo, François Calame-Griaule, o espectador é conduzido a momentos do processo de organização da Missão Dakar-Djibouti: imagens de arquivo dos anos 30 e imagens da expedição de François Calame-Griaule alternam-se. Assistem-se a extratos dos filmes de Marcel

[31] *A presença constante de etnólogos na televisão francesa mereceria uma reflexão mais aprofundada.*

Griaule, de suas fotografias, imagens dos desenhos e de seu caderno de notas.

Outro documentário dedicado aos etnólogos e que trabalha com imagens de arquivo foi realizado em co-produção com a ARTE, por Guy Selligman. *Chronique d'une passion* é de grande interesse, pois nele Selligman traça uma retrospectiva de 18 filmes realizados desde Griaule a Wanono, revisitando as atividades de pesquisadores que mantiveram indissociado cinema e atividade de pesquisa (ainda que existam diferenças de perspectivas e interesses entre estes antopólogos-cineastas). Em *Chronique d'une passion,* explora numerosos extratos de 18 diferentes filmes comentados por Germaine Dieterlen, Jean Rouch e Geneviève Calame-Griaule: *Au pays des Dogon*; *Sous les masques noires*; *Funeraille a Bongo*; *Cimetière dans la falaise*; *Ambara Dama*; *Sur les traces du renard pâle*; *La soeur des masques*; *Germaine chez elle*; *Germaine Dieterlen, hommage à Marcel Mauss*; *Arama So.* Dentro da mesma série, a ARTE transmitiu *Sigui synthèse*, de Jean Rouch, e A *L'ombre du soleil*, de Nadine Wanono e Philippe Lourdou. Essa é uma síntese importante e, de uma certa maneira, *Chronique d'une passion* diminui a separação entre os filmes produzidos por pesquisadores, etnólogos estudiosos da sociedade Dogon, e as reportagens e os documentários produzidos para e pela televisão.

Entretanto, os grandes ausentes dessa significativa produção de imagens são os próprios Dogon: não encontrei nenhum documento realizado por eles.[32] Chama-nos a atenção a falta de auto-representações através de tecnologias como o audiovisual, a fotografia, já partilhadas (mesmo que parcialmente) por diferentes sociedades. Essa ausência é inquietante e mergulha-nos no questionamento da relação da produção de saber. Trata-se de um índice das formas da apropriação da imagem dos Dogon pelo Ocidente, que não parece disposto a rever seu poder e domínio. Os olhares, as tendências, os conflitos e as temáticas predominantes traduzem as preocupações da academia e do cinema (e mais recentemente da televisão), ou seja, ela é expressão conflitiva e paradoxal do que tem sido, para o Ocidente, a necessidade do Outro. Ao se captar a diferença e trazê-la, ainda que parcialmente, para a metrópole, revela-se também o fascínio dos pesquisadores e as ambigüidades e contradições que marcaram profundamente as relações da Europa, e depois do chamado Ocidente, com o continente africano e o saber produzido sobre ele.

Os vieses e as armadilhas das pesquisas etnológicas e o pensamento do período colonial (com seus métodos e *a priorismos*) não foram ainda suficientemente debatidos e superados no sentido de conduzir a revisões profundas do conhecimento produzido sobre sociedades como a Dogon. Acredito que a produção fílmica sobre os Dogon constitui uma importante via de análise, que tem sido pouco considerada, mas possibilita alargar o questionamento, além de permitir inseri-lo nos processos políticos e econômico nos quais a representação da alteridade inscreve-se.

[32] *No primeiro semestre de 2002, a Editions Seuil publicou La mère des masques, assinado por dois autores. Um deles é Sékou Ogobara Dolo, Dogon natural de Sangha.*

Referências bibliográficas

BALANDIER, G. Tendences de l'ethnologie française (I). Cahiers Internationaux de Sociologie, v. 27, p. 11-22 (cahier double-nouvelle série), 1960.

BOUJOU, J. Graine de l'homme, enfant du mil. Paris, Société des Africanistes, s.d.

CHAMPION, P. Marcel Griaule (1898-1956), Journal de la Société des Africanistes, v. 26, p.267-71, 1984 [1956].

CIARCIA, G. Dogons et Dogons: retour au "pays du réel". L'Homme, Revue Française d'anthropologie, v. 157, p. 217-30, 2001.

_____. Ethnologues et "Dogon": la fabrication d'un patronime ethnographique. Gradhiva, v. 24, p.103-15, 1998.

CLIFFORD, J. Power and dialogue in ethonography: Marcel Griaule's initiation. In: STOCKING, G.; MADISON, J. Observers observed. University of Wisconsin Press, 1983.

_____. A experiência atnogéfica. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998. (Malaise dans la culture: l'ethonografie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris, ENSBA, 1996.)

DEPUIS, A. À propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris. Cahiers d'Études Africaines, 155-156, XXXIX-3-4, p. 511-38, 1999.

DESPLAGNES, L. Le plateau central nigerien. Paris: Larose, 1907.

DIETERLEN, G.; GRIAULE, M. Le renard pâle. Paris: Institut d'Ethnologie, 1965.

FROBENIUS, L. Histoire de la civilisation africaine (trad. francesa). Paris: Gallimard, 1952.

DE FRANCE, C. Cinema e antropologia. Campinas: Unicamp, 1998.

GAUTHIER, G. Le documentaire, un autre cinéma. Paris: Nathan, 1995.

GRIAULE, M. Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. Paris: Institut d'Ethnographie de l'Université de Paris et Museum National d'Histoire Naturel, 1930.

_____. Les grandes explorateurs. Paris: PUF, 1948.

_____. Méthode d'ethnographie. Paris: PUF, 1957.

_____. Dieu d'eau (entretiens avec Ogotemmêli). Paris: Fayard, 1965 [1948].

HEUSCH, L. de. On Griaule trial. Current Antropology, v. 32, n. 4, p. 434-7, 1991.

HUET, J.-C. Villages perchés des Dogon du Mali: habitat, space et societé. Paris, L'Harmattan, 1994.

JOLLY, E. La bière de mil dans la société Dogon. Paris-X, Nanterre, 2 t. (Tese de Doutorado), 1996.

KERVRAN, M. P. B. Dictionnaire Dogon donno so (région de Bandiagara). Paroisse Catholiquede Bandiagara, 1993.

LEBEUF, J. P. Compte rendu de: mystagogie et mystification de D. A. Lettens. Journal de la Société des Africanistes, v. 45, n. 1-2, p. 230-2, 1975.

LETTENS, D. A. Mystagogie et mystification. Bujumbura: Presses Lavigerie, s.d.

LOIZOS, P. A inovação no filme etnográfico (1955-1985). Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 1, p. 55-64, 1995.

LOURDOU, P. Le commentaire dans les films ethnographiques de Marcel Griaule. In: DE FRANCE, C. Du film ethnographique à l'anthropologie filmique. Paris: Archives Contemporaines, 1994.

MAGNI, C. T. A Inathèque de France: um convite à pesquisa audiovisual. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 9, p. 89-100,1999.

MORAND, P. Paris-Toumbouctou. Paris: Flamarion, 1928.

PAULME, D. Organisation sociale des Dogon. Paris: Jean-Michel Palce, 1988 [1940].

PIAULT, M-H. Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image. Paris: Nathan, 2000.

SEABROOK, W. Secrets de la jungle. Paris: Jacques Haumont,1931.

VAN BEEK, W. E. A. Dogon restudied: a field evaluation of the work of Marcel Griaule. Current Antropology, v. 32, n. 2, p. 139-67, 1991.

WANONO, N. Ciné-rituel de femmes Dogon. Paris: CNRS, 1987.

_____. Une filmographie sur le pays Dogon. Boletim de Mèrè Sungu, n. 5, janvier, p. 6-13, 1998.

Abstract

Since the 1930's, the Dogon people have attracted extraordinary interest from Europeans, mainly the French. Representations of the Dogon society were constructed in France during the colonial period – a time when the first researches and documentaries were also made. Both for Dogon ethnography and filmic production, it is essential that we understand the importance of colonial scientific expeditions, of the collection of objects, the appearance of the notion of African art as a creation of ethnological museums, and the promotion of tourism in the last decades of the 20th Century. The data on this audiovisual production were obtained from printed materials, such as festival programs, articles and comments by various authors on filmography published in 1998 by Nadine Wanono and, mainly, in a research carried out at *Inathèque*, the archival service of images broadcasted by French television, an organization of the Institut National du Audiovisuel, at the Bibliothèque Nationale de France. I have also consulted different video collections in Paris: Musée de L'Homme (Videothèque et Comité du Film Ethnographique), Centre d'Études Africaines de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales; Centre George Pompidou and the CNRS Audiovisual.

Keywords: Dogon, colonial scientific expeditions, African art, ethnography, filmic production.

Recebido em: julho de 2002.
Aprovado em: setembro de 2002.

"Sem domicílio fixo", de objeto a sujeito de imagens. Oficina de vídeo em uma associação parisiense

Claudia Turra Magni

Resumo

Este artigo aborda a imagem sob dois pontos de vista. O primeiro é a visão da sociedade francesa sobre os chamados "excluídos", "sem domicílio fixo", "SDF" – e, neste caso, a imagem participa das representações sociais construídas sobre esse sujeito, afetando sua identidade social. O segundo é a visão de um indivíduo sobre si próprio, a sociedade e o mundo – e para isso, me apoiarei sobre o trabalho audiovisual realizado por ele em uma oficina de vídeo para pessoas sem domicílio. Tal estudo de caso faz parte de minha tese de doutorado, uma etnografia de oficinas artísticas no universo associativo parisiense.

Palavras-chave: imagem, identidade, representação, exclusão, SDF, oficina de vídeo.

Jacques Brusel, francês de 54 anos, é autor de *Musique en image*, um dos filmes realizados na oficina de vídeo para pessoas sem domicílio de uma associação filantrópica parisiense, Les Haltes des Amis de la Rue.[1] O que Jacques representa nesse filme e o que esse filme representa para Jacques? Como ele representa a si próprio e a sociedade circundante? Mas, antes disso, como tal sociedade representa esse autor ou, mais precisamente, como ela concebe a imagem dos "sem domicílio fixo", categoria na qual ele é identificado? Essas questões serão abordadas sob dois pontos de vista: a visão dominante da sociedade francesa sobre aqueles que ela identifica como "sem domicílio fixo", "SDF" ou "excluídos", e a visão de Jacques, um indivíduo assim designado, sobre o Mesmo, o Outro e o mundo. Sob o primeiro ponto de vista, a imagem será considerada participante das representações individuais e coletivas que envolvem aquelas categorias sociais na sociedade francesa. Já sob o segundo, a imagem será abordada como produto audiovisual feito por Jacques na oficina de vídeo para pessoas "em estado de grande exclusão social", como é designado o público da associação.

"SDF", "excluído": a imagem do Outro revelando o Mesmo

Os termos de designação são mais do que representações adequadas do mundo – são uma intervenção sobre o mundo, como ensina a teoria interacionista. Ademais, nas representações sobre o Outro, é o essencial do Mesmo, sujeito designante, que está em questão. Noções como "ex-

[1] A etnografia desta oficina, apresentada em minha tese de doutorado (Magni, 2002), compreende um estudo de caso sobre o percurso de quatro indivíduos e suas realizações fílmicas, dentre os quais está o de Jacques Brusel. Foram também considerados três outros ateliers – de escritura, de escultura, de arte marcial – e duas outras associações – o Secours Catholique e Les Compagnons de la Nuit.

clusão", "sem domicílio fixo" ou "SDF" remetem, portanto, às representações, aos valores e à auto-imagem da sociedade, com conseqüências diretas sobre a própria imagem daquele que é considerado integrante desta categoria social.

Embora o termo "sem domicílio fixo" já fosse empregado nos registros de polícia franceses desde o século XVIII, e a sigla SDF fosse corrente no final do século XIX, essas designações só se estenderam ao grande público francês a partir dos anos 1980 (Gaboriau, 1998). A figura do "SDF" é distinta da do *clochard,* tipo folclórico com saco nas costas e garrafa de vinho na mão, que se difunde no período entre guerras mundiais, erigindo a idéia do sujeito excêntrico e marginal por escolha e filosofia de vida. Diversamente, o chamado "SDF" está mais associado à "nova pobreza". Antes de assumir a sua marginalidade e estigmas da vida na rua, ele almeja reintegrar-se à sociedade, ao mercado de trabalho, à normalidade, fazendo o possível para se indiferenciar na multidão, passar despercebido em meio aos outros cidadãos. Os traços dessa nova figura social começam a se esboçar na França desde o fim dos anos 1970, após um período de crescimento econômico e multiplicação dos direitos sociais que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, à medida que se fazem sentir as conseqüências do desemprego em massa, da crise tanto nos sistemas habitacional e escolar, quanto na estrutura familiar.

A designação SDF não se restringe aos moradores do espaço público, englobando também freqüentadores de albergues de urgência (CHU), beneficiários de "hotéis sociais" e de "centros de albergamento de reinserção social" (CHRS). Patrick Gaboriau faz a seguinte afirmação: "A pobreza de rua será considerada a parte visível do *iceberg*, desvelando a precariedade massiva dos beneficiários dos 'rendimentos mínimos' que não encontraram lugar no mercado de trabalho (...)" (Gaboriau, 2000, p. 244).[2]

Com grande apelo mediático, a década de 1980 evidenciou a visibilidade crescente no espaço público, dos fenômenos de exclusão e das pessoas ditas SDF. Michel Autes escreve que a "imagem é a de uma ameaça, do retorno das coisas vergonhosas, que se acreditava ter apagado do nosso mundo" (Autes, 1997, p. 127). A "nova pobreza", conforme o autor, aparece sob dois registros: o retorno de imagens ancestrais e a aparição de um novo risco em uma sociedade que se acreditava protegida da desgraça social. Ou, ainda, segundo Jacques Donzelot (1996, p. 89), surge como "um novo espectro vindo perseguir as nações desenvolvidas".

Inserção, uma noção vaga e abrangente

Nessas condições, os anos 80 também marcam, na França, o momento de uma grande mobilização, com o engajamento de artistas e personalidades públicas em torno da idéia de solidariedade e implicação cidadã. Para combater a "exclusão", surgem as políticas públicas ditas de "inserção",[3] baseadas na parceria entre sociedade civil, empresas e Estado – um Estado que Donzelot considera não mais como "provedor", mas como "animador", gerenciador de forças sociais.

Mas a noção de "inserção", fluida em sua definição e incerta em seus conteúdos, segundo Robert Castel, tenta responder a situ-

[2] *Todas as traduções das citações em francês aqui apresentadas são de minha autoria.*

[3] *Inúmeros projetos de "inserção" são implantados pela política de parcerias. O mais importante deles, em vigor desde 1988, é o Rendimento Mínimo de Inserção (RMI, no valor de pouco mais de 400 euros mensais), um direito acessível a todo cidadão com mais de 25 anos desprovido de recursos financeiros, independentemente da razão pela qual ele se encontra nessas condições.*

ações que não podem ser resolvidas apenas pela distribuição de rendimentos. Ela deve também procurar os meios de "preencher este vazio social" (Castel, 1991, p. 140), pois a exclusão não tange apenas as riquezas materiais, os rendimentos, o mercado de trabalho e de trocas, responsáveis pela ruptura do elo econômico. Diz respeito, também, às diversas formas de fracasso, seja escolar, conjugal ou familiar, possíveis ruptores dos elos institucionais, que vinculam o indivíduo à sociedade. No entanto, a exclusão não se restringe tampouco a essas formas materiais e visíveis. Há outras formas mais dissimuladas, concernentes à dimensão simbólica, que levam à cisão do elo de adesão entre os indivíduos e valores sociais: trata-se da ruptura de sentido. Ao abordar esse aspecto, Martine Xiberras vai ainda mais longe. Afirma que, além das formas de exclusão materiais e simbólicas, existem outras muito pouco perceptíveis: os excluídos ocupam um "lugar negativo", um "mau lugar", ou seja, "são pura e simplesmente ausentes ou invisíveis" (Xiberras, 1993, p. 18).

É por essa razão que a categoria de inserção, como mostra Michel Autes, deveria atender, simultaneamente, os problemas relativos à extensão do desemprego e as questões de pertencimento e cidadania: "tanto o que cria vínculo e faz sentido, quanto o que produz identidades e subjetividades" (Autes, 1997, p. 187).

O vídeo como instrumento de compreensão do Outro e do Mesmo

O surgimento de iniciativas promovendo atividades culturais, artísticas, esportivas e de lazer responde, de maneira pragmática, a esse conjunto de constatações, embora a política cultural francesa para um público desfavorecido continue de caráter experimental. Mas o fato é que o "direito à cultura" deixou de ser visto como acessório ou secundário em relação ao direito ao emprego, à habitação ou à saúde. A cultura fornece as condições de preenchimento desse "vazio social", viabilizando os instrumentos de compreensão e sentido do mundo em que se vive. Cria um espaço de trocas e alianças sociais, contribuindo para a construção e negociação de identidades e alteridades, permitindo, ainda, abrir-se ao olhar e à palavra do Outro. Dentro desta perspectiva, os Espaços Solidariedade Inserção (ESI) difundiram-se em várias associações dedicadas ao público excluído, visando a promover a inserção social por meio de estruturas, equipamentos, atividades e empreendimentos culturais e artísticos.

Tal é o caso da oficina de vídeo realizada no Espace Solidarité Insertion da associação Les Haltes des Amis de la Rue. Nesse universo, desenvolvi um trabalho de observação participante ao longo de 13 meses, acompanhando a execução de 13 audiovisuais, entre os quais o filme individual de Jacques Brusel. Nessa oficina, ministrada por um animador, disponibilizava-se todo o material necessário para a realização integral de seus filmes: três câmeras (duas Hi8 e uma mini DV) e um aparelho de edição digital (Casablanca). Além das sessões de iniciação técnica, os projetos coletivos ou individuais eram discutidos e detalhados junto com o animador, procurando proporcionar o máximo de autonomia aos participantes.

Jacques, da auto-imagem às imagens de seu filme

Ardente defensor do individualismo, Jacques esmera-se em transmitir uma auto-imagem de distinção, de alguém cultivado e culto, que teria desfrutado da riqueza e provocado sua própria decadência por abuso do poder e da luxúria. Portador de uma imaginação extremamente fértil, ele proclama-se de uma inteligência superior à norma e denuncia o fato de que a sociedade produz seres medianos e medíocres. Refere-se aos pais com ódio e menosprezo por não terem se ocupado de sua criação, como da de seu irmão gêmeo, tarefa relegada às babás que teriam se sucedido ao longo de toda a sua infância. É a essa falta de vínculo e de amor materno que ele atribui a relação "predadora" e fugaz com as mulheres, como também com os empregos, que se sucederam em sua vida, sem a menor estabilidade. Tendo passado dos cinqüenta anos de idade, o que lhe escandaliza é ser tratado de "velho", sentir-se inútil e não mais poder ter moças de 18 anos em seus braços.

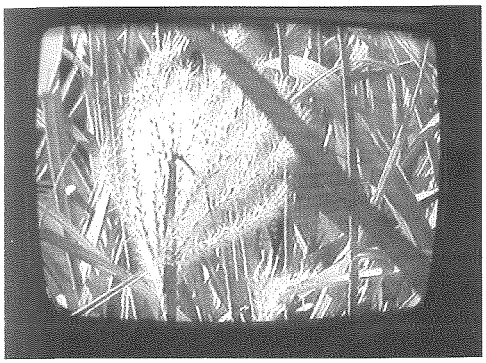
Extremamente crítico e irônico, ele se deleitava em humilhar os outros freqüentadores da associação com comentários cáusticos e requintados. Embora saliente o caráter voluntário de sua "queda" como meio de "pagar" a arrogância do passado, Jacques sofre com o isolamento relacional e declara não suportar o "olhar dos outros" sobre si. Ver-se obrigado a freqüentar uma associação para pessoas "em situação de grande exclusão social" constitui, para ele, uma afronta. Entretanto, depois de ter passado um mês sozinho, sem pedir nada a ninguém e sem domicílio, constrangido de dormir sobre os bancos do parque ao lado de sua bagagem, decidiu, finalmente, ceder à posição de assistido.

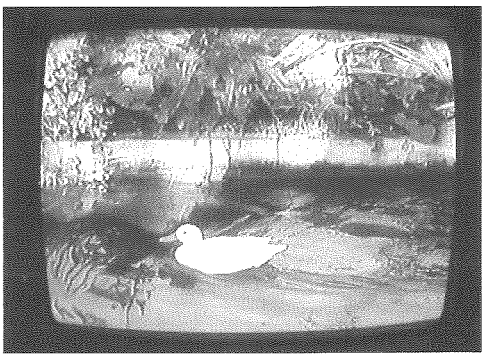
Através de uma assistente social, Jacques encaminhou seu Rendimento Mínimo de Inserção e solicitou vaga em um Hotel Social para se prevenir do inverno que se aproximava. Foi também nessa época que passou a freqüentar a referida associação, situada bem em frente ao Parque de Bercy. Com isso, quis evitar o isolamento, a exclusão social, a solidão ou, conforme suas palavras, a "ruptura com a civilização" que o levariam à condição do *clochard*. Diferente de si próprio, o *clochard*, segundo Jacques, acomodou-se a essa condição e já está "irrecuperável". Esta figura, portanto, representa, para ele, uma ameaça da qual tenta se livrar a todo custo. Sem estar completamente marginalizado e excluído como o *clochard*, Jacques tampouco se encontra inserido social e economicamente, o que ocorre com a maioria das pessoas sem domicílio fixo na França, que vivem nesse mesmo limiar. Devido à idade, não vê perspectivas de se reintroduzir no mercado de trabalho e, diante da posição de dependente e assistido, sua aspiração à autonomia encontra-se sufocada. Para ele, conformar-se com essa condição seria inconcebível, paradoxo que lhe confere uma presença resistente a este meio de excluídos.

Quando começou a participar do ateliê de vídeo, Jacques iniciou-se nos procedimento técnicos com certa facilidade. Captou suas primeiras imagens no Parque de Bercy, quando as cores outonais estavam deslumbrantes. Em seguida, passou a exercitar-se no equipamento de edição, encadeando as imagens,

que "regia" ao ritmo da música clássica, tal qual um maestro.

Em seu filme não há palavras, apenas "música em imagem", como sugere o título, pois Jacques afirma ir "além das palavras". A edição de cenas do Parque de Bercy é ritmada pelo *largo* do concerto nº 3 de Beethoven, estruturado, segundo ele, por uma parte "romântica", uma parte "viva" e uma parte "triste, interrogativa". Ao longo dos oito minutos de duração de seu curta metragem, encadeiam-se planos com câmera parada ou em suaves movimentos, em que a fauna e a flora do parque, com suas cores outonais, contrastam com o azul do céu e os brilhos do sol. Com exceção da queda d'água fluindo por um córrego em degraus e de uma passarela com colunas laterais onde está suspenso um roseiral, os recantos em cimento são preferencialmente evitados. Alternam-se imagens das copas e troncos dos plátanos, taquaras e roseirais, com imagens de pássaros nos galhos das árvores e patos nadando no açude. Aliás, nos créditos finais, o realizador faz um "agradecimento aos patos", confirmando o senso de humor que lhe é próprio.





Em seu filme, Jacques não evidencia miséria ou sofrimento. Busca, ao contrário, exaltar a beleza e a harmonia. Através da flora e da fauna do Parque de Bercy, ele representa a Natureza, idealizada como um universo construído e disciplinado pelo homem em meio ao ambiente urbano.

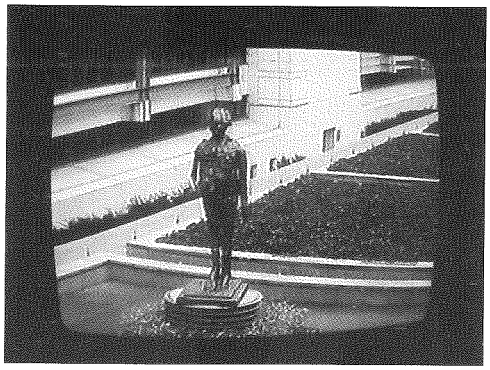
Mas uma mudança inusitada ocorre no último minuto do filme, durante o momento que ele classifica de "triste e interrogativo", quando se sucedem planos de três estátuas de bronze situadas em meio à murada do parque: o primeiro plano enquadra o rosto de uma figura feminina; o segundo faz um *zoom in* em câmera lenta na figura de um homem com os braços abaixados; o terceiro encerra o filme com um *zoom out* na estátua de um outro homem com os braços abertos. Sobre esta última figura, o realizador projeta *flashes* de luz.

Musique en image: uma hermenêutica possível

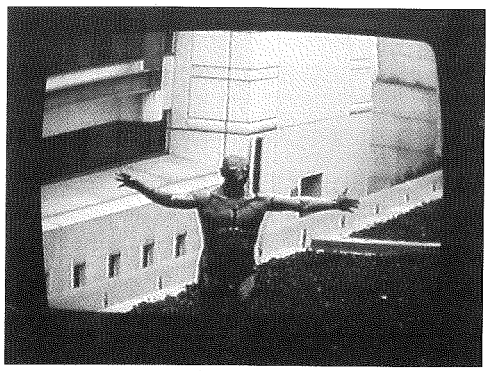
O que este filme representa para Jacques? Em que medida ele esconde, revela ou resignifica algo de sua vida?

Jacques é categórico quando afirma servir-se somente da música e abrir mão das palavras, pois estas imporiam ao es-

Além da natureza e da música clássica, o autor considera que as mulheres são o que há de mais belo no mundo, embora elas, lamenta-se, não lhe sejam mais acessíveis.



Em meio à natureza do parque, as estátuas representam "o humano, o homem, o SDF".



Para o autor, o resumo de seu trabalho está no último personagem, de braços abertos, sobre o qual ele projeta um *flash*, significando que "não importa qual a posição em que a gente se encontre, há sempre uma esperança".

pectador uma significação precisa, quando sua intenção é justamente permitir que cada um encontre aí o sentido que lhe convém. No entanto, meu interesse maior era conhecer o ponto de vista dele e tentar conhecer os significados que Jacques poderia atribuir às suas imagens. Tarefa, aliás, que jamais será definitiva ou exaustiva, pois ele próprio pode desconhecer os sentidos mais inconscientes das imagens que fez, podendo, ainda, transformar o sentido destas imagens com o passar do tempo, com o ânimo do momento, segundo o interlocutor que o interroga ou as circunstâncias em que é interrogado etc. Não obstante, o trabalho de observação participante por mais de um ano permitiu-me amadurecer a relação com Jacques, fazendo-me compreender coisas e desvendar sentidos que o filme tem para ele e que estavam ocultos à primeira vista.

O filme não evidencia miséria ou sofrimento. Busca, ao contrário, exaltar beleza e harmonia. Não aborda as dificuldades cotidianas dos que vivem sem domicílio, como

se poderia esperar, e, aparentemente, está muito distante das condições concretas de existência de seu realizador.

Através da flora e da fauna do Parque de Bercy, Jacques apresenta um dos três elementos centrais de seu filme, a Natureza, idealizada como um universo construído e disciplinado pelo homem, em meio ao ambiente urbano. A Cultura, segundo elemento, é representada pela música clássica, com a qual o autor exprime seu sentimento de erudição. Tenta, então, harmonizar esses dois elementos, afirmando serem a natureza e a música clássica "o que há de mais belo no mundo – além das mulheres", que, lamenta-se, não são mais acessíveis a ele. Mas a mulher, assim como dois homens, representa o terceiro elemento – o Humano – com o qual ele encerra o trabalho. As estátuas, diz ele, representam "o humano, o homem, o SDF". Para Jacques, o resumo do trabalho está neste último personagem de braços abertos: "Quando a gente vê a estátua, no fim, eu projetei um pequeno *flash*, pra mostrar que os braços estendidos querem dizer que, 'não importa qual a posição que a gente se encontre, tem sempre uma esperança', (...) 'não dá pra cruzar os braços'". Mas o *flash*, segundo ele, também exprime seu momento de revolta, de denúncia, de protesto, como quem diz: "Je vous emmerde!".

Aparentemente desconectado, o filme está, na verdade, profundamente relacionado com sua vida, como revela Jacques:

> *Eu fiz um filme sobre Bercy porque as cores estavam fantásticas. E eu misturei meu quadro de vida porque eu... eu dormi durante um mês sobre os bancos do parque... Ora, é uma lembrança, porque eu não quero passar o resto de minha vida... sobre um banco! Então eu criei um pequeno filme com a natureza, com os passarinhos, as árvores... E depois a música. Finalmente, o conjunto é bem agradável.*

Embora nada disso seja explicitado ao espectador, Jacques parece ver, nesta realização fílmica, uma maneira de ressemantizar a experiência de um período extremo de sua vida. E, se as estátuas, em meio à Natureza e à Cultura, figuram o Humano, o Homem, o SDF, elas representam, em última instância, o próprio autor, sua revolta, sua vontade de reviver, de reagir à degradação na qual se encontrava, quando se viu constrangido a dormir durante um mês neste mesmo parque. Assim, retranscritas em vídeo, essas imagens servem-lhe tanto para "lembrar" quanto para "esquecer" este período, para marcá-lo e transpô-lo simbolicamente, para ressignificá-lo.

Ao final de um ano de relação com Jacques, visando a integrar seu ponto de vista sobre meu trabalho escrito, eu lhe fiz uma restituição parcial da pesquisa. Nessa ocasião, Jacques ficou extremamente chocado com a imagem que transmitia de si, e a imagem que eu construíra dele como alguém orgulhoso e arrogante, sempre disposto a humilhar os outros. Foi nessa ocasião que tive a impressão de que ele tirava a máscara da qual se servia constantemente para poder suportar a sua história pessoal, que, pela primeira vez, passou a me relatar de maneira mais objetiva e menos fantasiosa: ao seis meses de idade, ele e seu irmão

gêmeo foram abandonados pelos pais e, sob responsabilidade do organismo governamental que se ocupa desses casos, a Direção Departamental dos Negócios Sanitários e Sociais (DDASS), ambos foram colocados em famílias substitutas, que se sucederam ao longo de toda a sua infância. Em uma região pobre no campo, ele e seu irmão cresceram como empregados nas famílias e só entraram na escola tardiamente (o que é raro na França), quando foram internados. Assim, para ele, depender novamente da assistência social representou não só reviver os horrores da infância, mas também a ameaça de que sua velhice poderia lhe reservar o mesmo destino dos *clochards* que estavam com ele na fila de espera para a distribuição de comida – razão pela qual ele os menospreza constantemente e luta por se diferenciar.

Jacques me contou ainda que só foi conhecer seus pais com 15 anos de idade, e sua única ligação familiar e afetiva, mais forte que tudo, era seu irmão gêmeo, univitelino, de quem ele nunca havia se separado e ao qual sua identidade estava intimamente associada. Dois anos antes de se encontrar só e sem domicílio, esse irmão morreu, tomado por um câncer de esôfago que o consumiu em seis meses – é dessa época que ele constata sua decadência, culminando com o mês que dormiu no Parque de Bercy. Diante desse fato, a imagem final de seu filme ganha ainda mais força de significação para a sua vida pessoal, pois os *flashes* projetados sobre uma das estátuas exprimiriam uma forma de ressurreição, como ele sugere quando declara que "a estátua, que estava imóvel dentro da murada do Parque de Bercy, eu acho que lhe devolvi um pouco a vida!".

De objeto a sujeito da imagem

Entre as centenas de documentos audiovisuais indexados pelas palavras-chave *SDF, sans abri, clochards, mendiant, vagabond,* nos arquivos franceses,[4] nenhum foi realizado pelo sujeito em questão, sempre objeto dessas imagens. Não é o caso do audiovisual a que me ative neste artigo, tampouco da videografia da oficina em referência para pessoas sem domicílio. Essas produções audiovisuais constituem exceção em meio à norma que exclui, também do circuito cultural, indivíduos já excluídos de outras trocas sociais, sejam materiais ou simbólicas. Nas sociedades modernas, como explicou Georg Simmel, a não participação nessas trocas promove uma ruptura radical entre o dom e o contra-dom, uma assimetria entre doador e receptor, que define negativamente o sujeito assistido. Visíveis ou invisíveis, as formas de exclusão estendem-se aos termos de designação. E se "o significante precede e determina o significado" – como afirmou Claude Lévi-Strauss a propósito do *mana* (Lévi-Strauss, 1950, p. XXXII) – , os termos "sem domicílio fixo", "SDF", com base em uma negação semântica, afetam e condicionam a identidade social do indivíduo. Ele é designado por aquilo que não tem – um domicílio, valor supremo da sociedade sedentária; ele é, em suma, aquele que não é como se esperava, que não tem nada para dar ou trocar socialmente.

[4] 130 filmes, entre ficção e documentário, consultados no Forum des Images, e mais de 5.000 notícias documentais consultadas na Inathèque de France, que conserva os arquivos da televisão francesa (dados de 2000).

Ora, o curta-metragem aqui analisado contribui para que Jacques reintegre-se ao sistema de trocas simbólicas com a sociedade. Ao invés de reforçar o estatuto de assistido, como ocorre com outros auxílios sociais, ele dá vazão a sua capacidade criativa, à sua autonomia e auto-estima. Jacques não é, aqui, objeto passivo, mas sujeito ativo do documento audiovisual. As imagens que capta e elabora são vetores de subjetivação e contribuem para dar sentido ao mundo em que vive, assim como à sua própria vida, restabelecendo uma comunicação social perdida num período de grande isolamento relacional.

Sem pretender refletir ou espelhar sua realidade, o filme é revelador de sua auto-imagem, de sua condição de vida e relação com os outros. Embora o objeto fílmico não guarde mais nenhum compromisso com sua concretude, ou realidade objetiva, diz muito da subjetividade de seu autor, sua identidade e sua alteridade. A imagem que Jacques tenta transmitir de si, assim como aquela que ele elabora em seu filme, não mimetiza sua vida, tampouco a retranscreve ou traduz; transcende-a e coloca em jogo seu desejo – motor de transformação – de não acomodar-se às condições concretas impostas. A imagem permite "representar", ou seja, apresentar um objeto ausente, um senso latente, aberto ou então oculto, sempre indefinido. Sua condição mesmo é de guardar uma diferença, uma distância em relação àquilo a que se refere. Ela nunca traz um sentido único, fechado, exclusivo, mas sempre aberto, subjetivamente representado e subjetivamente percebido.

E isso somente é possível devido ao caráter simbólico das imagens, que comportam uma ambigüidade entre as duas partes complementares que a compõem: a parte concreta e visível, o signo, e a parte alusiva, o significado. Um significado dificilmente dizível, admissível ou figurável para seu autor, pois diz respeito a um momento de enorme sofrimento e solidão. Um momento de sua vida em que sua auto-imagem se vê degradada e ameaçada pela aquisição da identidade de SDF. O estatuto de "assistido", companhia de toda a infância e adolescência, voltara a lhe assombrar. A morte brutal de seu irmão gêmeo, a quem sua identidade estava intimamente atrelada, rompera o único elo social que lhe restava. Só, velho e sem domicílio, se vê obrigado a partilhar a fila de distribuição de comida com *clochards* e outros excluídos, de quem luta para se distinguir. O terror em compartilhar com eles um albergue de urgência lhe fizera optar por dormir no parque – universo que ele revisita, mais tarde, através de imagens, cujo poder de transfiguração permite-lhe figurar o infigurável, o insuportável. E é por isso que seu filme, *Música em imagem*, dá acesso a um sentido oculto, indefinido, cuja interpretação ele deixa à mercê da imaginação de cada um, – o que, aliás, legitima esta que aqui proponho.

Referências bibliográficas

AUTES, M. De l'assistance ou développement sociale. Les modes de légitimation de l'action publique. Paris, EHESS (tese de doutorado em sociologia), 1997.

CASTEL, R. De l'indigence à l'exclusion, la désaffiliation. Précarisation du travail et vulnérabilité relationnelle. In: DONZELOT, J. Face à l'exclusion, le modèle français, Paris: Esprit, p. 137-67, 1991.

DONZELOT, J. Les transformations de l'intervention sociale face à l'exclusion. In: PAUGAM, S. (org.). L'exclusion. L'état des savoirs. Paris: La Découverte, 1996.

GABORIAU, P. Clochard. L'univers d'un groupe de sans-abri parisiens. Paris: Julliard, 1993.

_____. SDF à la Belle Epoque. L'univers des mendiants vagabonds au tournant des XIXe et XXe siècles. Paris: Desclée de Brouwer, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, In: MAUSS, Marcel. Sociologie et anthropologie. Paris: PUF/Quadrige, 1993 [1950].

MAGNI, C. T. Images du Même et de l' Autre, une ethnographie des ateliers artistiques pour des personnes sans domicile à Paris. Paris, EHESS (tese de doutorado em antropologia social, direção de Marc-Henri Piaut), 2002.

SIMMEL, G. Les pauvres. Paris: PUF/ Quadrige, 1998 [1908].

XIBERRAS, M. Les théories de l'exclusion. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

Abstract

This article considers the image from two viewpoints. On the one hand, the vision of French society on the so-called "excluded", "homeless", "SDF" (sans domicile fixe). In this case, emphasis is placed on how the image contributes to the social representations produced on this subject, affecting his social identity. On the other hand, I consider an individual's own vision of himself, society and the world by looking at the audiovisual work he produces in a video workshop organized for the homeless. This case study is part of my doctoral thesis, an ethnography of artistic workshops in the Parisian associative universe.

Keywords: image, identity, representation, exclusion, "SDF", video workshop.

Recebido em: outubro de 2002.
Aprovado em: dezembro de 2002.

O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso

W.J.T. Mitchell

Resumo

O artigo discute a relação entre fotografia e linguagem, focalizando o ensaio fotográfico. Na medida em que minhas observações são aqui ensaios para definir um gênero ou um meio de comunicação, uma tentativa de articular os princípios formais do ensaio fotográfico, elas podem ser vistas como uma traição ao anti-esteticismo, ao experimentalismo anticanônico. Por que tentar tornar "clássico", através da classificação e da formalização, um meio de comunicação que é tão jovem e tão imprevisível? O ensaio fotográfico ocupa um estranho espaço conceitual na nossa compreensão da representação, um espaço no qual a "forma" parece ser tanto indispensável quanto descartável.

Palavras-chave: fotografia & linguagem, ensaio fotográfico, análise fotográfica.

Três perguntas:

1. Qual é a relação entre fotografia e linguagem?
2. Por que essa questão é importante?
3. Como essas questões são focalizadas no que se chama de "ensaio fotográfico"?

Três respostas:

1. Fotografia é e não é uma linguagem; linguagem é e não é uma "fotografia".
2. A relação entre fotografia e linguagem é o principal local da luta entre valor e poder nas representações contemporâneas da realidade; é o lugar onde imagens e palavras encontram e perdem sua consciência, sua identidade estética e ética.
3. O ensaio fotográfico é a dramatização dessas questões em uma forma emergente, composta, de arte.

O que se segue é uma tentativa de conectar essas perguntas e respostas.

Fotografia e linguagem

A totalidade desta relação talvez seja mais bem indicada dizendo que as aparências constituem uma meia-linguagem.

John Berger, *Another way of telling*

A relação entre fotografia e linguagem permite duas descrições básicas, fundamentalmente antitéticas. A primeira enfatiza a diferença da fotografia em relação à linguagem, caracterizando-a como uma "mensagem sem código", uma transcrição puramente

---

Nota: Este texto foi publicado originalmente em W. J. T. Mitchell, Picture theory (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1995).
© 1994 by The University of Chicago. A presente tradução é de Mariza Corrêa.

objetiva da realidade visual.[1] A segunda transforma a fotografia em uma linguagem, ou enfatiza sua absorção pela linguagem que se está usando. Esta última perspectiva é a mais aceita hoje pelos comentaristas sofisticados da fotografia. Está se tornando cada vez mais difícil encontrar alguém que defenda a perspectiva (denominada de várias maneiras, como "positivista", "naturalista" ou "supersticiosa" e "ingênua") de que as fotografias têm uma relação especial, causal e estrutural com a realidade que elas representam. Talvez isso se deva à dominação dos modelos lingüísticos e semióticos nas ciências humanas ou ao ceticismo, ao relativismo e ao convencionalismo que dominam o mundo da crítica literária. Seja qual for a razão, a perspectiva dominante sobre a fotografia hoje é a expressa por Victor Burgin (1986a, p. 51), ao dizer que "nós raramente vemos uma fotografia *em uso* que não esteja acompanhada pela linguagem", e ao dizer que as raras exceções são apenas uma confirmação do domínio da linguagem sobre a fotografia: "Mesmo as fotografias 'artísticas', sem legendas", diz ele, "são invadidas pela linguagem no exato momento em que são vistas: na memória, na associação, fragmentos de palavras e imagens continuamente se misturam e se intercambiam". Burgin (1986a, p. 53), de fato, leva seu argumento bem além do olhar para a fotografia, leva-o para o "olhar" como tal, desqualificando a "idéia ingênua de uma visão puramente localizada na retina", sem acompanhamento da linguagem, uma perspectiva que ele associa a "um erro que tem ainda maiores conseqüências: a crença espalhada no "visual" como um domínio da experiência totalmente separado do "verbal", e de fato antitético a ele. Burgin acompanha "a idéia de que existem duas formas muito distintas de comunicação, palavras e imagens", desde a crença neoplatônica em uma "linguagem divina das coisas, mais rica do que a linguagem das palavras", até a defesa moderna, feita por Ernest Gombrich, do estatuto "natural" e "não convencional" da fotografia. E conclui: "Hoje, tais relíquias estão obstruindo nossa perspectiva sobre a fotografia" (Burgin, 1986a, p. 70).

O que é que me incomoda em tal conclusão? Não é que eu discorde da afirmação de que a "linguagem" (de alguma forma) comumente faz parte da experiência de olhar fotografias, ou de olhar qualquer outra coisa. Também não é o questionamento da distinção reificada entre palavras e imagens, a representação verbal e a visual; parece não haver dúvida de que esses meios de comunicação diferentes interagem um com o outro em muitos níveis, no conhecimento, na consciência e na comunicação. O que me incomoda, suponho, é o tom de confiança, a segurança de que possamos "hoje" dispensar tais "relíquias" que nos enganaram durante mais de dois mil anos, presumivelmente em favor de uma perspectiva clara, sem obstruções, sobre a questão. Fico particularmente surpreso com a figura da "relíquia" como uma imagem que obstrui, por oposição à perspectiva sem obstruções, já que esta é exatamente a oposição que (supersticiosamente) diferenciou a fotografia de formas mais tradicionais de imagens e que, anteriormente, diferenciava a representação com perspectiva dos modos "pré-científicos" de representação pictórica. Em outras pala-

[1] *A expressão "mensagem sem código" é do ensaio de Roland Barthes (1977, p. 19). Agradeço a David Antin e Alan Trachtenberg por suas várias sugestões e questões inteligentes para uma versão preliminar deste texto.*

vras, as conclusões de Burgin são construídas sobre uma oposição figurativa ("hoje"/ "ontem"; "visão clara"/"relíquia que obstrui") que ele já desqualificara como equivocada em sua aplicação à fotografia e à visão. Esse retorno de uma metáfora inconveniente sugere, pelo menos, que não se podem descartar as velharias tão facilmente.

Fico também incomodado com a confiança de Burgin de que "nossa perspectiva" possa ser tão facilmente exposta. Quem é o "nós" que tem essa "perspectiva"? Há uma divisão implícita entre aqueles que superaram suas superstições a respeito da fotografia e aqueles ingênuos que não o fizeram. "Nossa perspectiva" sobre a fotografia, em outras palavras, longe de ser homogênea, é o local de uma luta entre os iluminados e os supersticiosos, os modernos e os antigos, talvez até entre os "modernos" e os "pós-modernos". Os sintomas dessa luta surgem na retórica de Burgin (1986a, p. 51) quando ele fala da fotografia como "invadida pela linguagem"; o que ele não parece levar em conta é que essa invasão bem pode provocar resistência ou que pode haver algum valor em jogo em tal resistência, algum motivo real para a defesa do caráter não lingüístico da fotografia. Burgin (1986a, p. 52) parece satisfeito em afirmar a "fluidez" da relação entre fotografia e linguagem e em tratar a fotografia como "um complexo intercâmbio entre o verbal e o visual" (Burgin, 1986a, p. 58).

Mas por que deveríamos supor que esse modelo de "intercâmbio" livre e fluido entre a fotografia e a linguagem fosse verdadeiro ou desejável? Como dar conta da teimosia da perspectiva ingênua, supersticiosa, da fotografia? Qual poderia ser a motivação da persistência em crenças equivocadas a respeito da diferença radical entre imagens e palavras e do estatuto especial da fotografia? Essas crenças equivocadas são simplesmente erros conceituais, como erros de aritmética? Ou elas pertencem mais à ordem das crenças ideológicas, convicções que resistem à mudança proposta por meios corriqueiros de persuasão e demonstração? E se as "relíquias" que "obstruem" nossa perspectiva sobre a fotografia também *constituíssem* essa perspectiva? E se a única formulação adequada para a relação entre a fotografia e a linguagem fosse um paradoxo: a fotografia é e não é uma linguagem?

Acredito que isso é o que está no centro do que Roland Barthes (1977, p. 19) chama de "paradoxo fotográfico": a "coexistência de duas mensagens, uma sem código (a analogia fotográfica), a outra com código (a 'arte', ou o tratamento, ou a 'escrita', ou a retórica da fotografia)". Barthes utiliza uma série de estratégias para esclarecer e racionalizar este paradoxo. A mais familiar é a divisão da "mensagem" fotográfica em "denotação" e "conotação", a primeira associada ao estatuto "mítico", não verbal, da fotografia "na perfeição e na plenitude de sua analogia", e a última, à legibilidade e textualidade da fotografia. Barthes às vezes escreve como se acreditasse que essa divisão da mensagem fotográfica em "planos" ou "níveis" pudesse resolver o paradoxo: "Como a fotografia pode ser, então, ao mesmo tempo "objetiva" e "investida", natural e cultural? É através da com-

preensão sobre o modo de imbricação das mensagens denotadas e conotadas que talvez seja possível, um dia, responder a esta questão" (Barthes, 1977, p. 20).

Mas seu gesto mais característico é rejeitar respostas fáceis baseadas em um modelo de "livre intercâmbio" de mensagens verbais e visuais, "níveis" conotados ou denotados: "estruturalmente", diz ele, "o paradoxo claramente não é a conivência de uma mensagem denotada com uma mensagem conotada (...) e sim que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve a partir de uma mensagem *sem código*" (Barthes, 1977, p. 19). Para dizê-lo de maneira mais direta: uma conotação sempre presente na fotografia é que ela é uma pura denotação; é simplesmente isso que significa reconhecê-la como uma fotografia e não como outro tipo de imagem. Por outro lado, a denotação de uma fotografia, o que achamos que ela representa, nunca está livre do que achamos que ela significa. Um simples flagrante de uma noiva e um noivo em um casamento é uma rede inextrincável de denotação e conotação: não podemos dividi-lo em "níveis" distintos como uma "pura" referência a João e Maria, ou a um homem e uma mulher, por oposição a suas "conotações" de festa. As conotações vão até a raiz da fotografia, até os motivos para sua produção, até a seleção de seu tema, até a escolha de ângulos e de luz. De modo análogo, a "pura denotação" atinge todas as características acima dela que são suas características mais "legíveis" textualmente: a fotografia é lida *como se fosse* o vestígio de um evento, uma "relíquia" de uma ocasião tão carregada de aura e mistério como a liga da noiva ou seu buquê esmaecido. A diferença entre conotação e denotação não resolve o paradoxo da fotografia; apenas nos permite recolocá-lo de maneira mais explícita.

Barthes enfatiza este ponto quando sugere que o "paradoxo estrutural" da fotografia "coincide com um paradoxo ético: quando desejamos ser "neutros" ou "objetivos", nos esforçamos por copiar meticulosamente a realidade, como se a analogia fosse um fator de resistência contra o investimento de valores" (Barthes, 1977, p. 19-20). O "valor" da fotografia reside justamente em sua liberdade de "valores", tal como, em termos cognitivos, sua principal conotação ou implicação "codificada" é que ela é pura denotação, sem código. A persistência desses paradoxos sugere que "o modo de imbricação", ou sobreposição, entre a fotografia e a linguagem é mais bem entendido não como uma questão estrutural de "níveis", ou como um intercâmbio fluido, mas (para usar a expressão de Barthes) como um local de "resistência". Isso não deve sugerir que a resistência é sempre bem-sucedida, ou que a "conivência" e o "intercâmbio" entre a fotografia e a linguagem são impossíveis ou automaticamente indesejáveis, e sim que o intercâmbio, que parece tornar a fotografia apenas uma outra linguagem, um complemento ou apêndice à linguagem, não faz sentido sem a compreensão da resistência que ele supera. O que precisamos explorar agora é a natureza dessa resistência e os valores que a motivaram.

O ensaio fotográfico

Os instrumentos diretos utilizados são dois: a câmera fixa e a palavra impressa.
James Agee, *Let us now praise famous men*[2]

O lugar ideal para se estudar a interação entre a fotografia e a linguagem é o subgênero (ou será uma mídia no interior da mídia?) da fotografia conhecido como "ensaio fotográfico". Os exemplos clássicos desta forma (*How the other half lives,* de Jacob Riis, e *You have seen their faces,* de Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell) nos apresentam uma conjunção literal de fotografia e texto – comumente unidos com um objetivo documental, freqüentemente político, jornalístico, às vezes científico (sociológico). Eugene Smith argumenta que uma série ou seqüência fotográfica, mesmo sem texto, pode ser vista como um ensaio de fotos,[3] e existem bons exemplos de tais trabalhos (*The Americans,* de Robert Frank).[4] Quero me deter, no entanto, no tipo de ensaio fotográfico que contém fortes elementos textuais, nos quais o texto é definitivamente um elemento "invasor" e até dominante. Quero também focalizar o tipo de ensaio fotográfico cujo texto se preocupa não apenas com o tema comum às duas mídias, mas também com a maneira pela qual a mídia trata desse tema. No começo de *How the other half lives,* Jacob Riis descreve um incidente no qual a pólvora de seu *flash* quase pôs fogo a um cortiço. O evento não é representado nas fotografias: o que vemos, em vez disso, são cenas da miséria dos cortiços, nas quais pessoas atordoadas (que eram freqüentemente acordadas de seu sono) são exibidas num susto passivo, sob a crua iluminação da pólvora do *flash* de Riis (figura 1). A anedota textual de Riis reflete sobre a cena de produção de suas imagens, caracterizando e criticando a competência do fotógrafo, talvez até sua ética. Poderíamos dizer que Riis permite que seu texto subverta sua imagem e as ponha em questão. Um argumento melhor seria que o texto "permite" que as imagens (e seus objetos) adquiram uma espécie de independência e humanidade que não estariam disponíveis em uma economia de "intercâmbio" estrito entre fotógrafo e escritor. As fotografias podem ser "evidências" de propostas bem distintas dos usos oficiais nos quais Riis queria alocá-las. O espectador, por sua vez, é confrontado com uma questão incômoda: o poder político, epistemológico, dessas imagens (seu valor de "choque") justifica a violência que acompanha a sua produção? (Riis trabalhava como jornalista colaborando com a polícia; muitas dessas fotos foram tiradas durante invasões noturnas; elas são, num sentido real, fotografias de vigilância; elas tiveram também um profundo efeito sobre os esforços por reformas nos cortiços de Nova Iorque.) O acréscimo de um texto inconveniente, disruptivo feito por Riis anuncia esse dilema, nos leva a ele. Uma resistência aparece na relação foto-texto; nós nos movemos com maior dificuldade, mais lentamente, do ler para o olhar. Admito que essa resistência seja excepcional em Riis, cuja prática geral é supor um intercâmbio direto de informação entre o texto e a imagem. Mas sua emergência, mesmo nesse ensaio fotográfico relativamente homogêneo, nos alerta para sua possibilidade, seu efeito e suas motivações.

[2] Agee e Evans (1980 [1939], p. xiv).

[3] Ver Tom Moran (1974). As observações de Eugene Smith sobre o gênero foto-ensaio foram feitas em conversa com os editores de Mitchell (1995, p. 14-5).

[4] Robert Frank (1969 [1959]). O livro de Frank não está, no entanto, inteiramente livre de textos. Todas as fotografias são acompanhadas por breves legendas, geralmente com a designação do tema, época, ou local, e há uma introdução de Jack Kerouak que enfatiza o código verbal implícito das fotografias de Frank: "Que poema é este, que poemas podem ser escritos sobre este livro de fotografias algum dia, por algum novo escritor jovem..." (Frank, 1969 [1959], p. iii).

1. Jacob Riis, *Moradores do cortiço da rua Bayard.* Ampliação de *How the other half lives* (1890). Foto reproduzida por cortesia do Museu da Cidade de Nova Iorque.

Outra maneira de apresentar esse dilema é como uma tensão entre as afirmações do ético e do político, do estético e do retórico. Os ensaios fotográficos têm sido, de maneira geral, produto de consciências liberais progressistas, associadas com reformas políticas e causas de esquerda. Mas, gostaria de sugerir que os melhores deles não tratam a fotografia ou a linguagem simplesmente como um instrumento a serviço de uma causa ou de uma instituição. Tampouco se satisfazem em fazer publicidade das delicadas sensibilidades morais ou artísticas de seus produtores. O problema é como fazer a mediação entre essas afirmativas disparatadas, como fazer com que a instrumentalidade tanto da escrita quanto da fotografia, e de sua interação, sirva aos altos interesses da "causa", submetendo-a à crítica e, ao mesmo tempo, levantando sua bandeira. Agee distingue os "instrumentos diretos" do ensaio fotográfico, "a câmera fixa e a palavra impressa", e "o instrumento diretor – que é também um dos centros do tema –, [que] é a consciência humana individual, anti-autoridade" (Agee e Evans, 1980 [1939], p. xiv). A produção do ensaio fotográfico, o trabalho que nele se tem, não deveria ser, da perspectiva de Agee, simplesmente uma aplicação instrumental da mídia à política, à ideologia, ou a qualquer outra questão. A "tomada" de temas humanos por um fotógrafo (ou escritor) é um encontro social concreto, com freqüência entre um indivíduo machucado, vitimizado e sem poder, e um observador relativamen-

te privilegiado, muitas vezes agindo como "o olho do poder", agente de alguma instituição social, política ou jornalística. O "uso" dessa pessoa como tema instrumental em um código de mensagens fotográficas é exatamente o que vincula o objetivo político ao ético, criando intercâmbios e resistências no nível do valor, que não dizem respeito apenas ao fotógrafo, mas se refletem na relação do escritor (relativamente invisível) com o seu objeto, tanto quanto nos intercâmbios entre escritor e fotógrafo.[5]

Uma última questão a respeito do gênero: por que ele se chamaria *ensaio* fotográfico? Por que não fotonovela, ou fotopoema, ou fotonarrativa, ou apenas "fototexto"? É claro que existem exemplos de todas essas formas: Wright Morris usou suas fotografias para ilustrar sua ficção; Paul Strand e Nancy Newhall vinculam fotografias a poemas líricos em *Time in New England*; Jan Baetens analisou o emergente gênero francês da "novela fotográfica". Que garantia existe para se pensar no "ensaio fotográfico" como um modelo especialmente privilegiado da conjunção entre fotografia e linguagem? Uma razão é simplesmente a predominância do ensaio como a forma textual que convencionalmente acompanha a fotografia nas revistas e nos jornais. Mas creio que existem razões mais fundamentais para um comportamento que parece ligar a fotografia ao ensaio, do mesmo modo que a pintura histórica se vinculou ao épico ou a pintura de paisagens se vinculou ao poema lírico. A primeira é a suposição de uma realidade de referência comum: não "realismo", mas "realidade", não ficção, mas até "cientificidade" são as conotações genéricas que ligam o ensaio à fotografia.[6] A segunda é o companheirismo íntimo entre o ensaio informal ou pessoal, com sua ênfase em um "ponto de vista" privado, na memória e na autobiografia, e o estatuto mítico da fotografia como uma espécie de rastro da memória materializado, imerso no contexto de associações pessoais e "perspectivas" privadas. Terceira, é o sentido etimológico do ensaio como uma "tentativa" parcial, incompleta, um esforço para apanhar, tanto quanto os limites de espaço e da engenhosidade do escritor permitirem, a verdade sobre algo a seu alcance. Do mesmo modo, a fotografia parece necessariamente incompleta na sua imposição de uma moldura que nunca pode incluir tudo o que estava lá para ser, como dizemos, "tirado". A incompletude genérica do ensaio literário informal torna-se uma característica especialmente crucial das relações entre a imagem e o texto do ensaio fotográfico. O texto do ensaio fotográfico tipicamente mostra uma certa reserva ou modéstia em sua afirmação de "falar por"; como a fotografia, ele admite sua inabilidade para se apropriar de tudo o que estava lá para ser tomado, e tenta deixar que as fotografias falem por si mesmas, ou que "encarem" aquele que olha.

No restante deste ensaio, quero examinar quatro ensaios fotográficos que, de várias maneiras, apresentam a dialética do intercâmbio e da resistência entre a fotografia e a linguagem, o que faz com que seja possível (e às vezes impossível) "ler" as fotos, ou "ver" o texto ilustrado nelas. Vou me limitar a quatro exemplos principais: o primeiro, *Let us now praise famous men*, de Agee e Evans, geralmente reconhecido como

[5] Para um excelente relato sobre a maneira como os escritores tratam das questões éticas de "abordagem dos sujeitos", tornadas visíveis pelo aparato fotográfico em ação, ver Carol Schloss (1987, p. 11).

[6] Lembrar os clássicos ensaios de fotos com base no discurso científico – como levantamentos geológicos (Timothy O'Sullivan, por exemplo) e estudos sociológicos (o trabalho de Dorothea Lange e Paul Taylor). A moderna disciplina da história da arte é inconcebível sem a aula ilustrada por slides e a reprodução fotográfica de imagens. Qualquer discurso que se apóie na reprodução mecânica acurada de evidência visual se envolverá com a fotografia em algum momento.

um protótipo "clássico" (e modernista) do gênero, será usado principalmente para estabelecer os princípios da forma. Os outros três, exemplos de estratégias mais recentes e talvez "pós-modernas" (*Câmara clara*, de Roland Barthes, *The colonial harem*, de Malek Alloula, e *After the last sky*, de Edward Said e Jean Mohr), serão analisados com mais detalhes para mostrar o encontro entre os princípios e a prática. As questões principais a serem feitas a cada um desses trabalhos são as mesmas: que relação eles articulam entre a fotografia e a escrita? Que tropos de diferenciação governam a divisão de trabalho entre o fotógrafo e o escritor, a imagem e o texto, o espectador e o leitor?

Espião e contra-espião: Let us now praise famous men

Quem é você que vai ler essas palavras e estudar essas fotografias, e por qual causa, por qual acaso e com que propósito, e com que direito você está qualificado para isto, e o que você vai fazer com isto.

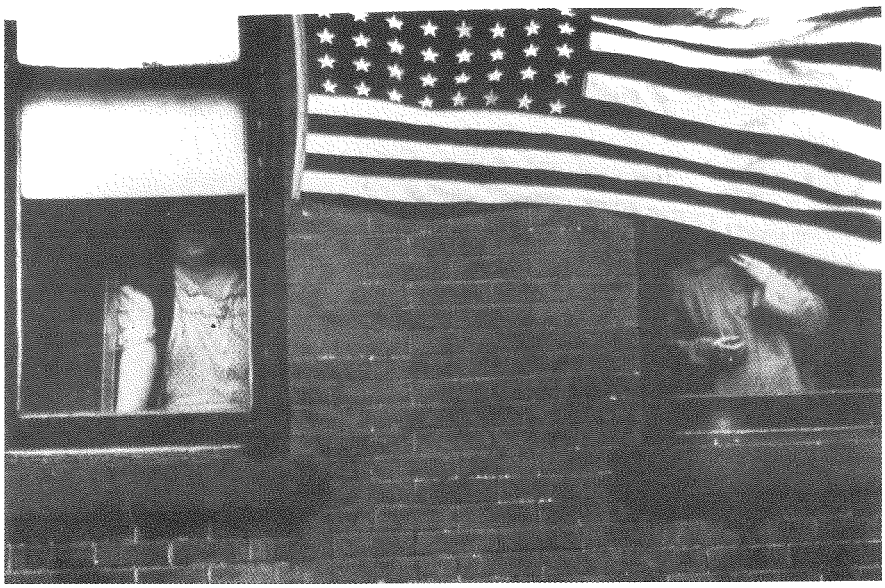
James Agee

Os principais requisitos formais do ensaio fotográfico são expressos de forma memorável na Introdução de James Agee para *Let us now praise famous men*: "As fotografias não são ilustrativas. Elas e o texto são equivalentes, mutuamente independentes e inteiramente colaborativas" (Agee e Evans, 1980 [1939], p. xv). Esses três requisitos – igualdade, independência e colaboração – não são simplesmente dados com a junção de qualquer texto a qualquer conjunto de fotografias, e também não são facilmente conciliáveis. Independência e colaboração, por exemplo, são valores que podem trabalhar com objetivos distintos, e a "equivalência" entre a fotografia e o texto é mais fácil de estipular do que de obter, ou mesmo imaginar. Agee observa, por exemplo, que "a impotência do olho do leitor" provavelmente levará a uma subestima das fotografias de Evans (Agee e Evans, 1980 [1939], p. xv); não é difícil imaginar a surdez ou o analfabetismo subestimando também o texto – um destino que, de fato, atingiu *Let us now praise famous men*, quando chegou aos editores da revista *Fortune*, que o tinham encomendado.[7] Os requisitos genéricos de Agee não são apenas imperativos para os produtores de uma forma de arte que parece altamente problemática, mas são também receitas para um leitor/espectador que pode não existir ainda, que de fato deve ser criado.

É fácil ver como *Famous men* satisfaz os requisitos de independência e equivalência. As fotografias são inteiramente separadas, não apenas do texto de Agee, mas também de todas as mínimas características textuais que convencionalmente acompanham uma fotografia: não há legendas, referências, datas, locais, nem sequer números para ajudar uma "leitura" das fotos. Até um ensaio fotográfico relativamente "puro", como *The Americans*, de Robert Frank, inclui legendas com o tema e o lugar. A imagem de abertura do livro de Frank, por exemplo, com figuras na sombra, na janela de um edifício com uma bandeira hasteada (figura 2), é acompanhada da legenda "Desfile – Hoboken, Nova Jersey", que imediatamente nos dá a infor-

[7] *Para um bom relato sobre a recepção do trabalho de Agee e Evans, ver William Stott (1973, p. 261-6).*

mação sobre o lugar, não oferecida pela foto, e nomeia o tema que não representa. Evans não nos dá tais pistas ou acesso a suas fotografias. Se tivermos estudado o texto de Agee com certo vagar, podemos supor que a fotografia inicial é de Chester Bowles e que é possível identificar três diferentes famílias de sem-terra nas fotos de Evans, com base nas suas descrições no texto de Agee. Mas todas essas conexões devem ser escavadas; nenhuma delas é inequivocamente oferecida por qualquer "chave" que ligue o texto à imagem. A localização das fotos de Evans no início do volume é uma declaração ainda mais agressiva de independência fotográfica. Em contraste com as práticas correntes, de misturar as fotos com texto, ou de colocá-las no meio ou no final de uma seção, na qual possam aparecer no contexto oferecido pelo texto, Evans e Agee nos forçam a confrontar as fotografias sem contexto, antes de termos a oportunidade de ver um prefácio, um sumário, ou mesmo um título de página. Quando finalmente alcançamos o conteúdo, descobrimos que já estamos no "Livro dois", e que as fotografias são o "Livro um", que já "lemos".

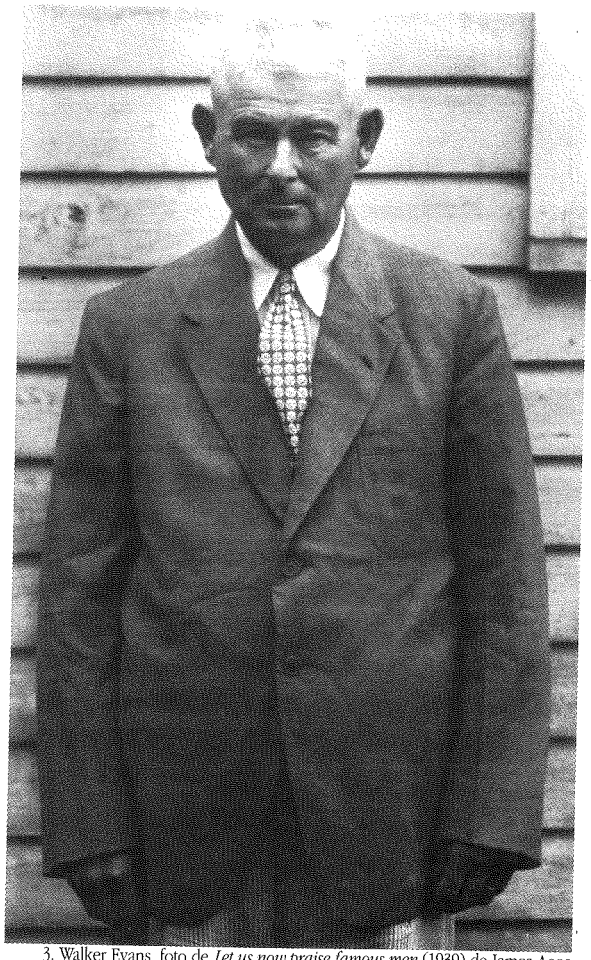


2. Robert Frank, *Desfile – Hoboken, Nova Jersey* (1955-1956), de *The Americans* (1958). Copyright © Robert Frank. Cortesia da Galeria Pace/MacGill, Nova Iorque.

A "equivalência" entre fotos e texto é, em certo sentido, uma conseqüência direta de sua independência, cada meio de comunicação recebendo um "livro" próprio, cada um igualmente livre para misturar-se com o outro – Evans apresentando fotos sem texto, Agee um texto sem fotos. Mas a igualdade é sugerida, além disso, pela sensação de que as fotos de Evans realmente constituem, como disse W. Eugene Smith, um

"ensaio" por conta própria.[8] A seqüência das fotos de Evans não conta uma história, mas antes sugere uma procissão de "tópicos" gerais, representados por figuras específicas – depois da anômala figura de abertura (figura 3), cujo paletó amassado sugere riqueza e classe de certo modo acima das dos sem-terra, há um levantamento de figuras representativas: Pai (figura 4), Mãe (figura 5), Quarto de dormir (figura 6), Casa (figura 7), e Crianças (menina-menino-menina), de idades descendentes (figuras 8, 9 e 10).[9] É possível construir uma narrativa linear, se insistirmos nisso. Agee oferece uma, umas 80 páginas adiante, se estivermos alertas para ela: "Um homem e uma mulher são atraídos, juntos, por uma cama, e lá estava uma criança, lá estavam crianças" (Agee e Evans, 1980 [1939], p. 55). Podemos até dar a essas figuras nomes próprios: George e Annie Mae Gudger, sua casa, seus filhos. Mas esses "intercâmbios" entre texto e imagem não nos são *dados*, seja pelo texto, seja pelas imagens; a organização do volume, se faz algo, dificulta isso; ela resiste à colaboração direta entre fotografia e texto. E essa resistência não é superada pelas leituras e olhadas repetidas, como se lá houvesse um código secreto para ser decifrado, ligando as fotos ao texto. Quando todos os nomes e lugares "apropriados" *são* identificados, *somos* lembrados de que *são* nomes fictícios: os Gudgers, Ricketts e Woods não existem com esses nomes. Podemos sentir que os "conhecemos" através das imagens de Evans, através das meditações íntimas de Agee sobre suas vidas, mas nunca os conhecemos e nunca os conheceremos.

Qual é o significado desse bloqueio entre fotos e texto? Uma resposta seria vinculá-lo à estética do modernismo de Greenberg, a uma busca pela "pureza" de cada meio de comunicação, não contaminada pela mistura dos códigos verbais e pictóricos. As fotos de Evans são como pinturas abstratas agressivas, sem título, sem nomes, sem referên-



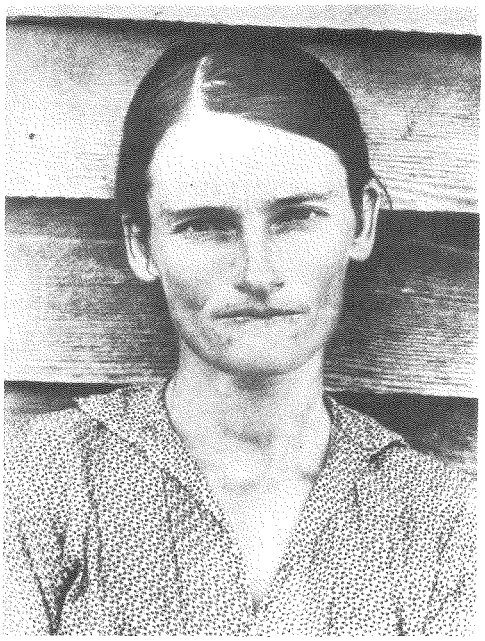
3. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939) de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

[8] *Eugene Smith argumenta que os fotojornalistas tendem a trabalhar no âmbito de convenções da narrativa, produzindo "histórias através de retratos": "Esta é uma forma em si mesma, não um ensaio" (The photo essay, p. 15).*

[9] *Esse formato "tópico" e não narrativo persiste em toda a seqüência de fotos de Evans. As fotos são divididas em três seções: a primeira se concentra nos Gudgers e Woods, a segunda nos Ricketts e a terceira, nas cidades e vizinhanças.*

cias, e sem elementos "literários". Elas nos forçam a voltar às características formais e materiais das imagens em si mesmas. O retrato de Annie May Gudger (ver figura 5), por exemplo, torna-se um estudo puramente formal, de superfícies achatadas e gastas, "gravadas": as linhas de seu rosto, o grão gasto das madeiras, o vestido desbotado, as mechas esticadas de seu cabelo, a gravidade de sua expressão, tudo converge para um complexo visual que é fantasmagoricamente belo e enigmático. Ela se torna um "ícone", talvez o mais famoso entre todos os homens e mulheres anônimos capturados pela câmera de Evans, um objeto estético puro, liberado da contingência e da circunstância em um espaço de pura contemplação, a Mona Lisa da Depressão.

4. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939) de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

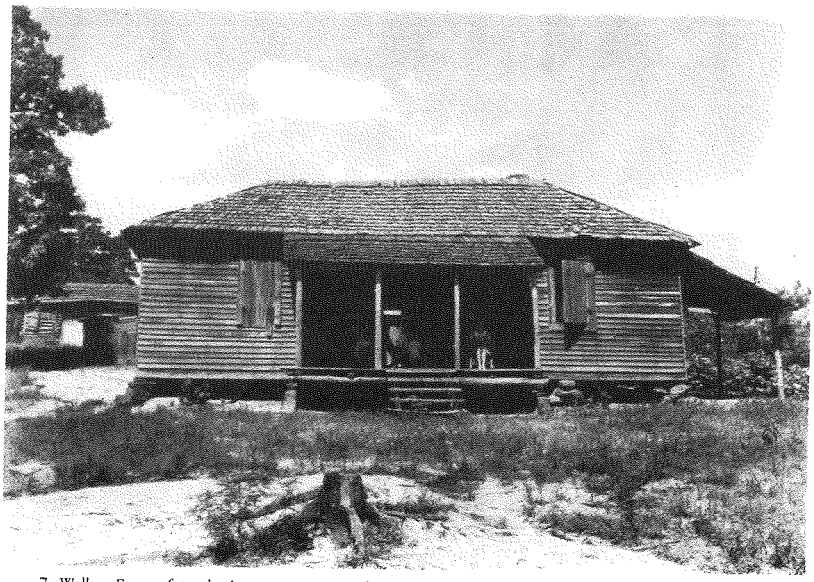


5. Walker Evans, *Annie Mae Gudger*, foto de *Let us now praise famous men* (1939), de James Agee e Walker Evans. © Copyright Espólio de Walker Evans.

Há algo profundamente perturbador, até desagradável, nessa resposta (inevitavelmente) estetizante ao que, afinal, é uma pessoa real em circunstâncias desesperadamente pobres. Porque teríamos o direito de olhar para essa mulher e ver sua fadiga, dor e ansiedade como sendo bonitas? O que nos dá o direito de olhar para ela, como se fôssemos espiões de Deus? Essas questões são, claro, exatamente os desafios com que o texto de Agee constantemente nos confronta; são também as questões a que as fotos de Evans nos obrigam, quando nos mostram os sem-terra em belos e formais estudos, cheios de mistério, dignidade e presença. Não podemos ficar à vontade em relação à nossa apreciação estética de Annie Mae Gudger, assim como não podemos pronunciar seu

nome verdadeiro. Sua beleza, como sua identidade, é mantida em reserva, à distância: ela nos olha, escondendo segredos ilegíveis. Ela nos coloca tantas questões quantas nós lhe colocamos: "Quem é você que vai ler essas palavras e estudar essas fotos?"

6. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939), de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

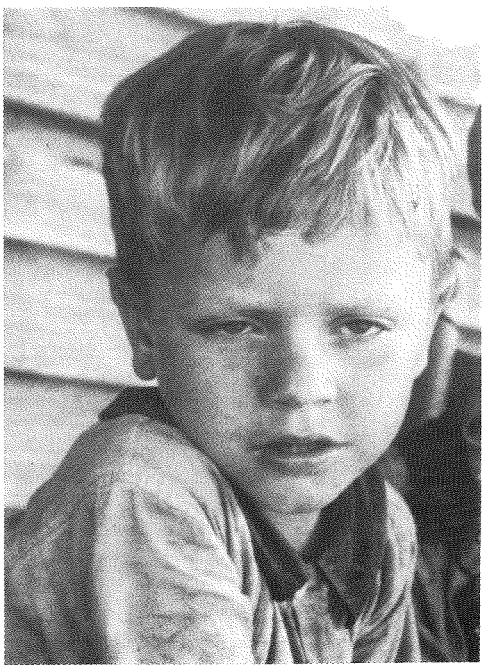


7. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939), de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

A separação estetizante entre as imagens de Evans e o texto de Agee não é, assim, simplesmente uma característica formal, mas uma estratégia ética, uma maneira de impedir um acesso fácil ao mundo que eles representam. Chamo essa estratégia de "ética" porque ela bem poderia ter sido contraproducente para qualquer objetivo político. A colaboração entre Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White na representação dos lavradores oferece uma comparação instrutiva. *You have seen their faces* mostra um intercâmbio sem impedimentos entre fotos e texto: as imagens de Bourke-White se entrelaçam com o ensaio de Caldwell; cada foto é acompanhada por uma "legenda" localizando a foto e uma "citação" da figura central. Analisem *Hamilton, Alabama*/ "Conseguimos ir em frente" (figura 11).[10] As fotografias recolocam as legendas no seu código pictórico, criando com sua perspectiva de ângulo baixo e lente ampliada uma impressão de monumentalidade e de força (note especialmente como as mãos da figura são tornadas grandes). Esse tipo de reforço retórico e repetição é, de longe, o arranjo mais convencional do ensaio fotográfico e pode explicar o enorme sucesso popular de *You have seen their faces*.

Ele ilustra vividamente o tipo de relação retórica entre a foto e o texto a que Evans e Agee resistiam. Isso não quer dizer que Evans e Agee sejam "não-retóricos", mas que sua "colaboração" é ditada por uma retórica de resistência, e não de intercâmbio e cooperação. Suas imagens e palavras são "inteiramente colaborativas" no projeto de subverter aquilo que eles viam como uma colaboração falsa e fácil com instituições governamentais e jornalísticas (a Farm Security

8. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939), de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

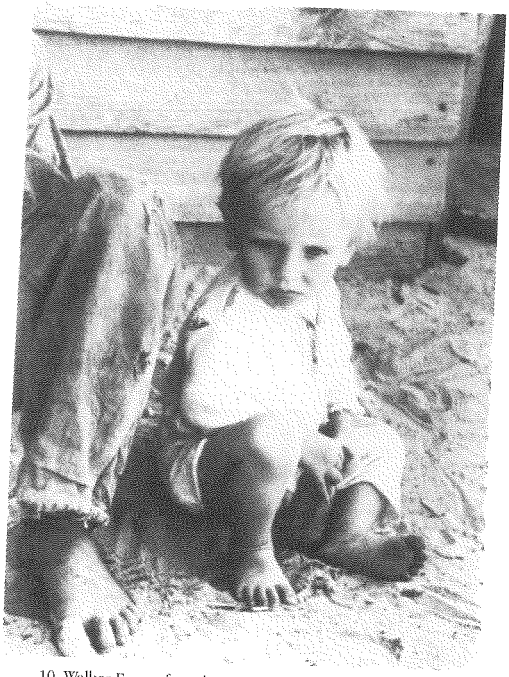


9. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939), de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

[10] *O leitor que achar que essas citações têm alguma autenticidade documental, ou mesmo uma relação expressiva com o tema fotográfico, deve prestar atenção à nota de abertura de Bourke-White: "As legendas das fotos pretendem expressar as próprias concepções dos autores a respeito dos sentimentos dos indivíduos retratados; elas não pretendem reproduzir o sentimento real daquelas pessoas". A honestidade deste reconhecimento é de algum modo deixada de lado pela persistente ficção das "citações" ao longo do texto. Essa manipulação do material verbal combina bem com a tendência de Bourke-White em rearranjar os objetos nas casas dos sem-terra, para que ficassem de acordo com seu gosto estético.*

Administration e a revista *Fortune*).[11] O bloqueio entre foto e texto é, de fato, uma sabotagem de um aparato de efetiva vigilância e propaganda, que criava imagens e narrativas facilmente manipuláveis no apoio de agendas políticas. Agee e Evans podem ter concordado com muitos dos objetivos políticos reformistas de Caldwell e Bourke-White, e das instituições que eles representavam: eles se diferenciavam é no que se poderia chamar de "ética da espionagem". Agee caraterizou a si mesmo e a Evans, repetidamente, como "espiões": Agee é um "espião, viajando como jornalista"; Evans, "um contra-espião, viajando como fotógrafo" (Agee e Evans, 1980 [1939], p. xxii). A "independência" de sua colaboração é a condição estrita para a relação espião/contra-espião; é a maneira de um manter a honestidade do outro, fazendo cada um o papel de "consciência" do outro. Evans exemplificava para Agee a impiedosa violência de seu trabalho e a possibilidade de torná-lo honrado de alguma maneira. A visibilidade do aparato fotográfico expõe sua espionagem, e Agee admira a abertura de Evans ao trabalhar, a sua boa vontade em deixar que seus objetos humanos posem por conta própria, exibam suas próprias imagens em toda sua dignidade e vulnerabilidade, ao invés de tratá-los como material para uma auto-expressão pictórica. Agee, por seu lado, é todo auto-expressão, como se a objetividade e a contenção do trabalho de Evans devessem ser contrabalançadas pela mais completa subjetividade e prolixidade

[11] O livro de Jefferson Hunter (1987) registra essa resistência, mas a vê como uma mera "afronta" às convenções, o que tornou Famous men "um fracasso em 1941" e "sem influência hoje" na prática da colaboração entre foto e texto. Hunter toma a "consistência estilística" de Bourke-White e Caldwell como modelo do "sucesso do esforço de colaboração" (Hunter, 1987, p. 79).



10. Walker Evans, foto de *Let us now praise famous men* (1939), de James Agee e Walker Evans. Cortesia da Biblioteca do Congresso.

11. Margaret Bourke-White, *HAMILTON, ALABAMA. "Conseguimos ir em frente"*. De *You have seen their faces*, de Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White. Cortesia do Espólio de Margaret Bourke-White.

de confissão. Essa divisão de trabalho não é apenas uma ética da produção que afeta o trabalho do escritor e do fotógrafo;[12] é, em um sentido muito real, uma ética da forma imposta sobre o leitor/espectador na divisão estrutural entre fotos e texto. Nosso trabalho como espectadores é tão dividido como o de Agee e Evans, e nos descobrimos atraídos, como se fosse por um vórtice de colaboração e resistência.[13]

Labirinto e fio: Câmara clara

Um homem labiríntico nunca procura a verdade, mas apenas sua Ariadne.

Nietzche[14]

A forma forte "agonística" do ensaio fotográfico tende, como vimos, a se preocupar tanto com a natureza da fotografia, da escrita, e da relação entre ambas, quanto com o tema representado (sem-terra, moradores de cortiço em Nova Iorque, trabalhadores migrantes etc.) Mas a maior parte dos ensaios sobre fotografia (incluindo este) não são "ensaios fotográficos" no sentido que aqui atribuo ao termo. *A short history of photography*, de Walter Benjamin, não é um ensaio fotográfico pela óbvia razão de que não é ilustrado. Mas, ainda que o fosse, as fotos só estariam lá para ilustrar o texto; elas não teriam a independência ou equivalência que permite a colaboração em uma forma realmente composta.

Um dos poucos "ensaios sobre fotografia" que se aproxima do estatuto de um ensaio fotográfico é *Câmara clara*, de Barthes. A "independência" e a "equivalência" das fotografias no texto de Barthes são atingidas, não pelo agrupamento delas em um "livro" separado, no qual suas próprias relações sintáticas pudessem emergir, mas através de uma consistente subversão das estratégias textuais que tendem a incorporar fotografias como exemplos "ilustrativos" ou evidências. Abrimos *Câmara clara* em um frontispício (figura 12), uma foto polaróide colorida de Daniel Boudinet que não recebe comentário algum no texto. As únicas palavras de Barthes que poderiam ser aplicadas a ela são equívocas ou negativas ("Polaróide? Engraçada, mas decepcionante, a não ser quando um grande fotógrafo esteja envolvido" (Barthes, 1981, p. 9); "Não gosto muito da cor (...) a cor é uma cobertura aplicada *mais tarde* sobre a verdade original da fotografia em preto e branco (...) um artifício, um cosmético (do tipo usado para colorir cadáveres)" (Barthes, 1981, p. 81). Devemos então supor que Barthes "simplesmente" gosta dessa foto e admira a arte de Boudinet? Esses critérios são continuamente subvertidos no texto de Barthes por suas preferências aparentemente caprichosas, sua recusa em aceitar obras de arte e artistas consagrados: "Há momentos nos quais eu detesto as fotografias: o que tenho a ver com os velhos troncos de árvore de Atget, com os nus de Pierre Boucher, com as exposições duplas de Germaine Krull (citando apenas velhos nomes)?" (Barthes, 1981, p. 16). A polaróide de Boudinet é independente do texto de Barthes: a melhor "leitura" que podemos fazer dela talvez seja simplesmente a de um emblema da ilegibilidade da fotografia, sua ocupação de um lugar para sempre anterior e fora do texto de Barthes.

[12] *Para uma excelente discussão do que estou chamando de "ética da produção", veja o capítulo sobre Agee e Evans em Carol Schloss (1987).*

[13] *Uso a palavra "vórtice" fazendo eco à alusão de Agee ao vórtice de Blake e à presença dele como o gênio inspirador de Famous men. Não sei quão familiar era para Agee o trabalho de Blake como artista composto, mas se Agee conheceu as iluminuras de seus livros, deve ter ficado impressionado pela independência, freqüentemente observada, das gravuras de Blake em relação aos seus textos, uma independência que é acoplada, é claro, à mais íntima colaboração. Veja mais a respeito da relação texto-imagem em Blake no meu livro Blake's composite art (Mitchell, 1977), e em Mitchell (1995, cap. 4).*

[14] *Apud Barthes (1981, p. 73).*

A foto mostra a imagem de um *boudoir* íntimo, acortinado, simultaneamente erótico e funéreo, sua tentadora revelação parcial da luz filtrando-se pela abertura da cortina como o segredo no centro de um labirinto. Barthes nos diz que "é um engano associar a fotografia (...) com a idéia de uma passagem escura (*camera obscura*). Devíamos dizer *camera lucida*" (Barthes, 1981, p. 106). Mas a câmara escurecida do frontispício de Barthes recusa-se a ilustrar seu texto. Se há uma *camera lucida* nessa imagem, ela está além da cortina da cena, ou talvez na luminosa abertura em seu centro, uma evocação da abertura da câmera.[15]

A maior parte das outras fotografias no texto de Barthes parece, à primeira vista, puramente ilustrativa, mas uma leitura mais atenta subverte essa impressão. Os comentários de Barthes são obstinadamente resistentes à retórica do *studium*, do "intermediário racional de uma cultura ética ou política" (Barthes, 1981, p. 26), que permite que as fotos sejam "lidas" ou que permitiriam que uma teoria científica da fotografia fosse criada. Ao invés disso, Barthes enfatiza o que ele chama de *punctum*, os detalhes pontuais, soltos, que o "picam" ou "machucam". Esses detalhes (um colar, dentes estragados, braços cruzados, ruas sujas) são características acidentais, não codificadas, não nomeadas, que abrem a fotografia metonimicamente para um domínio contingente da memória e da subjetividade: "É o que eu acrescento à fotografia e que, *não obstante, já está lá*" (Barthes, 1981, p. 55), o que é mais freqüentemente lembrado de uma fotografia do que o que é visto em sua presença concreta.[16] O efeito dessa retórica é tornar o texto de Barthes quase inútil como teoria semiológica da fotografia e, ao mesmo tempo, fazê-lo indispensável *para* tal teoria. Insistindo em suas experiências pessoais das fotografias, aceitando a "surpresa" primitiva, ingênua, a "magia" e a "loucura" da fotografia, Barthes faz de sua própria experiência a matéria-prima ou os dados experimentais para uma teoria – dados que, entretanto, estão muito conscientes de um ceticismo sobre as teorias que os examinarão.[17]

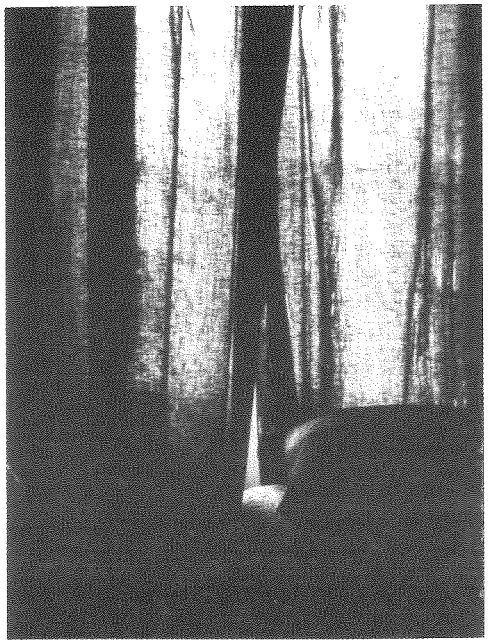
A fotografia mais importante para o texto de Barthes, uma imagem "privada" de sua mãe, tirada em uma estufa envidraçada ou "jardim de inverno" quando ela tinha cinco anos de idade, não é reproduzida. Barthes diz que "algo como a essência da fotografia flutuava nesta imagem específica". Se "todas as fotografias do mundo formassem um labirinto, sei que no centro deste labirinto encontraria apenas esta única imagem" (Barthes, 1981, p. 73). Mas Barthes não pode nos levar ao centro do labirinto senão vendados, por *ekphrasis*, guiando-nos com o fio da linguagem. Barthes "não pode reproduzir" a fotografia de sua mãe porque "para qualquer outro, ela seria apenas uma imagem indiferente". Ele põe em seu lugar uma fotografia de Nadar, da *Mãe (ou esposa) do artista* (figura 13), qual delas "ninguém sabe ao certo" (Barthes, 1981, p. 70).[18] Essa fotografia recebe apenas um comentário mínimo, mesmo banal – "uma das mais belas fotos do mundo" (Barthes, 1981, p. 70) – e uma legenda igualmente banal, que parece ser citação do texto, mas (de modo característico) é mal citada, ou feita especialmente para essa imagem: "Quem você acha o maior fotógrafo do mundo?" "Nadar"

[15] *Camera lucida, como Barthes sabia, não é adequadamente traduzida como "câmara clara", por oposição a "câmara escura". É o "nome de um aparato, anterior à fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, um olho no modelo, outro no papel" (Barthes, 1981, p. 106). A abertura na cortina, uma abertura ótica, faz precisamente este papel.*

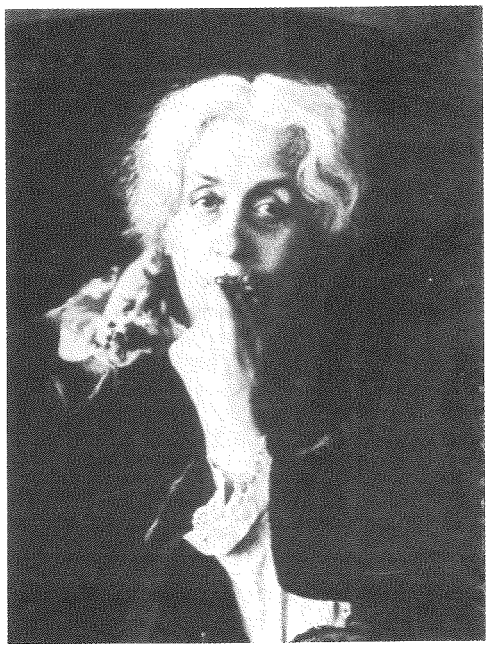
[16] *"Posso conhecer melhor uma fotografia da qual me lembro do que uma fotografia que esteja olhando, como se a visão direta orientasse sua linguagem de maneira errada, levando-a a um esforço de descrição que vai sempre perder seu ponto de efeito, o punctum" (Barthes, 1981, p. 53). A oposição entre studium e punctum é coordenada, na discussão de Barthes, com distinções relacionadas entre o público e o privado, o profissional e o amador. As legendas reforçam ainda mais o que Barthes chama "os dois modos da fotografia", dividindo-se em acadêmicas, com identificação bibliográfica do fotógrafo, do tema, a data, etc., e uma citação em itálico, registrando a reação pessoal de Barthes, o punctum. Essa prática*

(continua no final do artigo)

[17, 18] *No final do artigo.*



12. Daniel Boudinet, *Polaroide, 1979*, em Roland Barthes, *Câmara clara* (1981). © 1993 ARS, Nova Iorque/SPADEM, Paris.



13. Nadar, *A mãe (ou esposa) do artista* (s.d.), em Roland Barthes, *Câmara clara* (1981). © 1993 ARS, Nova Iorque/SPADEM. Paris.

(Barthes, 1981, p. 68). A substituição que Barthes faz da sua própria mãe por essa imagem materna lança-o em uma série de substituições cada vez mais gerais: a fotografia torna-se "*a* Fotografia", que se torna *a* Imagem; a mãe de Barthes torna-se "A mãe do artista", que se torna "*a* mãe". O vínculo entre "Imagem" e "Mãe" é então resumido como um complexo cultural universal reproduzido na especificidade da própria experiência de Barthes com a fotografia:

> *O judaísmo rejeitou a imagem de modo a se proteger contra o risco de adoração da mãe... Embora tendo crescido numa religião-sem-imagens, na qual a mãe não é adorada (o protestantismo), mas culturalmente formado, sem dúvida, pela arte católica, quando confrontado com a fotografia do jardim de inverno, me rendi à Imagem, à Imagem-repertório. (Barthes, 1981, p. 74-5)*

Barthes não é um fotógrafo; ele não fez nenhuma das fotos de seu livro, e sua única responsabilidade foi coletá-las e arranjá-las em seu texto. Portanto, ele não tem colaborador, no sentido usual. Seu colaborador é a "Fotografia" ela própria, exemplificada por uma aparente miscelânea de imagens, algumas privadas e pessoais, a maioria o trabalho de profissionais reconhecidos de Niepce a Stieglitz, a Mapplethorpe e a Avedon.[19] "Todas as fotos do mundo" são tratadas por Barthes como um labirinto cujo centro não representável esconde a mãe, *sua* mãe. Uma

[19] *As 25 fotos européias e americanas em Câmara clara variam do jornalismo a fotos de arte, passando por fotografias de família, e incluem exemplos de "velhos mestres" (a "primeira fotografia" – de Niepce; "A Alhambra", de Charles Clifford; "A rainha Vitória", de G. W. Wilson) do século XIX, bem como trabalhos do século XX. Há um claro esforço em sugerir a "Fotografia" em toda a sua gama, sem qualquer esforço por ser abrangente ou sistemático.*

mãe que, como os sujeitos de todas as fotografias, "está morto e... vai morrer" (Barthes, 1981, p. 95), une todas as fotos no texto de Barthes, dotando-as com a unidade independente que torna possível que elas nos olhem de volta, ao mesmo tempo que mantém seus segredos. O retrato de Nadar, a figura maternal olhando distraidamente para fora da foto, a boca discretamente coberta pela rosa que ela beija, isso é o mais perto que chegamos de um emblema dessa autocontenção e reserva.

A relação das fotografias com o texto de Barthes é, então, a do labirinto com o fio, da "imagem-repertório maternal" com o cordão umbilical da linguagem. Seu papel como escritor não é o de assenhorear-se das fotos, mas o de se render como um observador cativado, como um ingênuo súdito da magia idólatra das imagens. O projeto todo é uma tentativa de suspender o discurso "científico" e "profissional" da fotografia, de modo a cultivar a resistência da fotografia à linguagem, permitindo às fotos "falarem" sua própria linguagem – não "seu blá-blá usual: 'Técnica', 'Realidade', 'Reportagem', 'Arte' etc.", mas fazendo "a imagem falar em silêncio" (Barthes, 1981, p. 55). Assim, Barthes desqualifica a maior parte dos comentários "sofisticados" sobre a fotografia, incluindo os seus próprios:

> *Entre os comentaristas (sociólogos e semiólogos) da fotografia, está na moda hoje lançar mão de um relativismo semântico: nada de "realidade" (grande desprezo pelos "realistas" que não percebem que a fotografia é sempre em código) (...) a fotografia, dizem eles, não é um analogon do mundo; o que ela representa é fabricado porque a ótica fotográfica está sujeita à perspectiva Albertiana (totalmente histórica) e porque a inscrição da imagem torna um objeto tridimensional numa efígie bidimensional. (Barthes, 1981, p. 88)*

Barthes qualifica este argumento de "fútil", não apenas porque as fotografias, como todas as imagens, são "analógicas" em sua estrutura codificada, mas porque o realismo deve ser alocado em um lugar diferente: "Os realistas não tomam a fotografia por uma 'cópia' da realidade, mas por uma emanação da *realidade passada*: uma *magia*, não uma arte". Essa "magia" perdida da fotografia, baseada em seu estágio realista ingênuo (também seu lugar no modernismo), é o que o texto de Barthes tenta recuperar, e é a razão pela qual ele parece se apagar, render-se às fotografias, mesmo quando as tece num labirinto de teoria e desejo, de ciência e autobiografia.[20]

[20] *Esse respeito pelo "realismo ingênuo" da fotografia é também uma característica crucial no texto de Agee. Ele observa o "quão mais lentos os brancos são em entender do que os negros, que compreendem o sentido da câmera, uma arma, um ladrão de imagens e de almas, um revólver, um olho grande" (Agee e Evans, 1980 [1939], p. 362).*

Voyeurismo e exorcismo: The colonial harem

> *É como se ao fotógrafo dos cartões postais tivesse sido confiada uma missão social: ponha o fantasma coletivo em imagens. Ele é o primeiro a se beneficiar do que faz por delegação de poder. O verdadeiro voyeurismo é o da sociedade colonial como um todo.*
>
> Malek Alloula

A "magia" da fotografia pode dar lugar tanto à mistificação quanto ao êxtase, como mostra o ensaio fotográfico de Malek Alloula

(1986) sobre os cartões postais da França colonial, com mulheres argelinas. Alloula dedica seu livro a Barthes e adota o seu vocabulário básico para descrever a magia das fotografias, mas inverte as estratégias textuais de Barthes de modo a confrontar-se com um corpo de imagens que exerceu uma magia detestável, perniciosa, na representação da Argélia:

> *O que leio nesses cartões não me deixa indiferente. Isso me mostra, como se ainda fosse preciso, a pobreza desoladora de um olhar do qual eu próprio, como argelino, devo ter sido objeto em minha história pessoal. Entre nós, acreditamos no efeito nefasto do olho grande (do mau olhado). Nós o conjuramos com nossa mão espalmada como um leque. Torno a fechar minha mão sobre uma caneta para escrever* meu *exorcismo:* este texto. *(Alloula, 1986, p. 5)*

Aqui não há saudades de um estágio perdido, "primitivo" ou "realista"; não há lugar para o *punctum* ou para a "ferida" do êxtase que Barthes aloca no detalhe acidental. Há apenas o trauma maciço do "fantasma da degradação" legitimando a si mesmo sob o signo da "realidade" fotográfica. Essas fotografias excluem todos os "acidentes" que Barthes associa à "magia branca" da imagem. Elas exibem, para o consumidor *voyeur,* a fantasia da luxúria, do desejo e da indolência "oriental", como o "botim" desvendado ante o olhar c olonial. O texto crítico é uma contra-magia, um encantamento ao contrário, que entoa repetidamente sua execração dos sujos pornógrafos europeus, com seus álibis etnográficos.

O texto de Alloula preenche as três condições do ensaio etnográfico de uma maneira insuspeitada: seu texto é obviamente independente das imagens, e essa independência é resultado direto da independência argelina do império francês (a introdução, de Barbara Harlow, coloca o livro explicitamente no contexto do filme de Pontecorvo, *A batalha da Argélia*). Há uma "igualdade" entre texto e imagem em pelo menos dois sentidos. Primeiro, o texto oferece uma refutação crítica, ponto por ponto, do "argumento" implícito nas imagens. Segundo, ele tenta compreender uma imagem visual contrária, ou "devolver o olhar" para o rosto do olhar predatório colonizador. O texto de Alloula se apresenta, ele próprio, como uma espécie de substituto para um corpo de fotografias que deveriam ter sido tiradas, mas nunca o foram:

> *Uma leitura do tipo que pretendo fazer seria inteiramente supérflua se existissem vestígios fotográficos do olhar do colonizado sobre o colonizador. Em sua ausência, isto é, na ausência de um confronto entre olhares opostos, tento aqui (...) devolver este imenso cartão postal para quem o enviou. (Alloula, 1986, p. 5)*

Por último, existe uma "colaboração" no sentido de que os cartões postais devem ser reproduzidos ao longo do texto, sendo assim forçados a contribuir com sua própria desconstrução, com seu próprio "desvelamento", assim como a *algérienne* foi forçada a colaborar com a má representação das mulheres argelinas, e suas imagens forçadas a contribuir com uma falsa textualização –

sua inserção numa fantasia montada de sexualidade exótica e desveladora, a fofoca colonial (cheia de piadas grosseiras) escrita nas suas costas, o selo colonial posto sobre seus rostos, cancelando, de um só golpe, o porte e a sua existência independente.

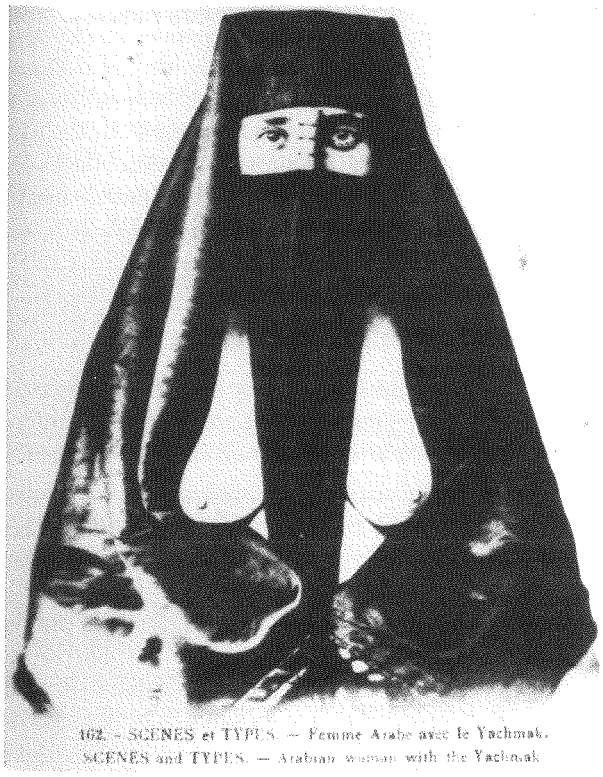
O projeto de Alloula é claramente atacado, por todos os lados, por impulsos contraditórios, e o mais evidente deles é a necessidade de reproduzir os cartões postais ofensivos num livro que pode parecer, para o observador casual, um item "de colecionador", para exibir numa mesa de centro, do mesmo tipo que ele denuncia. Mesmo um gênero pornográfico ocasionalmente se realiza como um "clássico" ou "uma obra de arte": "É em 'realizações' deste tipo que o negócio lucrativo de colecionar cartões se apoiou e continua a crescer. É também através deste tipo de 'realização' que o ocultamento de sentido se faz, o sentido do cartão postal que nos interessa aqui" (Alloula, 1986, p. 118).

A "estetização", longe de ser um antídoto para o pornográfico, é vista como uma extensão dele, uma continuada cobertura do mal sob o signo da beleza e da raridade. Esse problema também foi enfrentado por Agee, que temia a noção de que sua colaboração com Evans enganasse através de idéias de uma habilidade ou autoridade especial, sendo a principal delas a autoridade do "artista": "Os autores", disse ele, "estão tentando lidar com isso não como jornalistas, sociólogos, políticos, apresentadores, filantropos, padres ou artistas, mas a sério" (Agee e Evans, 1980 [1939], p. xv). "Seriedade" aqui significa alguma coisa antitética à idéia de um "clássico" canônico, definido como tendo "mérito estético", e implica um sentido de intervenção tática, temporária, um problema humano imediato, e não uma afirmativa para o futuro indefinido. Era por isso que Agee queria imprimir *Let us now praise famous men* em papel jornal. Quando lhe disseram que "as páginas virariam pó em poucos anos", ele disse "que não seria uma má idéia" (Stott, 1973, p. 264).

Acrescentemos, então, aos critérios genéricos do ensaio fotográfico, a idéia de seriedade, freqüentemente construída em termos anti-estéticos, como um confronto com o imediato, o local e o limitado, o não-bonito, o empobrecido, o efêmero, em uma forma que se vê a si mesma como simultaneamente *indispensável* e *descartável*. O texto de Alloula em *The colonial harem* às vezes se lê como se quisesse rasgar ou incinerar os cartões ofensivos que reproduz tão bem, para desfigurar a beleza pornográfica das mulheres colonizadas. Mas isso seria, como a maior parte das destruições de documentos históricos, só um acobertamento que garantiria uma amnésia histórica e um retorno do reprimido. Embora Alloula nunca possa dizer isso, sentimos que seu ensaio não é simplesmente uma polêmica contra o demônio francês, mas uma confissão tácita e uma expiação. Alloula não reproduz as imagens ofensivas apenas para agressivamente "devolver este imenso cartão postal para quem o enviou", mas para reapropriar-se delas e redimi-las, para "exorcizar" uma praga que tornava cativas mães, esposas e irmãs, tanto quanto a "sociedade masculina" que "não existe mais", do olhar colonial (Alloula, 1986, p. 22). O resgate das mulhe-

res é uma superação da impotência; o texto afirma a sua hombridade liberando as imagens do mau olhado.

Barthes encontrou o segredo da fotografia em uma imagem de sua mãe pré-púbere no centro de um labirinto. Seu texto é o fio que nos leva para o centro, uma rendição simbólica à imagem-repertório maternal. Alloula nos leva para fora do labirinto mentiroso construído pela representação européia da mulher árabe. Ele não só vinga a prostituição da Mãe, mas também a da própria fotografia, tentando reverter o processo pornográfico.



14. *Cenas e tipos: mulher árabe com véu* (s.d.), de *The colonial harem* (1986), de Malek Alloula, traduzido por Myrna e Wlad Godzich (ed. francesa, 1981; ed. americana, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

O que nos resta? As imagens são redimidas? E se são, em que termos e para que tipo de observador? Como é que vemos, por exemplo, a última fotografia do livro (figura 14), que Alloula só menciona de passagem, e cuja simetria se aproxima da abstração, reminiscente da fantasia *art-nouveau*. Poderá um observador americano, especificamente, ver essas fotos como algo mais do que uma pornografia estranha, arcaica, belas relíquias fantasmagóricas de uma era colonial perdida, "itens de colecio-

nador" para uma mesa de centro? Não tenho uma resposta simples para esta questão, mas meu primeiro impulso é registrar uma sensação de *impotência* ao ver essas mulheres, cuja beleza está agora misturada com raiva, cuja nudez agora se torna um véu que sempre me excluiu do labirinto de seu mundo.[21] Sinto-me exilado do que gostaria de saber, compreender, ou (mais precisamente) do que quero reconhecer e pelo que quero ser reconhecido. O texto de Alloula, especialmente, força-me a este reconhecimento: que eu não posso ler essas fotografias; que qualquer narrativa que eu possa ter trazido a elas está agora em pedaços; que o labirinto da fotografia, da imagem-repertório maternal, desafia a penetração e a colonização por parte de qualquer sistema textual, inclusive o de Malek Alloula. As fotografias, por tanto tempo trocadas, circuladas, inscritas e vendidas, afirmam agora a sua independência e igualdade, olhando para nós enquanto colaboram para desfazer o olhar colonial.

Exílio e retorno: After the last sky

Mas eu sou o exílio.
Sele-me com seus olhos.

Mahmoud Darwish

Sensações de exílio e impotência frente à imagem imperial são o tema explícito do ensaio fotográfico de Edward Said e Jean Mohr sobre os palestinos. Mas, em vez do agressivo "retorno do reprimido" na forma de imagens degradadas, pornográficas, *After the last sky* (Said e Mohr, 1986) projeta um novo conjunto de imagens, auto-representações dos sujeitos colonizados e despossuídos, representações de suas visões dos colonizadores: "nossa intenção era mostrar os palestinos através de olhos palestinos, sem minimizar a extensão de como eles se sentem diferentes, até em relação a si mesmos" (Said e Mohr, 1986, p. 6). O texto (como em *Câmara clara*) é um fio que leva o escritor e seus leitores de volta ao labirinto da alteridade e do auto-estranhamento do exílio. Seu objetivo é fazer com que "as fotografias não" sejam vistas como "a exibição de uma espécie estrangeira" (Said e Mohr, 1986, p. 162), sem, por outro lado, simplesmente domesticá-las. O texto de Said não é, portanto, como o de Alloula, uma excursão para levar os olhos ocidentais para fora do labirinto. Se Alloula trata a colaboração do texto e da imagem como um confronto violento, coercitivo, Said e Mohr criam uma relação dialógica entre texto e imagem que é de colaboração no sentido clássico (isto é, modernista), articulada por Agee e Evans, um empreendimento cooperativo entre dois profissionais com mentes parecidas e altamente talentosos: o escritor e o fotógrafo.

Os resultados dessa colaboração "positiva" não são nada diretos. A independência entre texto e imagem não é diretamente proposta, como em Agee e Evans, por uma separação física estrita. Said e Mohr estão mais perto do modo de *Câmara clara*, da relação dialética, entrelaçada entre fotos e ensaio, um complexo de troca e resistência.[22] O escritor e o fotógrafo recusam, ambos, a divisão de trabalho estereotipada que produziria um "texto com ilustrações" ou um "álbum com

[21] *Essa impotência talvez não seja nada mais do que a familiar culpa liberal do homem branco americano tornando-se consciente da cumplicidade no ethos do imperialismo. Mas é também uma reação mais pessoal, que vem de uma incapacidade, não agradável, de reagir "adequadamente" à imagem pornográfica, uma incapacidade que não posso atribuir a uma questão moral (suspeito que a moralidade só entra em cena quando a reação adequada está lá para se resistir a ela). Registrei essa sensação a um primeiro olhar às fotografias de The colonial harem. Não é preciso dizer que uma sensação estranha me acompanhou na leitura do último parágrafo do texto de Alloula: "O voyeurismo se transforma numa neurose obsessiva. O grande sonho erótico, recuando dos tristes rostos das trabalhadoras nas poses, deixa à vista, nos destroços perpetuados pelo cartão postal, uma outra figura: a da impotência" (Alloula, 1986, p. 122).*

[22] *As colaborações anteriores de Mohr com John Berger são também claramente um importante precedente. Ver especialmente Mohr e Berger (1982 [1975]), um ensaio fotográfico sobre trabalhadores migrantes na Europa.*

legendas". O texto de Said oscila entre relações suplementares às imagens (comentários, meditações, reflexões sobre a fotografia) e material "independente" (a história dos palestinos, anedotas autobiográficas, crítica política). As fotografias de Mohr oscilam entre relações "ilustrativas" (por exemplo, fotos de jovens levantando pesos documentam "o culto da força física" entre os homens palestinos que Said descreve) e observações "independentes" que não recebem comentário direto no texto, ou que representam uma espécie de contraponto irônico a ele. Um exemplo: a discussão de Said a respeito da tentativa de seu pai, durante toda a vida, de escapar das memórias e dos signos de Jerusalém é justaposta (na página ao lado) com uma imagem que implica justamente uma mensagem contrária e que não recebe comentários, apenas uma legenda mínima: "O antigo prefeito de Jerusalém e sua esposa no exílio, na Jordânia" (figura 15). Atrás deles, um mural fotográfico da Mesquita de Omar em Jerusalém ocupa inteiramente a parede de sua sala. A colaboração entre imagem e texto, aqui, não é simplesmente de apoio mútuo. Ela mostra a ansiedade e a ambivalência do exílio, cujas memórias e signos, os emblemas da identidade pessoal e nacional, podem "aparecer (...) como fardos" (Said e Mohr, 1986, p. 14). O mural parece nos dizer que o antigo prefeito e sua esposa *têm carinho* por esses fardos, mas seus rostos não sugerem que isso, de algum modo, reduz o peso deles.

15. Jean Mohr, *Prefeito de Jerusalém*, ampliação de *After the last sky*, de Edward W. Said. Copyright © 1986 de Edward Said. Reproduzida com a permissão de Pantheon Books, divisão da Random House, Inc.

A relação entre as fotografias e o texto em *After the last sky* é consistentemente governada pela dialética do *exílio* e de sua superação, uma dupla relação de estranhamento e reunificação. Se, como diz Said, "o exílio é uma série de retratos sem nomes, sem contexto" (Said e Mohr, 1986, p. 12), o retorno aparece no acoplar de nomes a fotografias, de contextos a imagens. Mas o "retorno" nunca é tão simples: às vezes os nomes estão perdidos, irrecuperáveis; com muita freqüência o acoplamento de um tex-

to a uma imagem pode parecer arbitrário, insatisfatório. Nenhum pólo na dialética do exílio é codificado univocamente: o estranhamento é imposto tanto de fora, pelas circunstâncias históricas, quanto de dentro, pela dor da memória, o desejo de esquecer e de largar o "fardo" da identidade palestina. Do mesmo modo, "reunificação" é o objeto utópico do desejo e, no entanto, um objeto de potencial aversão, em sua utópica impraticabilidade. Diz Said: "Voltar para casa é impossível. Você aprende a transformar a mecânica da perda numa metafísica, constantemente adiada, do retorno" (Said e Mohr, 1986, p. 150). Para onde vai o exilado "depois que o último céu" se fechou, depois que Beirute, Cairo, Aman, a margem ocidental falharam em oferecer um lar? Que atitude têm os palestinos fisicamente exilados em relação aos "exilados em casa", os "ausentes presentes" que vivem "no interior", dentro de Israel? A ambivalência expressa nessas questões está também inscrita nas relações delicadas, intrincadas e precárias entre o texto e a imagem – como se fosse o dentro e o fora desse livro.

O "estrangeiro" casual, o observador que tome isso simplesmente como um álbum de fotografias, não terá nenhuma dificuldade em apreender o principal ponto polêmico do livro, que é se contrapor à representação visual habitual dos palestinos como figuras ameaçadoras, com *kaffiyas* e máscaras de esqui. "Terroristas" anônimos são deslocados por um conjunto de fatos visuais que todos conhecem em teoria, mas que raramente reconhecem na prática – que os palestinos também são mulheres, crianças, homens de negócios, professores, agricultores, poetas, pastores e mecânicos. Que a representação dos palestinos como seres humanos comuns, "capturáveis" por flagrantes comuns, do tipo doméstico, seja em si mesmo notável é um indício do quão extraordinariamente limitada é a imagem comum do palestino. Existe um "ícone" aceitável do palestino, como diz Said, e as imagens em *After the last sky* – domésticas, pacíficas, comuns – não cabem nessa convenção, como descobrirá quem quer que tente colocar esse livro entre os outros textos fotográficos que enfeitam a típica mesa de centro.

A história desse conjunto específico de fotografias sugere que essa convenção não é simplesmente natural ou empírica, mas que tem de ser reforçada pelas proibições mais estritas. John Mohr foi encarregado de fazer as fotos para uma exposição na Conferência Internacional sobre a Questão Palestina, organizada pela ONU, em Genebra, em 1983. Said observa que

> *a resposta oficial foi intrigante... Vocês podem exibi-las, nos disseram, mas nenhum texto pode ser posto junto com elas. Nenhuma legenda, nenhuma explicação. Finalmente, foi negociado um acordo, de modo que o nome do país ou do lugar (Jordão, Síria, Margem Ocidental, Gaza) pudesse ser afixado às ampliações fotográficas, mas nenhuma palavra mais (Said e Mohr, 1986, p. 3).*

Os motivos exatos para essa burocrática "proibição de escrever" nunca ficaram claros. Said especula que os diversos estados árabes que participavam da conferência (Israel e os Estados Unidos não participavam)

achavam que os palestinos eram "úteis até certo ponto – para atacar Israel, para discursar contra o sionismo, o imperialismo e os Estados Unidos" –, mas que a idéia de considerá-los *um povo* (isto é, com uma história, um texto, um argumento), era inaceitável. A proibição de escrever talvez fosse uma maneira de manter essas imagens perturbadoras longe do acesso a uma voz mais perturbadora. O contexto, a narrativa, as circunstâncias históricas, as identidades e os lugares foram reprimidos em favor do que pode ser visto como uma paródia do espaço abstrato e "modernista" da exibição visual: poucas legendas, nenhuma "descrição", pura exibição visual sem referência ou representação. O exílio é uma série de fotografias sem texto.

Assim, *After the last sky* é a violação de uma dupla proibição: contra um certo tipo de imagem (não belicosa, não sublime), e contra um texto acoplado a essas imagens. Esse pode ser visto como um ponto excessivamente formalista. Mas Said observa que "a maioria dos críticos literários (...) focaliza o que é dito nos textos palestinos (...) [seu] sentido sociológico e político. Mas deveríamos olhar é para a forma" (Said e Mohr, 1986, p. 38). Essa "forma" não é algo separado do conteúdo; *é* o conteúdo em seu sentido mais material e específico, os lugares que ela desenha como o sítio da existência palestina. Como tal, ela resiste à redução da questão palestina a uma questão política, insistindo na relação tanto ética quanto estética entre o texto e a imagem. A colaboração de fotógrafo e escritor em *After the last sky*, assim, não pode ser vista simplesmente como um corretivo à proibição que segrega a imagem palestina do texto palestino. Essa colaboração está imersa em um campo complexo de heterogeneidades que não podem ser bem acomodadas na forma dialética tradicional da unidade estética. Não encontramos a "unidade múltipla" de Coleridge nesse livro, mas sim algo como uma multiplicidade de indícios de unidade, como se fossem vistas por um par de óculos com uma das lentes partida. (Esta imagem, tirada de uma das mais marcantes fotografias do livro, será retomada adiante.)

As duas lentes desse livro são a escrita e a fotografia, nenhuma delas entendida de modo abstrato ou genérico, mas como construções de histórias, lugares e deslocamentos específicos. O fotógrafo, um alemão nascido em Genebra, naturalizado cidadão suíço em 1939, teve experiência concreta do exílio intra-europeu. O escritor é um palestino cristão, nascido em Jerusalém, exilado no Líbano, no Egito, nos Estados Unidos. De um ponto de vista, o escritor é a lente interna, limpa, inteira, que pode representar, através de sua própria experiência, uma imagem focada dos "palestinos"; o fotógrafo é o estrangeiro, incapaz de falar a língua da Palestina ou de Israel, "vendo" apenas os fragmentos mudos, não articulados, das vidas que a câmera permite (assim, muitas das pessoas nas fotografias de Mohr são anônimas, não identificadas, e a fotografia reduplica o exílio da imagem em relação ao referente). De outro ponto de vista, o fotógrafo é a lente limpa, inteira. Sua neutralidade suíça lhe permite o que foi negado ao escritor nos anos 80, a liberdade de viajar por Israel e pela Margem Ocidental, de "entrar" na Palestina e representá-la com a trans-

parência acurada da fotografia. O escritor é o estranho, o de fora, longe de uma terra de que ele lembra vagamente de quando era criança, uma terra na qual ele estaria, como intelectual urbano, longe da cultura rural, local, das massas palestinas. O escritor reconhece que ele é a lente partida, incapaz de ver, quase literalmente, o país natal ao qual aspira – a não ser por percepções fragmentadas oferecidas por outros.

As divisões de trabalho que demarcamos entre escritor e fotógrafo – espião e contra-espião, fio e labirinto, *voyeur* e exorcista – são consistentemente minadas pela colaboração estritamente tecida de *After the last sky*. Mas há um vestígio das divisões de trabalho tradicionais no modo pelo qual as meditações de Said a respeito da diferença de gênero sugerem a colaboração de um texto masculino com um corpo de imagens femininas. Como Barthes, Said instala a Mulher no centro da matriz fotográfica. A seção do livro chamada "Interiores" (que trata de palestinos que vivem em Israel, de espaços domésticos e do tema da privacidade) é principalmente dedicada a imagens de mulheres. Said também acompanha Barthes ao descobrir que a cena primeva da fotografia envolve sua mãe. Um oficial inglês da alfândega rasga o passaporte dela, destruindo sua identidade legal e (supostamente) sua imagem fotográfica no mesmo gesto. Como Alloula, Said está reivindicando a imagem desfigurada de sua mãe; como Barthes, ele está tentando reunir os fragmentos da identidade dela. Mas ele retrata também as mulheres como as reais conservadoras dessa identidade, associada à "terra" e à idéia de lar, vistas como apegando-se irracionalmente, teimosamente, a "memórias, títulos e recursos legais" (Said e Mohr, 1986, p. 81). As mulheres são também as guardiãs de imagens no interior palestino, aquelas que penduram quadros demais, e muito alto, nas paredes, que guardam os álbuns fotográficos e as lembranças que podem ser pesados para o homem palestino que quer viajar sem bagagem. (Lembre que o pai de Said "passou sua vida tentando escapar desses objetos" [Said e Mohr, 1986, p. 14].) No entanto, Said reconhece "uma ausência crucial de mulheres" (Said e Mohr, 1986, p. 77) na representação dos palestinos. O ícone oficial é o de uma "virilidade automática", do macho terrorista que pode se sentir incitado e reprimido pela "disciplina extensiva" (Said e Mohr, 1986, p. 79) do trabalho das mulheres.

Como Barthes, Said quer preservar a mística feminina da imagem, sua diferença com relação ao "discurso articulado" do escritor masculino (Said e Mohr, 1986, p. 79). Assim, às vezes, parece que ele preferiria deixar as imagens femininas não identificadas e, portanto, misteriosas. Como Barthes, ele não reproduz uma imagem de sua mãe, mas a substitui por uma imagem de uma mulher velha, generalizada como emblema – "um rosto, pensei quando o vi pela primeira vez, de nossa vida em casa" (Said e Mohr, 1986, p. 84). Seis meses mais tarde, ele é lembrado por sua irmã de que essa mulher (figura 16) é de fato uma parente distante que ele conhecera nos anos 40 e 50, uma lembrança que produziu emoções mistas:

> *Tão logo reconheci a senhora Farraj, a intimidade sugerida pela superfície da*

fotografia deu lugar a uma explicitação com poucos segredos. Ela é uma pessoa real – uma palestina – com uma história real no nosso interior. Mas não sei se a fotografia pode dizer, ou diz, como as coisas são realmente. Algo tinha sido perdido. Mas tudo o que temos é a representação. (Said e Mohr, 1986, p. 84)

Essa maneira desconfortável de escrever, não característica de Said, é, penso, um reconhecimento tácito de sua ambivalência em relação ao complexo associativo Mulher/Imagem/Lar, uma confissão de sua cumplicidade na sentimentalização das mulheres e da terra natal pastoral que fixa a imaginação do homem palestino.[23] Sua honestidade em relação a essa ambivalência, seu reconhecimento de que a imagem fotográfica tem uma vida para além dos usos discursivos, políticos, que ele fará dela permite que a fotografia "retorne seu olhar", para ele e para nós, e assevere a independência que associamos com a forma forte do ensaio fotográfico. O segredo e a intimidade poéticos que ele esperara encontrar nessa imagem são substituídos por uma familiaridade e uma abertura prosaicas.

Jean Mohr dá a Said um surpreendente emblema de sua própria ambivalência em uma fotografia que chega mais perto do que qualquer outra neste livro de apresentar um retrato do escritor. Mais uma vez, a foto é um retrato não identificado, exilado de seu referente, a imagem de um "aldeão palestino idoso", com uma lente partida em seus óculos (figura 17). A fotografia faz Said lembrar Rafik Halabi, "um palestino-druze-israelita" cujo livro *The west bank history* é altamente crítico da ocupação por Israel, mas "que escreve da perspectiva de um israelita leal", que serviu ao exército e que "adere ao

[23] *"Posso ver as mulheres em toda parte na vida palestina, e vejo como elas existem entre o sentimentalismo xaroposo de papéis que lhe atribuímos (mães, virgens, mártires) e a contrariedade, e até desgosto, que sua força não assimilada provoca em nossa virilidade automática, cautelosamente politizada" (Said e Mohr, 1986, p. 77).*

16. Jean Mohr, *Aman, 1984. A senhora Farraj.* Em *After the last sky*, de Edward W. Said. Copyright © 1986 de Edward W. Said. Reproduzida com a permissão de Pantheon Books, divisão da Random House, Inc.

17. Jean Mohr, *Aldeão palestino idoso. Ramallah, 1984.* Em *after the last sky*, de Edward W. Said. Copyright © 1986 de Edward W. Said. Reproduzida com a permissão de Pantheon Books, divisão da Random House, Inc.

sionismo". Said acha a posição de Halabi impossivelmente contraditória. Ou ele está "iludido" ou "metido em algum complicado jogo retórico" que Said não compreende. Seja como for, "o resultado é um livro que corre em dois trilhos completamente diferentes" (Said e Mohr, 1986, p. 127). É claro que ocorre a Said que há algo dele mesmo, e quem sabe de seu próprio livro, nessa imagem: "Talvez eu esteja apenas descrevendo a minha inabilidade para ordenar as coisas de maneira coerente, de maneira seqüencial, de maneira lógica, e talvez as dificuldades de resolução que percebi no livro de Halabi e no velho homem com óculos quebrados sejam minhas, e não deles" (Said e Mohr, 1986, p. 130). Primeiro, a imagem é um retrato duplo do Outro como *Insider*, "um símbolo, disse a mim mesmo, de alguma dualidade em nossa vida que não vai sumir – refugiados e terroristas, vítimas e algozes, e assim por diante" (Said e Mohr, 1986, p. 128). Não é uma má leitura, mas Said não fica feliz com ela, como fica em geral com leituras emblemáticas que reduzem as fotografias a fórmulas verbais convenientes. O rosto do homem é "forte e gentil", "a nódoa está na lente, não nele" (Said e Mohr, 1986, p. 128). Ele concordara em ser fotografado assim, de modo a poder vigiar a câmera e exercer algum controle sobre sua própria imagem.

O campo visual resultante (tanto para quem usa os óculos quanto para o espectador), observa Said, mostrará sempre uma "pequena perturbação", um "desequilíbrio curiosamente equilibrado" que é "muito parecido com o desequilíbrio textual no li-

vro de Halabi" e, claramente, no de Said e Mohr. Os palestinos, um povo sem centro geográfico e com a mais frágil identidade cultural e histórica, não tem "uma imagem central", uma "teoria dominante", um "discurso coerente"; eles são descentrados. Atonais" (Said e Mohr, 1986, p. 129). Em momentos como esse, percebe-se a lealdade de Said à estética musical do modernismo, à combinação de pessimismo e formalismo que associamos a Adorno. A colaboração composta, descentrada, oscilante, desequilibrada de Said com Mohr é, não obstante, uma criação definida, congruente e formal, uma corporificação material da realidade que ele quer representar, construída pela recusa em simplificar, em sentimentalizar ou em decidir a polêmica. Ambos, o escritor e o fotógrafo, podem ver-se a si mesmos nesse retrato anônimo, ele próprio exilado de seu tema: de fato, o exílio é "uma série de retratos sem nomes, sem contextos" (Said e Mohr, 1986, p. 12). Mas se fotografias desvinculadas de textos retratam o exílio, fotografias *com* texto são imagens de retorno, lugares de reconciliação, acomodação, reconhecimento. O delicado ato de equilíbrio de um livro "em dois diferentes trilhos" pode ser um jogo retórico que Said não compreende mesmo quando é levado a jogá-lo, mas ele mesmo diz que os palestinos às vezes "nos deixam intrigados a nós mesmos" (Said e Mohr, 1986, p. 53).

A "imagem central" dos palestinos, no momento, é uma visão dupla desse tipo – secular, racional, mas profundamente envolvida com as emoções do vitimismo –, figuras em uma retórica de paranóia que os constrói como inimigos das vítimas do Holocausto, ou meros joguetes em planos geopolíticos. Portanto, Said e Mohr não podem ficar satisfeitos com uma peça de propaganda que "embeleza a imagem" dos palestinos; eles precisam trabalhar também para uma representação e uma crítica dirigidas para dentro, repreendendo não apenas os árabes e os israelitas, e os interesse do Grande Poder, mas os próprios palestinos, inclusive Said. Os erros palestinos – sua busca por modelos revolucionários inadequados, como os de Cuba e da Argélia, seu romantismo impaciente e machista, seu fracasso em se aliar à "disciplina extensiva" das mulheres, sua falta de uma história coerente – fazem parte do retrato. A idéia do livro, assim, é finalmente ajudar a fazer os palestinos existirem tanto por si mesmos quanto para os outros; é um livro dos mais ambiciosos, um texto para construir uma nação.

Textos que constroem nações são, é claro, o que chamamos "clássicos"; o pior destino de um livro (segundo Agee). Foi o destino de *Let us now praise famous men* depois de um período de abandono e de incompreensão. Nossa compreensão dos anos 30, especialmente da Depressão, é freqüentemente vista como um produto da colaboração de Evans e Agee, e ela ajudou a formar uma imagem da nação na pobreza, apresentada com dignidade, simpatia e veracidade. Mas Evans e Agee nunca tiveram a esperança, como Said e Mohr, de dirigir-se às pessoas que eles representam, de fazê-los existir como um povo. Se esse livro realiza tal esperança, é uma questão que será respondida para além de suas páginas: "Não existe nenhum discurso inteiramente

coerente adequado para nós, e duvido, neste ponto, que se alguém conseguisse formular tal discurso, nós seríamos adequados para ele" (Said e Mohr, 1986, p. 129). Talvez seja em tais momentos de inadequação que um discurso misto, híbrido, como o do ensaio fotográfico surja como uma necessidade histórica.

Na medida em que minhas próprias observações aqui foram ensaios para definir um gênero, ou um meio de comunicação, uma tentativa de articular os princípios formais do ensaio fotográfico, elas podem ser vistas como uma traição ao anti-esteticismo, ao experimentalismo anticanônico, desta forma. Por que tentar tornar "clássico", através da classificação e da formalização, um meio de comunicação que é tão jovem e tão imprevisível? O ensaio fotográfico ocupa um estranho espaço conceitual na nossa compreensão da representação, um espaço no qual a "forma" parece ser tanto indispensável quanto descartável. Por um lado, ele parece compartilhar do que Stanley Cavell (1979, p. 106) descreveu como a tendência da "pintura modernista", de "quebrar de uma vez com o conceito de gênero", como se o meio de comunicação não fosse dado naturalmente, e sim tivesse de ser reinventado, reavaliado, a cada novo exemplo; essa é a tendência que associei à "resistência" mútua entre a fotografia e a escrita, a insistência no caráter distintivo de cada uma, a procura por uma "pureza" de abordagem que é tanto estética quanto ética. Por outro lado, as raízes do ensaio fotográfico no jornalismo documental, no jornal, nas revistas e no conjunto de interações visuais e verbais nos meios de comunicação de massa o vinculam a formas populares de comunicação que parecem ser antitéticas ao modernismo, em sua liberdade de intercâmbio entre imagem e texto, e em sua materialidade efêmera. Talvez esta seja apenas uma maneira de alocar o ensaio fotográfico à encruzilhada entre modernismo e pós-modernismo, compreendendo-o como uma forma na qual a resistência ao intercâmbio entre imagem e texto é (por contraste com a pintura) mais crucial justamente porque tem mais a superar.[24] Se essa encruzilhada ocupa um lugar real na nossa história cultural, não podemos deixar de mapeá-la. Aceitar literalmente a retórica anti-formalista do ensaio fotográfico seria esvaziá-lo de sua materialidade específica, histórica, como uma prática de representação, e negligenciar esses trabalhos feitos com amor, com quais somos conclamados a colaborar.

[24] Digo "em contraste com a pintura" porque a emancipação da pintura em relação à linguagem, ou pelo menos a retórica de emancipação, tem dominado a compreensão sofisticada da pintura na maior parte deste século. Para uma versão mais completa deste argumento, ver Mitchell (1995, cap. 7).

Referências bibliográficas

AGEE, J.; EVANS, W. Let us now praise famous men. New York: Houghton Mifflin, 1980 [1939].

ALLOULA, M. The colonial harem. Trad. Myrna e Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 [1981].

BARTHES, R. The photographic message. In: Image/music/text. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

_____. Camera lucida. New York: Hill and Wang, 1981, p. 73 (Trad. portuguesa: A câmara clara. Lisboa: Edições 70, 1981).

BURGIN, Victor. Seeing sense. In: The end of art theory: criticism and post-modernity. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1986a.

_____. Re-reading Camera lucida. In: The end of art theory: criticism and post-modernity. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1986b.

CAVELL, Stanley. The world viewed: reflections on the ontology of film, ed. ampliada. Cambridge,MA: Harvard University Press, 1979.

FRANK, Robert. The Americans. New York: Grossman Publishers, 1969 [1959].

HUNTER, Jefferson. Image and word: the interactions of twentieth century photographs and texts. Cambridge,MA: Harvard University Pres, 1987.

MITCHELL, W. J. T. Blake's composite art. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977.

_____. Picture theory: essays on verbal and visual representation. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1995.

MOHR, Jean; BERGER, John. The seventh man. London: Writers and Readers, 1982 [1975].

MORAN, Tom. The photo-essay: Paul Fusco and Will McBride. Masters of Contemporary Photography Series. Los Angeles, CA: Alskog, Inc., 1974.

SAID, Edward; MOHR, Jean. After the last sky. London: Pantheon, 1986.

SCHLOSS, Carol. In visible light: photography and the American writer: 1840-1940. New York: Oxford University Press, 1987.

STOTT, William. Documentary expression and thirties America. New York: Oxford University Press, 1973.

([16] continuação)

de legendagem dupla é, penso, uma convenção que permeia os ensaios fotográficos, freqüentemente assinalada por um hífen (como em The Americans, de Robert Frank), ou por estilos de tipos diferentes (como em You have seen their faces): Hamilton, Alabama/ "Conseguimos ir adiante".

[17] Victor Burgin (1986b, p. 91) vê a retórica anti-científica de Câmara clara com horror: "A passagem em Câmara clara na qual Barthes critica os cientista do signo (seu próprio outro eu) tem sido amplamente citada exatamente pelo tipo de críticos aos quais Barthes se opõe". A redução que Burgin faz disso a um confronto político direto ignora o fato de que o "tipo de críticos" aos quais Barthes "se opõe" incluía ele mesmo, e esta oposição é exatamente o que dá à sua crítica uma força ética e política.

[18] Joel Snyder me informa que essas identificações são confusas. A fotografia foi tirada por Paulo Nadar, filho do artista, e é de sua mãe, esposa de Nadar. Dado o uso que Barthes faz da foto, a confusão entre pai e filho, esposa e mãe, não é de surpreender. A incerteza manifesta da legenda e a citação errada do próprio texto de Barthes sugerem que Barthes estava deliberadamente dando uma "legenda" confusa a essa foto.

Abstract

The article analyzes the relation between photography and language, focusing on the photographic essay. Insofar as my own remarks here are essays towards the definition of a genre or a medium, an attempt to articulate the formal principles of the photographic essay, they might be seen as a betrayal of the anti-aesthetic, anticanonical experimentalism of this form. Why attempt to "classicize" by classifying and formalizing a medium that is so young and unpredictable? The photographic essay occupies a strange conceptual space in our understanding of representation, a place where "form" seems both indispensable and disposable.

Keywords: photography & language, photographic essay, photographic analysis.

Ensaio

Da imagem ao texto em antropologia

Sylvaine Conord

Resumo

O uso científico da fotografia, na comunicação dos resultados de uma pesquisa antropológica, necessita da elaboração de comentários (legendas, textos) cuja função é informar o leitor sobre o contexto da produção da imagem. As opções técnicas ao se fotografar (enquadramento, preto e branco ou cor etc.), o tipo de interação vivido entre o sujeito que fotografa e o sujeito fotografado, e as escolhas de *mises en scène* (às vezes invisível na imagem) são determinantes na construção do plano fotográfico. A combinação de palavras e imagens permite, graças ao cruzamento de diversos dados coletados em campo, uma melhor compreensão dos fatos sociais observados.

Palavras-chave: fotografia & antropologia, construção do plano fotográfico, combinação palavras & imagens.

Inventada e comercializada no século XIX,[1] a fotografia foi, desde seus primórdios, utilizada por numerosos cientistas e exploradores. Para Gilbert Beaugé (Beaugé e Pelen, 1995, p. 83-4), as primeiras experiências fotográficas realizadas no campo da antropologia surgiram na França por volta de 1841.[2] Dos primeiros trabalhos até hoje, ela é essencialmente utilizada, nesta área, para ilustrar asserções referentes a certos aspectos de uma realidade observada, sem que os estatutos da *prise-de-vue*[3] e da imagem, utilizados no âmbito da pesquisa, tenham sido realmente questionados ou explicitados. No entanto, a ausência de legendas detalhadas, de comentários ou de informações ao leitor sobre o contexto da produção da fotografia apresentada equivale a considerar que a imagem *se basta a si mesma*. Trata-se aqui de mostrar o interesse (para o pesquisador que utiliza dados visuais) em conduzir uma reflexão sistemática sobre as relações entre o(s) texto(s) e a(s) imagem(ns) nos marcos de uma pesquisa em ciências humanas.[4]

Gilbert Beaugé e Jean-Noël Pelen (1995, p. 12, 14) constatam que

> *até um período recente, na quase totalidade dos casos (em etnologia), a fotografia era proposta como um documento ilustrativo do texto, sem que se refletisse sobre seu aporte específico ou talvez, sobretudo, sobre a* representação *histórica e culturalmente determinada a qual ela dá origem, cuja consideração deveria alimentar a compreensão do objeto estudado, precisamente por-*

[1] Situa-se em 1839 o aparecimento da fotografia, quando Louis-Jacques-Mandé Daguerre (após a morte de Nicéphore Niépce) tornou público um método que permitia a fixação de uma imagem sobre uma chapa de metal. Ver a este respeito o trabalho de Beaumont Newhall (1967 [1937]).

[2] Para maiores detalhes sobre a história das relações entre a fotografia e a antropologia, ver Edwards (1992); Jehel (2000, p. 47-70); L'ethnographie (1991, p. 109).

[3] As expressões ligadas à fotografia e ao vídeo, quando em contexto técnico, são com freqüência utilizadas em francês ou em inglês. Pode-se traduzir prise-de-vue por "tomada de cena" e mise-en-scène por "encenação", como se pode traduzir rushes por "copiões". Preferi deixar o termo original em francês, para preservar o melhor entendimento do artigo (N. da T.).

[4] Trata-se aqui exclusivamente do campo das ciências humanas, mais particularmente da antropologia. Estou excluindo de minhas reflexões tudo o que se refere ao uso da fotografia nas artes e nos demais campos.

Nota: *Tradução de Angela Xavier de Brito e revisão técnica de Clarice E. Peixoto.*

que é parte integrante dele. (...) Os etnólogos, em geral, tiravam fotografias no trabalho de campo sem se questionar sobre o método e publicaram seus clichês como se eles fossem uma evidência.

Ora, a fotografia é, sem dúvida alguma, um objeto construído (Piette, 1996). Na França, foi preciso esperar os anos 1980-1990 para assistir à emergência, na antropologia, de uma corrente de reflexão que tratasse do lugar e do interesse da fotografia, percebida ao mesmo tempo como objeto, prática, método e modo de representação.

Em 1942, nos Estados Unidos, a Academia de Ciências de Nova York editou uma publicação importante sobre esta questão intitulada *Balinese character: a photographic analysis*, realizada por Margaret Mead e Gregory Bateson (1942). Trata-se da apresentação dos resultados de trabalhos realizados de maneira intermitente entre 1936 e 1939, no povoado de Bajoeng Gede, em Bali. Foram reproduzidas, neste livro, 759 fotografias elaboradas por Gregory Bateson, sob a forma de pranchas, acompanhadas de legendas detalhadas (redigidas por Margaret Mead), que forneciam ao leitor diversas indicações sobre o sujeito e/ou a ação fotografados. As poucas páginas que servem de preâmbulo ao livro indicam os métodos de *prises-de-vues*, os meios técnicos, os modos de classificação e de seleção dos clichês. Comunicar estas informações torna-se fundamental na medida em que a técnica de registro fotográfico é considerada o principal instrumento de pesquisa.

Através das diversas escolhas técnicas relativas ao "enquadramento", o sujeito *que fotografa* – aqui chamado de "antropólogo-fotógrafo" – determina o que vai ser *mostrado* (Terrenoire, 1985) e o que ficará *fora do quadro*. Este mesmo princípio se encontra na versão cinematográfica da antropologia visual. Segundo Xavier de France,

> *da mesma forma que a apreensão direta, a apreensão fílmica está submetida a limites, entre os quais a lei da exclusão parcial ou total (...). Quando aplicada à atividade do realizador, esta lei se manifesta através do fato de que este não tem a possibilidade de mostrar alguma coisa sem esfumar e ocultar outras. (apud De France, 1983, p. 144)*[5]

A função da legenda ou do texto[6] relativo à imagem *fixa* é informar o leitor sobre os elementos da cena fotográfica que não são *visíveis* ou perceptíveis *na* fotografia. Por exemplo, sem o comentário a seguir, a *foto A* não nos permitiria saber, de maneira precisa, qual o rito fotografado, o lugar da cena registrada, o número de indivíduos que circundam o objeto ritual, a data e o contexto da *prise-de-vues*. Além disso, a leitura de uma imagem não é nem universal nem "natural"; é, antes de tudo, cultural. A percepção de uma imagem depende igualmente dos códigos de interpretação individuais. O *leitor* desta imagem pode reconhecer imediatamente o objeto representado ou, ao contrário, questionar-se sobre o que percebe. Em todo caso, ele interpreta sempre a fotografia de maneira ativa, a partir de práticas sociais interiorizadas.[7] O comentário que complementa a imagem apresentada torna-se, assim, essencial à contextualização da imagem *mostrada* no que se refere ao seu modo de produção, ao método

[5] Extraído do seminário de pesquisa Estudo da estratégia e da análise cenográfica, concebido por Xavier de France, Universidade de Paris X-Nanterre, Arquivos do Comitê do Filme Etnográfico.

[6] No que se refere aos comentários de imagens fotográficas em antropologia, minha escolha foi de limitar a reflexão a três níveis essenciais de texto: a legenda (mais ou menos desenvolvida), os títulos e subtítulos, o próprio texto.

[7] Para maiores detalhes sobre este tema, ver os trabalhos de Baptiste, Belisle, Pechenart e Vacheret (1991).

de coleta de dados visuais, às condições de *prises-de-vues*, às encenações dos sujeitos fotografados e, se for o caso, às escolhas relacionadas ao enquadramento fotográfico.

A *fotografia A* apresentada a seguir foi realizada durante uma pesquisa sobre os usos e as funções da fotografia em antropologia, a partir da observação dita direta de um grupo de mulheres judias de origem tunisiana nos cafés do bairro de Belleville (Paris XXe), na qual elas foram seguidas em seus diversos deslocamentos (festas profanas e religiosas, peregrinações em Israel e na Tunísia, férias em "Belleville-plage", em Juan-les-Pins, na França).[8]

Foto A: Celebração da festa *Hanoukkah*, dita "festa das luzes". Sala alugada pelos organizadores da festa, Paris IXe 1994. © Sylvaine Conord.

Minha primeira curiosidade, naquele dia (quando fui convidada pela primeira vez, pelas mulheres judias tunisianas, para uma festa de caráter religioso), foi sobre um objeto que circulava acima das cabeças dos participantes, em meio a uma grande confusão. Desta cena, percebi vários braços estendidos tentando tocar este objeto e o som de palmas que parecia acompanhar o movimento. Não consegui identificar logo o objeto; a pessoa que me acompanhava me disse: "É um Sefer Torah". No interior desta arca de madeira, se encontram as Escrituras (um rolo de pergaminho enrolado em torno de duas varetas contendo o texto dos cinco livros do Pentateuco: a Torah – do hebreu "doutrina, ensinamento, lei").

Uma *prise-de-vues* realizada à distância, com a ajuda de uma teleobjetiva, me permitiu memorizar alguns detalhes dos gestos observados. Tocar este objeto ritual com as mãos e beijá-lo representam um rito central em todas as cerimônias ligadas às práticas populares do judaismo tunisiano, que observarei em seguida. É importante notar que as mulheres do grupo estudado, normalmente separadas dos homens durante as celebrações religiosas na sinagoga, só podem se aproximar destes objetos em ocasiões excepcionais (como durante as peregrinações).

Podem-se imaginar diferentes e variadas formas de comentários, uns mais outros menos desenvolvidos, referidos a uma ou diversas imagens (apresentadas sob a forma de pranchas fotográficas). Do meu ponto de vista, no âmbito de uma pesquisa antropológica, o princípio é cruzar diversos dados coletados (originados de notas registradas no diário de campo, de entrevistas ou de informações visuais memorizadas). Roland Barthes (1964) definiu uma das funções essenciais do texto com relação à imagem. Ou seja, quando

[8] Para maiores detalhes, ver Conord (2001). O acervo de vídeos do Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) da UERJ tem o vídeo Dames de coeur, de Virginie de Véricourt, sobre um outro grupo de senhoras tunisianas vivendo em Paris (N. da E.).

a legenda ou o comentário ajudam a selecionar o bom nível de percepção, permitem conciliar o olhar do leitor, orientar sua leitura em direção a um ponto preciso, a uma significação dada da imagem mostrada. Eles exercem freqüentemente, segundo o autor, uma "função de fixação", (Barthes, 1964). Neste caso, "o texto *orienta* o leitor para os significados da imagem, levando-o a evitar alguns deles e a receber outros", escreve o autor (1964, p. 44). As palavras complementam a imagem.

Enfim, como assinala Jean-Paul Terrenoire (1985, p. 514), "na imagem, como no discurso, estão co-presentes o remetente, a mensagem e o destinatário. A imagem se apresenta, então, como a matriz de uma relação social". Com efeito, a produção de uma imagem depende estreitamente do tipo de interação existente entre o sujeito que fotografa e o(s) sujeito(s) fotografado(s) durante ou um pouco antes da *prise-de-vue(s)*. No caso da pesquisa citada, as escolhas de encenação ou as poses impostas ao fotógrafo pelas mulheres nas varandas de um café no baixo-Belleville, revelaram, por um lado, a importância da apresentação de si nestes lugares de representações (os cafés) e, por outro, o interesse de realizar imagens "encomendadas", "controladas" pelos sujeitos fotografados.

Desde as primeiras fotografias elaboradas no café, Rebecca «estuda» suas poses. Aqui, ela aproximou voluntariamente o buquê de rosas do seu rosto, no ato de fotografar. As fotos devem revelar apenas a "imagem positiva" de um momento de convívio. A outra "face", a da mulher que vive de aparências, sorrisos e risos, com dificuldades de ordem material e problemas de saúde, é raramente exposta à câmera fotográfica. Freqüentar regularmente os cafés de Belleville faz parte desta necessidade de mostrar-se alegre, de dissimular, "de esquecer as preocupações", segundo os termos de Rebecca.

Foto B: Café *La Vielleuse*, Belleville, 1993. © S. Conord.

A coqueteria, sempre cultivada nestes passeios – em todo caso no que se refere à escolha dos enfeites – deve também aparecer na composição da imagem, pois ela representa, nesse caso, um elemento essencial de valorização da pessoa.

Nestes retratos fotográficos, as legendas podem ainda ajudar o leitor a apreender a complexidade das relações entre o antropólogo-fotógrafo e os sujeitos fotografados, sua evolução ao longo do tempo.

Estas combinações de palavras e de imagens permitem considerar o caráter subjetivo da imagem como um dado essencial, não como um obstáculo. A multiplicação das abordagens e dos *ângulos de percepção* ajuda a questionar não só o olhar dirigido ao Outro, mas também aquele dirigido ao observador.

Referências bibliográficas

BAPTISTE, Alain; BELISLE, Claire; PECHENART, Jean-Marie; VACHERET, Claudine. Photolangage: une méthode pour communiquer en groupe par la photo. Paris: Organisation, 1991.

BARTHES, R. Rhétorique de l'image. Communications, Recherches Sémiologiques, Seuil, Ecole Pratique des Hautes Etudes, n. 4, p. 40-51, 1964.

BEAUGÉ, G.; PELEN, J. N. (org.). Le monde alpin et rhodanien. Photographie, ethnographie, histoire. Grenoble: Centre Alpin et Rhodanien, 1995.

CONORD, Sylvaine. On va t'apprendre à faire des affaires... Échanges et négoces entre une anthropologue-photographe et des Juives tunisiennes de Belleville. Journal des Anthropologues, Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales, Paris, Association Française des Anthropologues, Maison des Sciences de l'Homme, n. 80-81, p. 91-116, 2000.

____. Fonctions et usages de la photographie en anthropologie. Des cafés bellevillois (Paris xxe) à l'île de Djerba (Tunisie): échanges entre des Juives d'origine tunisienne et une anthropologue-photographe. Université Paris X- Nanterre (tese de doutorado em sociologia), 2001.

DE FRANCE, C. Le film documentaire: contraintes et options de mise en scène, Nanterre. Coll. Cinéma et Sciences Humaines, Université Paris X Publications, 1983.

GARRIGUES, E. (coord.). L'Ethnographie, ethnographie et photographie. Paris: Société d'Ethnographie, LXXXVII, 1, 109, p. 83-96.

JEHEL. Une illusion photographique. Esquisse des relations entre la photographie et l'anthropologie en France au XIXe siècle. Journal des Anthropologues, Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales, Association Française des Anthropologues, Maison des Sciences de l'Homme n. 80-81, 2000, p. 47-70.

MEAD, M.; BATESON, G. Balinese character, a photographic analysis, v. II. New York: Académie des Sciences de New York, Wilbur G. Valentine, 1942. Trad. parcial de A. Bensa, Les usages sociaux du corps à Bali, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 14, p. 5-33, 1977.

NEWHALL, Beaumont. L'histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours. Paris: Bélier-Prisma, 1967 [1937].

PIETTE, A. Ethnographie de l'action, l'observation des détails. Paris: Métailié, 1996.

ROUILLÉ, A. Le document photographique en question. L'Ethnographie, Ethnographie et Photographie, Paris, Société d'Ethnographie, LXXXVII, 1, 109, p. 83-96, 1991.

TERRENOIRE, J. P. Images et sciences sociales: l'objet et l'outil. Revue Française de Sociologie, Paris, XXVI-3, p. 509-27, 1985.

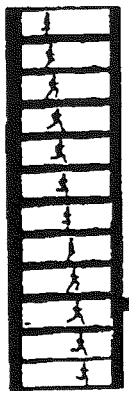
Xoana, Images et Sciences Sociales. Paris: Jean Michel Place, n. 2, 1994.

Abstract

Scientific use of photography in communication of results of anthropological research requires the elaboration of comments (captions, text) aimed at informing the reader of the context of the picture's production. Technical choices in taking pictures (frames, black and white or color, etc), the type of interaction experienced between the photographer and the photographed subject(s), and the staging choices (sometimes invisible in the picture), are in fact determinant in the construction of the photographic frame. The combination of words and images, thanks to the crossing of diversified data collected from the field, offers a better understanding of the social facts observed.

Keywords: photography & anthropology, construction of the photographic frame, combination of words & images.

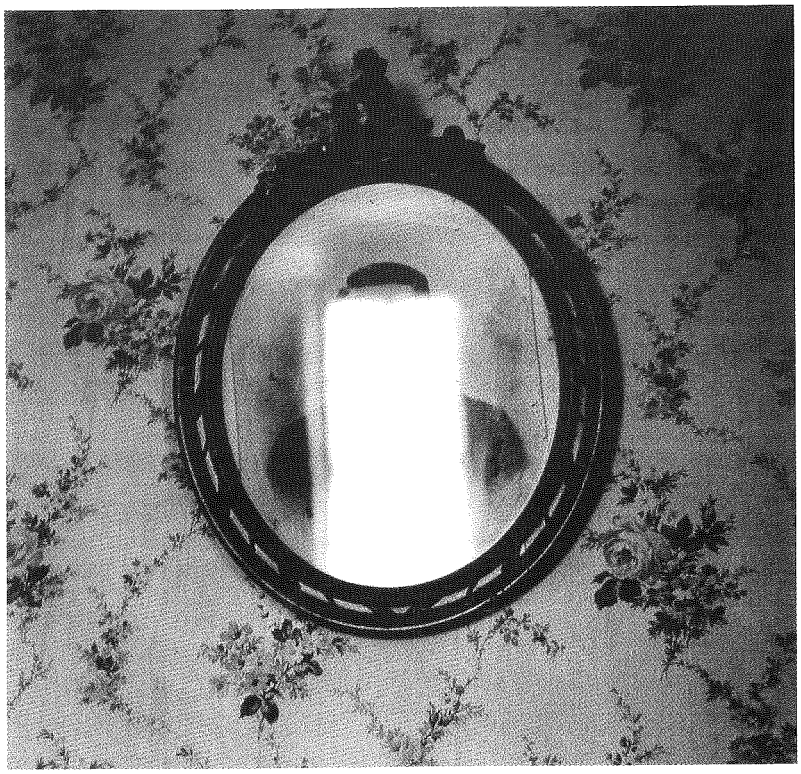
Recebido em: abril de 2002.
Aprovado em: julho de 2002.



Um pesquisador, uma imagem

Um retrato sem rosto

Sylvain Maresca



Vemos aqui uma fotografia tirada em 1977 pela fotógrafa francesa Claude Batho.

1. Antes de tudo, ela apresenta a característica de ser a fotografia de uma fotografia. Mais precisamente, é a fotografia recente de uma fotografia mais antiga.

Este exemplo singular nos deixa entrever a tendência da criação fotográfica contemporânea em retrabalhar a história da fotografia, que não parou de se desenvolver ao longo das últimas décadas. Eu vejo aí um sinal da historicização crescente da fotografia: mais de 150 anos de existência deram a esta mídia uma história já rica, que todos os fotógrafos contemporâneos conhecem e agora incorporam à sua própria criação. Este retorno em imagem sobre as imagens que a fotografia produziu em tamanha quantidade inicia, aliás (estamos em 1977), uma inspiração pós-modernista que,

desde então, inspirou muitos outros domínios da criação. Portanto, percebemos, nesta fotografia, a profundidade histórica da mídia e alguns de seus desenrolares mais recentes.

2. Demoremo-nos agora sobre a fotografia-fonte.

Trata-se de um retrato fotográfico tradicional, como tantos outros já feitos, daqueles que enfeitavam as paredes das velhas casas – no caso em questão, provavelmente uma casa burguesa ao se julgar pelo estilo do quadro e a presença do papel de parede. Ao fotografá-lo, Claude Batho revisita a tradição do retrato fotográfico de uso familiar, toda esta proliferação de efígies que fez da fotografia um sucesso comercial desde a segunda metade do século XIX.

Tendo em vista a época (provavelmente nos anos 30), este retrato deve ter sido realizado por um fotógrafo profissional. Por sua vez, ao fotografá-lo, Claude Batho estabelece – com quase meio século de intervalo – um elo entre duas identidades profissionais da fotografia, muito diferentes uma da outra. Claude Batho é uma fotógrafa criadora dos anos 1970 (ela morreu em 1982), uma das que deram início à entrada da fotografia nos museus de arte na França. Enquanto que, ao que parece, o autor do retrato de seu pai era um desses operadores profissionais que faziam comércio de retratos em uma época em que poucos franceses praticavam ainda a fotografia amadora. A fotografia de família se limitava, então, a algumas revelações especiais encomendadas para marcar as grandes ocasiões da vida (em primeiro lugar, o casamento).

Reflitamos sobre a operação criadora que nos é proposta aqui: para falar rapidamente, ela consiste em elaborar a arte fotográfica atual a partir de um produto fotográfico comercial de ontem. O que não é evidente é que uma criação que se afirma artística, e é reconhecida como tal, tome como ponto de partida, como material de base, imagens sem valor artístico e, inclusive, produzidas na sua época sem qualquer objetivo desta natureza. Em outros termos, a questão levantada aqui é: como se pode fazer arte com aquilo que não era arte?

Se olhamos mais atentamente esta imagem, tendo em mente inúmeras outras realizações fotográficas contemporâneas, constatamos que, na realidade, a arte se elabora aqui por meio da desconstrução da imagem original. *A foto do pai* não é retomada como tal, como se ela pudesse encobrir um pouco de valor artístico contido nela mesma – qual seria então a contribuição criadora do artista de hoje? Esta foto é des-feita, e é precisamente na maneira de desfazê-la que Claude Batho concentra sua intenção criadora.

De fato, ela desconstrói este retrato tradicional apagando o rosto da pessoa representada: uma grande mancha branca de forma retangular oculta o essencial do personagem, deixando aparecer apenas sua testa e seus cabelos, bem como seus dois ombros. Sobram os sinais do retrato, mas nada do rosto retratado.

Esta alteração nos revela quanto um retrato é, antes de tudo, uma questão dos sinais constitutivos do retrato: *o quadro oval fixado na parede faz um retrato tanto quanto o faz o rosto fixado na película,* e no momento em que temos certeza de que uma

pessoa está representada aqui, mesmo se seu rosto nos é escondido, nós mantemos as regras do jogo. No século XVIII, os retratistas eram freqüentemente denominados "pintores de costume", pois seu talento consistia em valorizar antes o drapeado do tecido – sinal exterior de riqueza – do que o detalhe dos traços do rosto. O retrato confirmava o *status* do personagem, não explorava sua personalidade. Desde então, inúmeras efígies supostamente reveladoras da individualidade das pessoas – dentre as quais as fotos de identidade são o melhor exemplo –, obedecem ainda a cânones estritos de representação que os tornam imediatamente reconhecíveis: antes mesmo de descobrir com o que as pessoas em questão se parecem, sabemos que se trata de uma revelação automática ou de uma foto de casamento. Vários fotógrafos modernos se divertiram realizando retratos de pessoas, a maioria delas famosas, fazendo-as ocultar seus rostos atrás de máscaras: eram talvez anti-retratos, posto que a identidade do modelo nos era escondida, mas seguramente nunca deixavam de ser retratos, uma vez que a forma era mantida. Ou seja, o rosto personaliza o retrato, mas não inventa seus signos. É então perfeitamente possível haver um retrato sem rosto. É o caso aqui.

3. Para desconstruir o retrato de seu pai, Claude Batho explora os recursos específicos da mídia fotográfica. Ela se colocou em um determinado lugar do cômodo que a permitiu fazer aparecer, sob uma dada luz, que lhe permitiu mostrar no meio do quadro oval, um brilho de cegar os olhos. Esta mancha branca é provavelmente o reflexo de uma janela por onde penetrava o sol. Supõe-se que o retrato emoldurado fosse protegido por uma placa de vidro que, sob um certo ângulo funcionava como espelho. Portanto, para obter este efeito ótico, Claude Batho brincou com a luz, como se ela trabalhasse no interior de uma *camera obscura*, e graças a esta luz fugitiva, ela apagou a imagem que se encontrava inscrita depois de décadas.

Antes da invenção da fotografia, a composição de imagens por meio de reflexos luminosos era possível, só não se podia fixá-las. Claude Batho *criou uma situação onde a câmara obscura teve sua revanche sobre a fotografia, posto que o reflexo luminoso da janela* apagou o retrato fotográfico. Mas não passa de uma aparência, pois nós somos, ainda hoje, os espectadores desta reviravolta paradoxal unicamente graças à marca fixada pela fotografia. O efeito ótico data de antes da fotografia, ao passo que a imagem obtida é o resultado de sua invenção. As histórias da fotografia e do processo fotográfico, repetidas ao infinito, sobrepõem-se nesta foto tão simples.

4. Mas por que apagar os rostos dos retratos? Há certamente vários tipos de respostas. Eu abordarei duas, uma de alcance global, outra mais íntima.

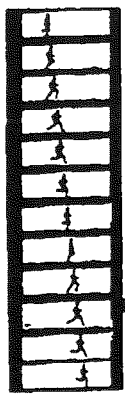
Não foi sem conseqüências para as formas tradicionais de representação que a arte contemporânea tornou-se abstrata. Durante grande parte do século XX, os artistas renegaram o retrato. Depois ele voltou com novas intenções, renovadas, aliás, pela fotografia: intenções na maioria das vezes críticas ou provocadoras. Atentar para o formato retrato tornou-se um meio de solapar o culto à personalidade imposto pelo mundo midiá-

tico, mas também de interrogar a desindividualização dos atores comuns da vida moderna. De um lado, personalidade em demasia, de outro, nem mesmo o suficiente. De Andy Warhol a Claude Batho (e a lista não está fechada), o retrato – subentendido fotográfico – transformou-se na matéria-prima desta desconstrução vingativa ou angustiada. A intrusão das tecnologias digitais só fez acentuar esta tendência.

A foto do pai, realizada por Claude Batho, pode, da mesma forma, obedecer a uma motivação mais íntima. Ela reveste um aspecto incontestavelmente mortuário, que nos faz supor que este homem está morto. Mandava a tradição que, em ocasiões de falecimento, fossem cobertos todos os retratos (e espelhos) da casa. Claude Batho colocou um véu fotográfico sobre o retrato de seu pai.

Há fotos de parentes desaparecidos na maioria dos lares de hoje. São encontradas até sobre algumas tumbas de cemitério. Graças à fotografia, perdura, assim, a imagem sensível, quase viva, das pessoas abandonadas pela vida. Este uso maciço da fotografia levanta a questão do luto: como é possível separar-se daqueles cuja presença é cultivada cotidianamente? A fotografia re-apresenta, ou seja, ela restitui a presença. Ela contradiz a irreparável ausência daqueles que estão mortos. Será que o luto não se torna mais difícil sob tais condições?

Claude Batho realiza uma imagem que nega a presença visual de seu pai. Temos aí uma fotógrafa, ou seja, uma produtora de imagens que, neste dia, apaga a imagem e sua verossimilhança inibidora para eleger o texto e seu poder de simbolização. *A foto do pai* é um título que diz o que ela não mostra. No mesmo registro, eu penso na foto da mãe de Roland Barthes que ele evoca no livro *A câmara clara* – foto da qual ele fala demoradamente, e até descreve, mas que não nos mostra. O simbólico é o registro da expressão que torna presente a ausência, ao contrário da fotografia que reapresenta o ausente como se ele estivesse sempre presente. Difícil para uma fotógrafa, representar a ausência. E, no entanto, é o que experimenta Claude Batho, graças a uma combinação de recursos visuais e à distância introduzida pelas palavras. Neste dia, talvez, Claude Batho tenha começado a realizar a perda do pai e das ilusões realistas da fotografia.



Pérolas da cinematografia brasileira

Apresentação

Clarice Ehlers Peixoto

Do baú da nossa cinematografia retiramos mais um dossiê, contendo seis críticas sobre *Xica da Silva*, de Carlos Diegues. Neste filme, o cineasta retoma a questão da escravidão & liberdade, temas desenvolvidos anteriormente em *Ganga Zumba, Rei dos Palmares* (1963-1964), seu primeiro longa metragem.

Estamos em 1976, ano de grande agitação política: João Goulart morre no exílio, o operário Manuel Fiel Filho morre nas mesmas circunstâncias de Herzog, o bispo de Nova Iguaçu é torturado, a OAB e a ABI bombardeadas, a lei Falcão promulgada... No campo da cultura, criam-se uma "política nacional de cultura" e o Concine. É também o ano em que o "cinemão" se reconcilia com o cine-espetáculo numa tentativa de atrair um público menos politizado e que não apreciava o Cinema Novo. Surgem então *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, e *Xica da Silva*. A estratégia deu certo e os dois filmes foram sucesso de bilheteria: o primeiro foi assistido por mais de dez milhões de espectadores, e o segundo, por mais de quatro milhões![1]

Baseado em um fato verídico da história brasileira, o roteiro de *Xica da Silva* seguiu a forma narrativa das escolas de samba, buscando "estar ao lado do povo e de suas inspirações" (Diegues). Há assim cenas em que temos a impressão de estar diante de uma bela passista – a personagem de Zezé Mota – que conduz magistralmente sua ala vestida com magníficas fantasias. O cenário e os figurinos da época, de Luiz Carlos Ripper, constituem o grande espetáculo hollywoodiano! Cacá Diegues apostou em um discurso afetivo para introduzir o espectador lentamente nas situações de arbítrio, desmandos e sujeição... pois como disse: "estou convencido hoje de que uma sala de cinema não é uma câmara de torturas nem um anfiteatro da universidade. Não precisamos fazer o espectador sofrer para que tome consciência".[2]

Esse dossiê é rico nas críticas que apresenta sobre as diversas questões que atravessam o filme: o enfoque histórico, a música, o espetáculo e as relações étnicas. Uma leitura excelente para as reflexões que as ciências sociais desenvolvem nos tempos atuais.

[1] Cf. Paulo Paranaguá, *Le cinéma brésilien* (Paris, Georges Pompidou, 1987).

[2] Entrevista a Paulo Paranaguá, *Positif*, n. 242, 1985.

Nota: *Agradecemos o apoio do DECINE/CTAV e do CEDOC da FUNARTE, particularmente de Wanda Ribeiro e Helena Ferraz, que autorizaram a republicação deste dossiê publicado originalmente na revista Filme Cultura nº 29, de maio de 1978.*

Xica da Silva

Dossiê crítico de Filme Cultura

Liberdade pelo amor

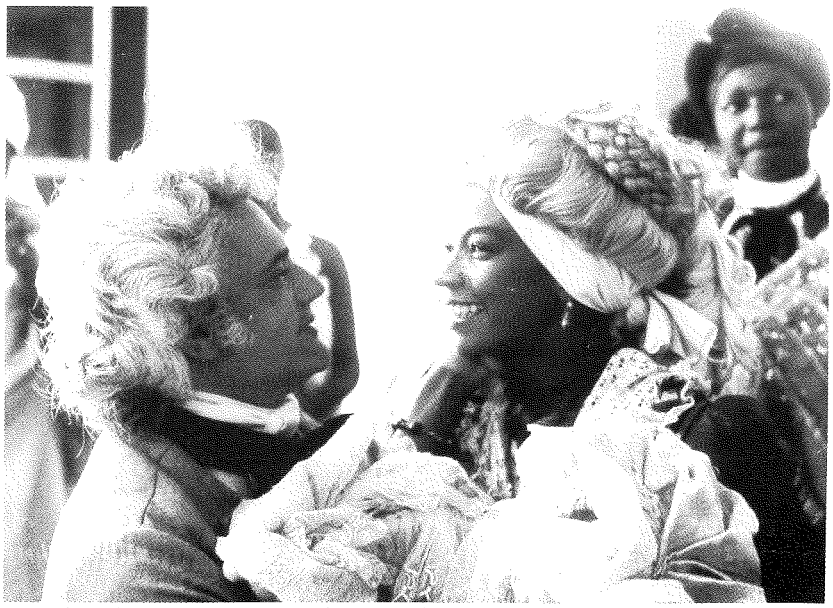
Este é o meu segundo filme negro. Mas enquanto *Ganga Zumba,* o primeiro, era um filme sobre o amor pela liberdade, *Xica da Silva* é um filme sobre a liberdade pelo amor. *Xica da Silva* é como uma dessas borboletas de vidro que se vendem na estação do Corcovado e nas lojas de beira de cais, pregada numa parede solene de igreja colonial.

Baseado num episódio verídico da história do Brasil, este filme é uma contribuição pessoal e poética ao elogio de um novo com um projeto de civilização construído sobre o amor e o amor pela liberdade.

Um povo cuja sensualidade, exuberância e imaginação criadora são capazes de transformar a realidade de maneira extravagante, até que ela se misture com o sonho e que deste sonho possa surgir uma nova realidade. Essa utopia é um direito e um dever de todo artista.

Aliás, embora isso possa não soar muito bem, eu gostaria de ser reconhecido como um cineasta popular, na mesma e humilde medida em que existem o compositor ou o poeta populares.

Mas popular não significa apenas agradar eventualmente um público; *popular*, antes de tudo, é estar ao lado do povo e de suas aspirações.



Walmon Chagas e Zezé Motta. Foto Fundação Nacional de Arte/Centro de Documentação e Informação em Arte.

O que eu gostaria mesmo é que este filme trouxesse um pouco de esperança a cada um que o visse e, em cada um que o visse, fortalecesse a fé nas qualidades do povo deste país, que é sempre maior que as circunstâncias históricas que, às vezes, o imobilizam.

É por isso que a nova proposta de *mise-en-scène* que este filme contém está definitivamente longe da contemplação decadente do cinema europeu, tanto quanto da preguiça milionária do cinema americano. Ainda e sempre, é preciso romper, com imaginação concentrada e muito bom humor.

O cinema novo, nesta segunda dentição, morde mais fundo: *o povo nas telas e nas salas.*

Carlos Diegues

A outra história

A História, é sabido, só pertence aos povos ricos. Aos povos ricos de conquistas, logo de História. A acolhida dispensada no Festival de Paris ao filme brasileiro *Xica da Silva,* de Carlos Diegues, a comunicação que se estabeleceu imediatamente entre o público e o espetáculo provam que uma outra História existe e existirá cada vez mais fortemente na consciência dos povos outrora colonizados, dominados, desviados do seu destino histórico pela intromissão do conquistador europeu.

Numa cidade do Estado de Minas Gerais, no século XVIII, um enviado do rei de Portugal, D. José I, o *contratador de diamantes* João Fernandes de Oliveira, desembarca para explorar o monopólio das pedras preciosas. Tijuco, a pequena cidade, vive ainda um esplendor tropicalista digno de *E o Vento Levou* um século mais tarde. Belas negras se espreguiçam langorosamente em trajes suntuosos, como os que são vistos todo ano no carnaval do Rio. Uma delas, a mais feia, mas a mais esperta, parte para a conquista de João que a instala – soberana e sua igual, portanto libertada da condição de escrava – no seu domínio, para grande escândalo de uma burguesia colonial insultada na sua dignidade. Esta saberá vingar-se quando do retorno de João, por ordem do rei, para Lisboa: Xica, despojada de suas riquezas, abandonada pelo amante, lutará por outros meios.

"Festa bárbara, filme popular", como pretendeu fazer o cineasta, *Xica da Silva* passou dois meses e meio de purgatório nas mãos da censura brasileira, "mas eu lutei até o fim", explica Carlos Diegues. "Cortaram-me uma mão, queriam me cortar a cabeça." O filme é um triunfo no Brasil, saudado como tal por um público ávido de mitos que reconhece neles suas aspirações, e pelo realizador brasileiro Glauber Rocha que nele vê o acontecimento de um *cinema novo* reencontrado e falando, ao grande público, de liberdade, a serviço de uma cultura verdadeiramente nacional.

Louis Marcorelles, *Arts et Spectacles*

O filme canção

Música e cinema – canções e cinema, mais propriamente – têm relações sociais muito pobres no cinema francês. Não ocorre o mesmo no cinema brasileiro. O exemplo de Rocha é o mais conhecido. O filme de Diegues não segue o mesmo caminho – canções de gesta, para simplificar – de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou *O Dragão da*

José Wilker. Foto Fundação Nacional de Arte/Centro de Documentação e Informação em Arte.

Maldade Contra o Sangue Guerreiro. Um dos fatos mais interessante deste filme está na relação – nova – que ele estabelece com a canção. O enredo se passa perto da Bahia (no século XVIII) e coincide com as descobertas de diamantes nas Minas Gerais. O enviado do rei de Portugal apaixona-se por uma escrava negra: Xica da Silva. Ela é libertada, cumulada de ricos presentes, mas tal riqueza, ao atingir o exagero, desperta a cobiça dos outros colonos, que levam o enviado do rei à desgraça. Xica da Silva, pobre e insultada, reencontra seu jovem amante do começo. Esta história (real?) toma rumos legendários, míticos, extravagantes, selvagens: festas suntuosas, de roupas e perucas bizarras, arquiteturas barrocas, danças provocantes, de sensualidade, de libertação. O papel da música (música da Bahia, música negra, música popular, de ritmo implacável – não estamos longe do *voodoo*) é o seguinte: o filme é uma única canção, que se repete, se afirma, se retoma, uma canção da qual não se pode escapar.

Enquanto Rocha pontua seus filmes de cantos, para fazer deles a narração musical, Diegues transforma seu filme inteiro numa imensa canção, uma canção de quase duas horas, que todos os elementos (dramas lutas, intrigas, amor, erotismo) contribuem para enriquecer, para colorir. Sob certo aspecto, a trilha que segue lembra a de Sokhona em *Safrana:* um filme que a música nunca abandona, um fundo musical, uma onda musical, que subjaz a tudo, sempre presente, um fluxo musical que incorpora todos os ruídos, as palavras, os sons mais heterogêneos (políticos, poéticos), numa solução que faz dele talvez o primeiro filme africano. Africano também é o filme de Diegues: essas vinhetas, essas pinturas barrocas testemunham o que não é mau gosto (mesmo

que para nós seja mau gosto), mas um gosto verdadeiramente (vindo) de outro lugar. Enfim, cinema negro que ousa se identificar como tal, que pulsa e se aventura. Acrescentemos que o filme tem a inteligência de utilizar uma câmera notavelmente presente em sua imobilidade. A câmera não voa, fica parada e enquadra o mais rigorosamente possível o que se agita o tempo todo à sua frente: as extravagâncias mais desenfreadas.

L.S., *Cahiers du Cinéma*

Farsa histórica

No ar, jasmim e sexo. Ao fundo, batuque, cantigas, lundus. Sobre a mesa, esparramam-se muquecas, farofa, carne seca e polpudas broas. De um lado, senta-se Xica da Silva, escrava, negra, sensual e esfuziante. No outro extremo, o abastado branco que por ela se apaixona, João Fernandes de Oliveira, fidalgo da predatória coroa portuguesa que se revela ainda um intelectual racionalista de formação voltaireana. Porta-voz do poder e da fina cultura européia, Oliveira não consegue levar às últimas conseqüências a redentora violação de seus valores pela barbárie tropical e termina devorado pela única forma de ordem que, por atavismo, entendia e respeitava.

Como são os vencedores que escrevem a História, os inconvenientes traços da subversiva Xica foram meticulosamente apagados pelos contemporâneos de sua curta glória no arraial do Tijuco, a maioria cega de preconceitos escravagistas e recalques mal digeridos. Tampouco a tradição oral haveria de favorecer Xica: o que sobre ela se legou à posteridade foi mínimo e nada lisonjeiro. "Não possuía graças, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, enfim não era dotada de atrativo algum que pudesse justificar uma grande paixão." Assim aprendeu, com seu tio- avô, o romancista João Felício dos Santos, autor do roteiro. E preferiu desacreditar dessa versão.

Na imaginação de Cecília Meireles, entretanto, Xica tinha "cara cor de noite" e "olhos cor de estrela", andava "vestida de tisso, de raso e de holanda". No meio das doze negras que a rodeavam, era o Sol. E foi desse jeito, luminosa Nemesis das Minas Gerais, que Carlos Diegues quis retratá-la nessa arrebatadora farsa histórica, mitificadora, musical, gastronômica, antropofágica – uma crônica do Brasil colonial pervertida pelo maneirismo histriônico do teatro de revista. E que nenhum delito cometeria se porventura fosse intitulada *Como Era Gostoso o Meu Português*. A Xica levada à tela por Cacá Diegues e exuberantemente interpretada por Zezé Motta representaria a face festiva da transgressão, o inconsciente de uma revolução cujo alcance seu protetor não teve condições de aferir e integralmente assimilar. Deve ser avaliada com indulgência, como uma força da natureza, avassaladora e egocêntrica, sem qualquer lastro para refrear seus gestos e caprichos. Sua contraparte – ou a consciência da revolução – é José (Stephan Nercessian), mais tarde o padre amável e guloso da Inconfidência, que "ao louro poeta Tomás Antônio Gonzaga mandava caixas com docinho de mangaba". Os dois se unem no desfecho do belo filme de Diegues, simbólica soma de forças por conta de uma licença poética, mais que perdoável, sensata e necessária.

Sérgio Augusto, *Veja*

Uma grande festa

Um pedacinho de *Xica da Silva* permanece na memória de todos depois de terminada a projeção como uma síntese do filme inteiro: é aquele em que Xica, com a carta de alforria na mão, caminha sorridente e confiante de frente para a câmera, seguida por um grupo de escravos.

Ela vem com uma peruca loura, um largo vestido ouro e branco, fitas véus, brincos, colares, anéis e pulseiras, a boca e os olhos muito pintados, e quase dança enquanto caminha, desfila com um passo ritmado. Avança na direção da platéia. Está no centro da imagem, filmada da cintura para cima. E todo o espaço em volta de Xica é só movimento, pois os escravos um pouco atrás saltam, riem, gritam, agitam os braços e a cabeça, fazem caretas, andam aos pulos.

É um plano de curta duração. Em cima da imagem existe só a algazarra feita pelos escravos e mais a música de Jorge Bem, ou melhor, só o estribilho da música, que repete o nome de Xica. É um pedacinho de uma seqüência feita de seis ou sete outros planos. Xica acabara de receber a carta de alforria e parte resoluta para a igreja, para assistir à missa. Mas a força desta imagem faz com que ela ultrapasse os limites de sua função dentro deste episódio.

É uma explosão de alegria, que aparece mais intensa porque montada depois de um plano que termina quase em silêncio e quase sem movimento. Antes do desfile de Xica temos, reunidos para o almoço em casa de João Fernandes, o intendente, sua mulher, Dona Hortência, o pároco e o sargento-mor. Mais precisamente, antes do desfile vemos o sargento-mor que esconde o rosto depois de ouvir o grito de João Fernandes e, choramingando, meio de costas para a câmara, avisa ao senhor intendente que vai pedir transferência para Vila Rica.

Dos rostos escandalizados dos convidados, do meio choro do sargento-mor, passamos então para o clima de festa. E o que todo o filme transmite para o espectador é bem esta impressão de ter participado de uma grande festa. E de uma festa feita como este plano de Xica seguida de seus escravos a caminho da igreja. O que vale é a en-

Foto Fundação Nacional de Arte/Centro de Documentação e Informação em Arte.

cenação, é o espetáculo, é a movimentação na tela, as cores, o som, a composição e o ritmo interno das imagens, a expressão corporal dos intérpretes.

O que importa mesmo é a encenação, é levar o espectador a apanhar as informações no contato direto com a imagem. E este plano de Xica quase uma passista a comandar uma ala de escola de samba, e uma ala com fantasias também vistosas e com as mesmas cores ouro e branco, revela muito bem a estrutura do filme. A imagem se impõe sozinha, antes de sabermos que Xica traz a carta de alforria na mão e segue triunfante para a missa. A imagem não perde a força mesmo depois da proibição, imposta em nome de um regulamento que só permite a entrada de pessoas de cor branca há mais de seis gerações.

Xica da Silva é um outro sinal de que o cinema brasileiro está procurando dirigir, aos sentimentos do espectador, certas idéias que, em filmes anteriores, foram endereçadas principalmente à razão do espectador. As coisas antes apresentadas em diálogos, ditas com certa ênfase e até alguma solenidade por personagens convertidos (pelo menos durante algum tempo) em porta-vozes do diretor, começam a aparecer agora transformadas em ação.

O estilo narrativo que deixava o espectador a uma certa distância dos acontecimentos, para levá-lo a assimilar os fatos pela razão, vai sendo substituído por uma forma de espetáculo que se propõe a envolver sentimentalmente, que se propõe a aproximar a platéia dos fatos narrados. E, na medida em que cada pessoa na platéia entre no desfile carnavalesco de Xica, estará então incorporando, sem o sentir, a mesma visão do mundo, estará pensando da mesma forma de Xica. Ou melhor, estará sentindo da mesma forma que Xica.

Estamos diante de uma espécie de retomada (e ampliação) do conselho apresentado numa das músicas de *Quando o Carnaval Chegar:* agir duas vezes antes de pensar, ou da prática de uma proposta do cangaceiro Corisco em *Deus e o Diabo:* ficar de pé, desarrumar o arrumado. Ou mesmo uma palavra de ordem do *Bandido da Luz Vermelha:* "quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha". Cada nova informação recebida por Xica é de imediato transformada em ação. Ela responde logo à chegada do novo contratador de diamantes. À chegada do Conde, à ironia de Dona Hortência, à menor sugestão sobre um passeio ao mar, à insinuação sobre a liberdade aos escravos, sobre a formação de um exército. E responde irreverente, irônica, com desrespeito, em proveito próprio. Xica não é mais um personagem feito como um intermediário encarregado de explicar as coisas. Ela reage movida pela emoção e pelo instinto.

"Logo que começamos a falar de nosso projeto, encontramos uma imagem que passamos a usar sempre que precisávamos explicá-lo aos nossos colaboradores" – afirma Carlos Diegues na nota introdutória ao romance que João Felício dos Santos tirou do roteiro de Xica da Silva. "O filme devia ser assim como uma dessas borboletas de vidro multicolorido, pregada numa parede solene de igreja colonial".

O senhor contratador, o senhor sargento-mor, o senhor intendente, a senhora dona Hortência, o senhor pároco do Arraial do Tiju-

cenação, é o espetáculo, é a movimentação na tela, as cores, o som, a composição e o ritmo interno das imagens, a expressão corporal dos intérpretes.

O que importa mesmo é a encenação, é levar o espectador a apanhar as informações no contato direto com a imagem. E este plano de Xica quase uma passista a comandar uma ala de escola de samba, e uma ala com fantasias também vistosas e com as mesmas cores ouro e branco, revela muito bem a estrutura do filme. A imagem se impõe sozinha, antes de sabermos que Xica traz a carta de alforria na mão e segue triunfante para a missa. A imagem não perde a força mesmo depois da proibição, imposta em nome de um regulamento que só permite a entrada de pessoas de cor branca há mais de seis gerações.

Xica da Silva é um outro sinal de que o cinema brasileiro está procurando dirigir, aos sentimentos do espectador, certas idéias que, em filmes anteriores, foram endereçadas principalmente à razão do espectador. As coisas antes apresentadas em diálogos, ditas com certa ênfase e até alguma solenidade por personagens convertidos (pelo menos durante algum tempo) em porta-vozes do diretor, começam a aparecer agora transformadas em ação.

O estilo narrativo que deixava o espectador a uma certa distância dos acontecimentos, para levá-lo a assimilar os fatos pela razão, vai sendo substituído por uma forma de espetáculo que se propõe a envolver sentimentalmente, que se propõe a aproximar a platéia dos fatos narrados. E, na medida em que cada pessoa na platéia entre no desfile carnavalesco de Xica, estará então incorporando, sem o sentir, a mesma visão do mundo, estará pensando da mesma forma de Xica. Ou melhor, estará sentindo da mesma forma que Xica.

Estamos diante de uma espécie de retomada (e ampliação) do conselho apresentado numa das músicas de *Quando o Carnaval Chegar:* agir duas vezes antes de pensar, ou da prática de uma proposta do cangaceiro Corisco em *Deus e o Diabo:* ficar de pé, desarrumar o arrumado. Ou mesmo uma palavra de ordem do *Bandido da Luz Vermelha:* "quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha". Cada nova informação recebida por Xica é de imediato transformada em ação. Ela responde logo à chegada do novo contratador de diamantes. À chegada do Conde, à ironia de Dona Hortência, à menor sugestão sobre um passeio ao mar, à insinuação sobre a liberdade aos escravos, sobre a formação de um exército. E responde irreverente, irônica, com desrespeito, em proveito próprio. Xica não é mais um personagem feito como um intermediário encarregado de explicar as coisas. Ela reage movida pela emoção e pelo instinto.

"Logo que começamos a falar de nosso projeto, encontramos uma imagem que passamos a usar sempre que precisávamos explicá-lo aos nossos colaboradores" – afirma Carlos Diegues na nota introdutória ao romance que João Felício dos Santos tirou do roteiro de Xica da Silva. "O filme devia ser assim como uma dessas borboletas de vidro multicolorido, pregada numa parede solene de igreja colonial".

O senhor contratador, o senhor sargento-mor, o senhor intendente, a senhora dona Hortência, o senhor pároco do Arraial do Tiju-

Foto Fundação Nacional de Arte/Centro de Documentação e Informação em Arte.

co, e mais tarde também o senhor conde interventor, eis a parede solene. Xica a borboleta.

Com voz mansa e boas maneiras, o senhor contratador insinua ao senhor intendente que um relatório para a corte poderia provocar penas de degredo na África. E também com voz mansa avisa que tem pressa de enriquecer. Educados, o senhor intendente e o senhor sargento-mor concordam com os planos de extração de diamantes propostos pelo contratador, sobretudo porque ele, cavalheirescamente, deixou de dar ouvidos às coisas que o povo dizia sobre o roubo de um cofre da intendência, com ouro e diamantes.

Também com voz mansa e educada, o senhor pároco pede licença a Dona Xica, antes de fechar-lhe a porta da igreja na cara, e o senhor conde aceita alguns presentes de ouro e prata, gentilmente oferecidos pelo homem que deveria levar preso a el-rei de Portugal. Esta é a solenidade apoiada em desonestidade e fingimento só. Nesta sólida parede é que se prega a irreverente borboleta de vidro multicolorido. Uma borboleta que morde o dedo das pessoas ou pinta espalhafatosamente a cara de branco, a pretexto de não ofender um aristocrata que prefere as brancas. Que cospe na comida do inimigo, joga displicente uma de suas perucas na cabeça da autoridade, e propõe que se pinte a igreja toda de preto, por dentro e por fora.

Agir duas vezes antes de pensar para desarrumar o que está falsamente arrumado. Esta é a idéia que *Xica da Silva* procura passar para o espectador através da ação, na prática, na luz bonita da imagem, na movimentação intensa de seus personagens. A solenidade é apenas uma forma de encobrir

a desonestidade e a hipocrisia que sustentam este Arraial do Tijuco. Desonestidade e hipocrisia que precisam só do desrespeito total, da avacalhação, do deboche, para ser desmontado.

Por isto o filme opõe os gestos amplos, soltos, exagerados e irreverentes de Xica à sobriedade e aos bons costumes de João Fernandes. Por isso o filme assume o ponto-de-vista de Xica para retratar com exagerada caricatura o intendente, o sargento-mor, o senhor conde. Por isso a câmara registra impassível a transformação do rosto de dona Hortência até o chilique e ao berro escandaloso, no instante em que Xica se apresenta ao contratador.

De um lado a parede solene, de outro um bando alegre e colorido de borboletas que saltam, gritam, gemem, falam afetadamente, fazem caretas, jogam beijinhos, se apertam e se beliscam, sentem incontroláveis zoeiras. De um lado, o gesto sóbrio e a fala pausada de Walmor Chagas, ou a composição exagerada e caricata de Rodolfo Arena, Altair Lima e José Wilker. De outro, um desempenho solto e brincalhão de Zezé Motta e Stepan Nercessian.

José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*

A inventiva dos negros

Xica da Silva é um filme que pode ser estimado por qualquer platéia, não importa qual seja o seu estímulo de exigência, e que não desmente, senão continua, o depoimento do cineasta que o realizou (além de ser o seu melhor filme). O amor de Carlos Diegues pela vibração, o ímpeto libertário, a espontaneidade e a sensualidade dos negros, que manifestara em filmes como *Ganga Zumba* e nos personagens vividos por Antônio Pitanga em *A Grande Cidade* e *Quando o Carnaval Chegar*, encontrou nesta crônica da escrava rainha dos diamantes, no Arraial do Tijuco, no século XVIII, sua mais completa exposicão.

Zezé Motta e Stepan Nercessian. Foto Fundação Nacional de Arte/Centro de Documentação e Informação em Arte.

A aproximação mais flagrante de *Xica da Silva*, na obra do cineasta, relaciona-se a *Ganga Zumba* e *Quando o Carnaval Chegar*, dos quais retirou, num, a temática propriamente dita, e, noutro, o espírito, a graça e a rebeldia. *Xica* é um filme alegre, é uma reflexão otimista, cheia de malícia e oportunidade sobre os destinos dos que mandam e dos que são mandados. Certamente aí se encontra, muito nítida, a marca do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, nos romances que tratam das aventuras e desventuras do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira e de sua amante negra, a Xica da Silva, de quem se diz (e lá nos confirma a poesia de Cecília) que não era nem bela e nem graciosa.

Para recriar este romance surpreendente e deveras extravagante, pelo que representou de desafio à sociedade da época, Carlos Diegues e João Felício dos Santos, no roteiro, levaram bem além as referências humorísticas da poetisa e deram largas a uma imaginação criadora que procurou certamente inspirar-se da inventiva e da exuberância do homem negro. A Xica de Diegues e Felício dos Santos é matreira, irreverente, voluntariosa, expansiva e decididamente dona-do-seu-nariz, capaz de transformar a moda dos brancos numa fantasia e os seus costumes numa chacota. João Fernandes é o amante atento aos caprichos da amada, fiel servidor da coroa, mas submisso à novidade e ao sopro de vida que representava a negra Xica. Vilões-bufões são os homens e mulheres que fazem mesuras à Coroa, mas que também sabem roubá-la e usufruir criminosamente do seu prestígio.

Não é, pois, um filme feito somente de amenidades, pois registra e denuncia o arbítrio, o desvario do poder, a intolerância. Tudo isto em *décor* reconstituído com elegância, num esforço de produção dos mais bem sucedidos do nosso cinema. O filme recria o passado sem fazer cartão postal: é pródigo em vestuário da época reconstituído com rigor, mas também com inventiva, por Luís Carlos Ripper; tem uma fotografia irrepreensível, de José Medeiros, um fundo musical, sobre tema de Jorge Bem, que é contagiante. Com Diegues, Ripper e Medeiros, os méritos devem ser partilhados também, nesta extensão, com Zezé Motta, uma Xica maravilhosa de graça e malícia. A seu lado, Walmor Chagas aparece excelente como contratador João Fernandes de Oliveira, bem coadjuvado, neste nível por Rodolfo Arena, Altair Lima, Elke Maravilha e José Wilker.

Fernando Ferreira, *O Globo*

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues. *Argumento:* João Felício dos Santos. *Roteiro:* Carlos Diegues e João Felício dos Santos. Fotografia: José Medeiros. *Montagem:* Mair Tavares. *Música:* Roberto Menescal e Jorge Ben. *Cenografia e figurino:* Luís Carlos Ripper. *Produtores executivos:* José Oliosi e Aírton Correa. *Produtor associado:* Embrafilme. *Elenco:* Zezé Motta (Xica da Silva), Walmor Chagas (João Fernandes), Altair Lima (Intendente), Elke Maravilha (Hortência), Rodolfo Arena (Sargento-Mor), Stepan Nercessian (José), José Wilker (Conde), João Felício dos Santos (padre), Marcus Vinicius (Teodoro). Distribuição: Embrafilme. Brasil, 1976.

Prêmios

IX Festival de Brasília (1976): melhor filme, melhor diretor, melhor atriz (Zezé Motta).
Air France (1976): melhor diretor, melhor atriz.

Entrevista

Caminhos entre etnografia, literatura e cinema: entrevista com Paulo Lins

Paulo Jorge Ribeiro

Esta entrevista foi realizada pouco antes do lançamento nacional do filme *Cidade de Deus* (agosto 2002), na Secretaria de Estado e Cultura do Rio de Janeiro, onde Paulo Lins trabalha atualmente.

Paulo Lins morou, desde a infância, no conjunto habitacional Cidade de Deus, em Jacarepaguá/RJ, e integrou as primeiras turmas de jovens negros que ingressaram nas universidades públicas nos anos 1980, formando-se em Literatura Brasileira pela UFRJ. Durante o curso de graduação, participou de pesquisas coordenadas por Alba Zaluar ("Crime e criminalidade nas classes populares" e "Justiça e classes populares", entre 1986-1993), que deram origem ao livro da antropóloga carioca *A máquina e a revolta* e permitiram vários pontos de referência com as temáticas abordadas no seu romance *Cidade de Deus* (1997).

Lins foi militante fervoroso do que se convencionou denominar de *geração mimeógrafo*, sendo influenciado pelo *concretismo* do amigo Paulo Leminski. Foi quando conheceu o renomado crítico Roberto Schwarz que, impressionado com sua poesia, se juntou aos estímulos de Alba Zaluar para que ele escrevesse *Cidade de Deus*. Sucesso de vendas na prestigiada editora paulista Companhia das Letras, o livro foi rapidamente vendido para várias editoras internacionais. Em seguida, *Cidade de Deus* foi roteirizado para o cinema e, ainda como *piloto*, realizaram o documentário *Palace II*. Premiado, o filme foi exibido pela Rede Globo na série Brava Gente (1998) e, posteriormente, transformado por Fernando Meirelles no longa metragem *Cidade de Deus*. Enviado para Cannes, o filme arrancou aplausos de críticos e público e, no Brasil, criou várias polêmicas no ano 2002. O sucesso de público obtido por *Cidade de Deus* culminou com sua seleção para representar o cinema brasileiro no Oscar de 2003. Já imerso no mundo cinematográfico, Lins se volta para a direção televisiva e, junto com Kátia Lund, dirige a série *Cidade dos Homens*, exibida pela Rede Globo em 2002.

Paulo Lins sempre participou ativamente do movimento negro e da luta pelo reconhecimento das culturas populares e faveladas cariocas e, recentemente, no governo de Benedita da Silva, foi convidado a compor a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, em uma assessoria técnica. Destaca-se, ainda, pela participação nos debates sobre as temáticas que atravessam a questão da criminalidade do Rio de Janeiro contemporâneo como uma das vozes que mais aguerridamente lutam pela implementação de uma agenda que responda às indagações de uma real política de direitos humanos nas favelas do Rio de Janeiro.

Hoje, Lins escreve seu segundo romance.

No processo de elaboração do romance *Cidade de Deus* você já antevia a possibilidade de transformá-lo em filme?

Bem, na verdade, quando estava escrevendo o romance, algumas pessoas me perguntaram isso: "Ah, vai virar filme, não vai?" Mas não foi intencional. Ao descrever certas imagens, ia colocando cor nelas e pensei no cinema, já que o cinema se utiliza disso. Tanto é que a publicidade usou a poesia concreta. A coisa do *outdoor*, das imagens em televisão, das imagens visuais que a gente vê por aí. Então, na verdade, eu pensei muito mais em poesia do que em cinema, só que o cinema bebe também na poesia concreta e, tanto é verdade que, hoje em dia, tem vários livros e vários filmes com base em livros de poesia.

De toda forma, essa efervescência do visual também remete à questão da cidade. São vários os escritores urbanos que estão fazendo trabalho urbano, trabalho com a cidade, ao contrário do campo, que foi abordado pelo modernismo. No modernismo, o campo ficou muito mais evidente, a não ser com o Mário de Andrade. Mas a geração de 50 é toda voltada mais para o campo do que para a cidade, e essa volta para a cidade, trabalha com a questão visual, e o cinema se apropria disso, tanto que hoje eu faço cinema por causa disso.

Você foi roteirista dos dois filmes que abordaram seu romance?

Não, eu fiz só consultoria. Dei consultoria nos diálogos e na estrutura de roteiro. Mas não fiz nenhum roteiro, nem de *Palace II* nem de *Cidade de Deus*.

Como foi essa experiência de ser um consultor dos roteiros?

Foi legal. Na verdade, em relação a *Cidade de Deus*, quando vi o roteiro pela primeira vez,

eu pensei: "Esses caras danificaram o livro! Tornaram o livro capenga!" Mas ao mesmo tempo em que vivia esse processo, eu também já tinha começado a trabalhar em outros roteiros, como o de *Orfeu*, do Cacá Diegues. Aí foi que vi a dificuldade de se adaptar, e é uma realidade tolamente diferente, apesar de certas semelhanças. São linguagens diferentes. Existem certas passagens em cena que não precisam de diálogo, só da ação. Então adaptar uma trama, de ficção para cinema, é barra pesada, e o Bráulio [Mantovani] fez isso muito bem.

Que diferença você percebe entre escrever um romance e fazer um roteiro, já que hoje você está envolvido também com a atividade de roteirista?

Antropologia e sociologia (risos). Eu não vou negar isso: no romance tem personagem em que eu analiso sua performance antropologicamente. O que eu faço, então, é compor o personagem não sociologicamente, mas antropologicamente.

No romance, então, o personagem é muito mais múltiplo do que *sociologicamente fechado*?

Exato. Agora, no cinema, essa composição antropológica do personagem é difícil, porque você precisa colocar conceitos, mesmo que em forma de afirmações que sejam afirmações antropológicas ou sociológicas, afirmações poéticas ou filosóficas, ou qualquer tipo de afirmação que se possa fazer de uma ciência ou de uma arte qualquer. Você tem aquilo para escrever e pode fazer e transformar e tornar tudo poético. E você pode até mesmo transformar o discurso antropológico em um discurso poético. Quando começo a delinear o perfil do Dadinho, quando ele vai aparecer, é totalmente antropológico. Quando começo a falar do sistema de relações de poder, sistema de relações mesmo, onde é cada lugar, como se conheceram, como é se dava a relação entre jovens e velhos, entre aqueles e as mulheres, é totalmente antropologia. As próprias leituras que eu fazia na época permitiram que eu transformasse aqueles discursos em literatura.

Voltando ao filme *Cidade de Deus*, você acompanhou as filmagens?

Acompanhei.

E como foi isso?

Foi maravilhoso. Os atores tinham entre dez e vinte anos, e eram mais de cem pessoas atuando. No *set* na favela era uma molecada tremenda, era o tempo todo um arroubo. O Roberto [Schwarz] disse isso para mim – "um arroubo de juventude". A vontade de fazer o filme era muito grande, uma expectativa muito grande. E era um *set* gigantesco, uma produção gigantesca! E os garotos sabiam com o que estavam lidando. Conheço isso e sei onde é que eu estou, e eles eram *do lugar* (risos).

Com exceção do ator Mateus Nachtergaele, todos os demais atores são esses jovens que você falou e todos são moradores de favelas. Como se deu o processo de escolha?

Foi em um ano. Uns dois mil jovens da Fundição Progresso, que ficaram fazendo os *workshops*, as oficinas e tal. Entre os dois mil candidatos, foram tirados cem para atuar no filme.

Você participou do processo de escolha?

Não, não quis me envolver com isso.

Você participou da filmagem e achou maravilhoso. Houve algum momento em que você teve que assumir algum papel de intermediação entre os diretores e os atores?

Ah, sim! Todas as vezes que fui lá, trabalhei. Até como auxiliar, assistente de direção. Tive também de criar diálogos na hora e ajudei a dirigir algumas cenas. Porque o diretor me pedia para ajudar. "Soldado no quartel quer serviço", não é?

Algumas reportagens chegaram a frisar que você acompanhava as filmagens. Você poderia intervir nessas filmagens?

Poderia, pois eles me deixaram com toda a liberdade para intervir.

Os jornais *JB*, *O Globo* e *No* realizaram reportagens a respeito da recepção do filme, muitas vezes negativa. Afirmavam que *Cidade de Deus* estava promovendo um processo de estigmatização para o bairro Cidade de Deus. Como você viu isso?

Em primeiro lugar, ninguém tinha visto o filme ainda. A negatividade estava dentro das pessoas, porque eu achava que poderia ser alguma coisa óbvia e que elas conhecem o ambiente em que vivem. Então, eu acho que essa preocupação beira a *polícia* (risos). Como é que se pode avaliar uma coisa que você não viu? Ninguém viu o filme!

Mas as reportagens afirmavam que muitos moradores estavam com muito medo do estigma que poderia ser provocado pelo filme...

É, mas se aumentar o estigma, não vai passar do que já é. Todo favelado já é estigmatizado. Agora, o que as pessoas têm que entender é que essa discussão possui

um corolário interno que é muito mas importante, já que o corolário externo, este sim, já é estigmatizado.

Essa questão também envolve seu livro. Como pensar, então, não somente em seu papel de escritor, mas também no de cidadão, posto que seu livro (*Cidade de Deus*) e sua trajetória como morador do bairro sempre são ressaltados? Você acredita que possa existir um papel político, intelectual, que ajude a desmontar esses estigmas criados sobre os moradores do bairro Cidade de Deus?

Sim. Eu faço isso o tempo todo. Estou no governo hoje, em um governo popular,

um governo que é marcado pelo estigma da favela também. A governadora [Benedita da Silva] é favelada, é negra, negra favelada. Eu escolho o meu trabalho com o Rappa [conjunto musical que tem forte militância política em suas letras], com a Kátia Lund, e esta participação está voltada para uma questão política, que é aí muito forte. E acredite, acontece o seguinte: há o negócio da credibilidade. Poderia ser o mesmo livro com todas as palavras. Se fosse alguém de fora, certamente não geraria tanta polêmica. E com certeza as pessoas de dentro iriam colocar muito mais críticas, mas não podem fazê-lo porque eu tenho autoridade para falar deste lugar, pois eu vivi lá. Ele é baseado em fatos reais. Assim como eu tenho autoridade acadêmica, porque eu me baseei em pesquisa. Então, eu discuto universidade com todo mundo, com sociólogos, com antropólogos, e a qualquer hora. Vamos discordar, claro, mas eu tenho essa autoridade porque também sou da academia e porque também sou da favela. É ruim querer passar o carro em cima de mim (risos).

Qualquer semelhança, então, não é mera coincidência.

Com certeza. Vamos discutir antropologia? Vamos. Vamos discutir questões literárias? Vamos. Vamos discutir poesia? Vamos discutir poesia. Eu não sou um bobo que fez memórias, isso não é um livro de memórias. Também não se baseia somente na pesquisa, como alguns alegaram por aí. Tem uma análise crítica, é também crítica literária, pois é uma investigação sobre a poesia, sobre movimentos, sobre o que vinha acontecendo no Brasil. Tem toda uma sintonia com o que estava acontecendo na época. Tem pesquisa acadêmica e todo rigor exigido, eu tenho uma pesquisa de rigor acadêmico. Há um trabalho de poesia, que também seguia uma tradição com rigor acadêmico. Enfim, existe uma série de discussões sobre *Cidade de Deus*. Ele não veio do nada, não escrevi uma memória: "Ah, fulano, fez isso, e isso...". Não. Tem coisas que são mesmo para machucar.

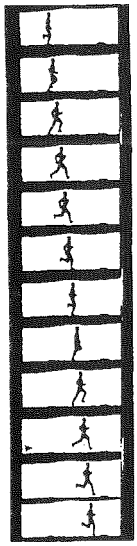
Finalmente, você gostou dos resultados obtidos tanto em *Palace II* quanto em *Cidade de Deus*?

Gostei muito, sobretudo pelos atores. Acho que a força do filme é a presença dos atores. Na direção também. Pois vou te falar: o roteiro é muito bom, mas a grande força são os atores, são as interpretações, são aqueles moleques. Eles são maravilhosos!

Teria então que ter essa autenticidade dos personagens, não?

Sim, teria que ter. Se você coloca o Tarcísio Meira para ser o Touro, o Francisco Cuoco vai ser o Cabeção, Edson Celulari vai ser o Mané Galinha... Não dá, entendeu? Não dá, não dá, não dá! Aí o filme iria perder também a credibilidade.

Análises de filmes



Romance e *Une vraie jeune fille*[1]

Dominique Memmi

Naturalizar a dominação masculina ou Como não sair dela?

"Clara, é preciso que você tenha o olhar um pouco mais baixo, afinal de contas você deve ser um pouco submissa. *(Com ar de travessura, Clara se reclina bruscamente sobre o ombro de Paul)*... Não, nem tanto assim. (*Riso de Clara, que retifica sua posição com uma ironia no estilo "manequim"*)... OK, um pouco submissa, é o Homem."

Esta primeira cena, como se estivesse fora do roteiro, dá o tom de *Romance*: quais são as posturas que possibilitam que as relações de dominação entre homem e mulher sejam, ao mesmo tempo, vividas e viáveis? É o que se questiona Catherine Breillat com uma espécie de desespero. Quais são as posições disponíveis às mulheres dominadas nas relações de dominação? Sem esperança, ela testa várias saídas, entre as quais duas essenciais: sexualidade e/ou sentimentalidade.

O cinema, como o senso comum, a criança ou o selvagem, tende a captar do real um conhecimento através do corpo e da imagem,[2] o que faz parte de seu charme. Aliás, as soluções que ele propõe aos problemas que se coloca tenderão a ser da mesma ordem: uma solução através da imagem e do corpo. A dominação ameaça: só se pode jogar com ela, brincando com ela, colocando em cena o corpo dominado. É a resposta que o iniciador sexual, Robert, trará à autora do filme e à sua criatura. O problema é que o intolerável da dominação masculina, e suas soluções, serão tratados de ponta a ponta no registro limitado do corporal e da imagem, mas não convenceram nem mesmo à diretora.

Que a dominação seja uma questão obsessiva do filme, as quatro personagens do homem o testemunham, pois são verdadeiros lugares comuns da dominação, mas *na ordem sexual.* Paul (o amante do coração) é a figura sádica do sedutor inveterado, já que está no limite da impotência.

[1] *Tradução literal dos títulos dos filmes: Romance e Uma verdadeira menina-moça.*

[2] *P. Bourdieu, "La connaissance par corps", Méditations pascaliennes (Paris, Seuil, 1997).*

Nota: *Tradução de Ana Carneiro Cerqueira, revisão técnica de Clarice E. Peixoto.*

Robert (o iniciador) é o colecionador de boas oportunidades. Paolo, com o órgão sexual tão imponente, é a encarnação da potência sexual. O malandro encontrado na noite é o estuprador. Tantos homens destinados a "agarrar" ou a conquistar as mulheres, e a lhes condenar ao estatuto de objetos. Diante deles, Marie, a heroína. Ela ama seu Paul, e ele, Dom Juan sádico, a maltrata. Como Dom Juan, ele tem um bando de amigos ("um homem tem a necessidade de refazer o mundo no bar com seus amigos. Sem isso, ele morre"), os favoritos, o carro esporte, a incansável paquera em público, o exagero verbal das suas proezas ("um homem é um garanhão!"), a exigência de ser servido docilmente (inclusive sexualmente) e a impotência subjacente. Paolo, por sua vez, tem o maior pau da história do cinema: nós o vemos, Marie o sugere ("você é mesmo um bocado triunfante") e a publicidade em torno do filme repetiu muito isso: é um ator de filme pornô capaz de verdadeiras performances sexuais. Robert é uma outra versão, mais delicada e generosa do que a de Paul, do Dom Juan; os "mille e tre"[3] é ele. Já possuiu "mais de dez mil", afirma, incluindo as mais inacessíveis (uma certa Grace Delly... em Cannes). O malandro é mais rápido, tem o poder de captura do estuprador. Portanto, para a heroína e seu criador, as coisas parecem apresentar-se bem mal...

[3] N.R. "Mille e tre" é uma referência ao personagem Dom Giovanni, de Mozart: grande sedutor, que teve mil e três amantes.

1. A aposta na sexualidade

E, no entanto, Catherine Breillat vai apostar na sexualidade. Inicialmente, no interior de seu filme mais recente. Os finais de história são freqüentemente lições de moral; e aqui, para considerar apenas as duas figuras centrais do homem ("aquelas com as quais Marie tem, realmente, não uma aventura, mas uma história"), o final da narrativa constitui uma sanção a favor de Robert, em detrimento de Paul.

Com Paul, o casal está claramente ao lado da sentimentalidade, querendo ou não. Do ponto de vista de Marie, pois é a ele que ela ama, ao preço da ascese forçada e da fidelidade aceita; e de Paul, meio impotente, mas para quem, como ele mesmo diz, "há coisas mais importantes". Com Robert, a relação está ao lado do sexo, de forma quase caricatural: as cenas de iniciação sexual foram um dos atrativos do filme. Paul não faz nada além de ler, assistir televisão e falar. Para Robert, a leitura, a palavra e o olhar não passam de preliminares orientadas para o sexo ou por ele valorizadas.

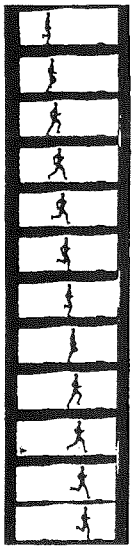
Resultado: com Paul, nós estamos ao lado da dominação mais extrema. Ele é sujeito, e ela, objeto, no sentido de que cada uma das ações dela tende a ser determinada pelas reações e antecipações dele. Em troca, ele não responde às demandas dela, e as substitui vitoriosamente, salvo algumas exceções. Quando ela lhe pede para tirar sua roupa de baixo, é ele quem está em posição de recusar (num primeiro momento), e de impor que ela se dispa. É ele quem se nega às carícias quando ela as quer, e é ele quem as exige (e as obtém) quando ela está saciada. Portanto, é ele quem dá as ordens ("despe-te", "acaricia-me", "espera!") e se faz obedecer. Robert, ao contrário, antes de cada gesto, faz uma pergunta que só pode ser feita a um sujeito supostamente livre; ele seria apenas um

servidor de suas vontades: "Você quer que eu te domine?...Você quer ser amordaçada? Você quer que eu desate os nós, você quer que eu retire a mordaça?..." (e depois da prova) "Mas você sabe, eu posso te amarrar menos forte... ou até fazer amor normalmente". O único "eu quero" de Robert é este: "Para mim, foi lindo, realmente lindo. Mas eu quero te dar prazer." Portanto, temos um sujeito que brinca de ser dominador diante de um sujeito que brinca de ser objeto.

Com Paul, a inversão de papéis é impossível, impensável. Quando ela, montada sobre ele, declara: "Você fica no meu lugar, você é a mulher. Eu sou teu homem, eu te fodo", ele restabelece brutalmente a situação jogando-a no chão, mais abaixo dele, de onde ela voltará a ajoelhar-se à beira da cama, rastejante. Com Robert, a inversão de papéis é não apenas possível mas proposta pelo "dominador", alguns dias após o primeiro encontro: "Você quer que eu te domine? Você quer me amarrar? Hoje, você faz o que você quiser."

Enfim, com Paul, o sentimento esgota-se por si só (ela não tem sequer um olhar a lhe oferecer no momento em que o abandona) e a história não tem mais futuro (a seqüência se desenrolará portanto sem ele). Temos aqui a recuperação, por uma cineasta mulher, de uma representação tradicionalmente masculina: o casal destinado à sentimentalidade praticamente sem sexo é condenado à solidão, enquanto o sexo sem sentimento termina por reaproximá-lo: a masturbação solitária de Marie, a leitura, o restaurante, a contemplação das imagens (televisivas) de Paul vendo-se substituídas pouco a pouco, com Robert, pela leitura e o jantar a dois, e sobretudo pela alegre contemplação em comum – ativa para um, voluntariamente submissa para outro – de uma *mise en scène* da relação sexual. Dos jogos sexuais com Robert pode surgir o sentimento ("eu amava tanto isso, que eu começava a me envolver com Robert"), e no futuro ele será o amigo fiel dos dias difíceis (aquele do parto), e até o pai circunstancial diante da equipe obstétrica. Ele será aquele que fica na sala do parto, apesar de ser mandado embora. Por fim, posição masculina clássica, o sexo é um aliado da relação, mas também, problemática especificamente feminina, do sujeito dominado.

Esta aposta na sexualidade em detrimento da sentimentalidade, Breillat a fez cedo e constantemente. Os títulos antigos e muito *fleur bleue*[4] da maioria de seus filmes denunciam com ironia a recusa da sexualidade – *Une vraie jeune fille, 36 fillete*[5] – e fustigam a valorização excessiva do sentimento – *Parfait amour* e *Romance*. Sozinhos, *Sale comme un ange* e *Tapage nocturne*[6] sugerem um pouco mais claramente a própria sexualidade. Esta recusa vai além do quadro narrativo de *Romance*, invadindo o cartaz do filme (que, sob a palavra "Romance", mostra uma mão de mulher se masturbando), alimentando a estratégia de venda do produto cinematográfico, que vangloriou o difícil porém bem-sucedido confronto entre a atriz, verdadeira menina-moça, ex-aluna da classe preparatória,[7] e o renomado ator pornô. "Eu havia escrito um verdadeiro romance fundado sobre o sentimento. Durante as filmagens, tudo se



[4] *Expressão francesa usada para designar algo sentimental e romanesco.*

[5] *Tradução literal: Uma verdadeira menina-moça e Garota tamanho 36, respectivamente.*

[6] *Perfeito amor, Romance, Sujo como um anjo e Algazarra noturna*

[7] *N.R. As classes preparatórias (com duração de dois anos) seriam o equivalente aos cursos pré-vestibulares para entrar nas grandes escolas ou Escolas Normais Superiores.*

Une vraie jeune fille, de Catherine Breillat.

tornou frio e humilhante para o personagem principal. E então risquei um 'x' sobre 'Romance', o que nós conservamos no cartaz promocional".[8] A oposição sistemática entre o mundo branco, imaculado, de Paul, refugiado numa espécie de quarto de hospital – consumindo a fria comida japonesa – e a decoração vermelha, teatral e quente de Robert, mais adepto do caviar e da vodka, fazem dessa última declaração, menos do que uma confissão de alguma coisa que teria escapado à diretora, um enfoque sustentado por uma forte estratégia, insistente, cerebral e atenta ao mínimo detalhe (por exemplo, a letra M – "aime"[9] – da palavra "Romance" emaranhando-se com a letra X, colocada, como que por acaso, no lugar do sexo...).

Aqui, um certo modelo do conjugal não existe mais, ou melhor, encontra-se duramente condenado por uma mulher. Os homens terminam por amar as mulheres que eles desejam, e as mulheres a desejar os homens que elas amam. É o que nos dizia Steven Soderbergh, há alguns anos, em *Sexo, mentiras e videotapes* (Palma de Ouro em Cannes, 1989). Não, diz Catherine Breillat, as mulheres amarão os homens que saberão fazer amor com elas. Retomada ofensiva de um certo discurso masculino, mas esta ofensiva é coletiva e conhece uma boa receptividade. O que distingue de fato os filmes com ambições pornográficas e estéticas lançados em meados dos anos 1970 daqueles feitos hoje? Entre estes últimos e *Número dois* (Jean-Luc Godard, 1975), *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), O *último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Les valseuses* (Bertrnand Blier, 1974), *Change pas de main* (Paul Vecchiali, 1975), *Une sale histoire* (Jean Eustache, 1977) ou os primeiros

Romance, de Catherine Breillat.

[8] *Comentário recolhido por J.M.Frondon, Le Monde, 15 de abril, 1999.*

[9] *A letra "m", em francês, é pronunciada da mesma maneira que a conjugação na terceira pessoa do singular do verbo "aimer" (amar). Ou seja, "aime" é, ao mesmo tempo, a letra "m" e "ama".*

sucessos de Marco Ferreri, *La grande bouffe* (1973), *Touche pas à la femme blanche* (1974) ou *La dernière femme* (1976)? Entre esses e o sucesso recente de *Romance*, de *A vendre* de Laetitia Masson, de *Si je t'aime...prend garde à toi*[10] de Jeanne Labrune, de *Post coitum, animal triste* de Brigitte Rohan ou do *Baise-moi* de Virginie Desplechin, na geração de Philippe Grandrieux, François Ozon, Cédric Kahn, Sébastian Lifschtz? Numerosos filmes de mulheres e de homossexuais vêm a partir de agora misturar-se aos outros. É significativo que, em 1975, o primeiro filme erótico de Catherine Breillat, *Une vraie jeune fille*, liberado para ser visto somente em 2000, não tenha conseguido ser lançado, ao contrário dos filmes posteriores.

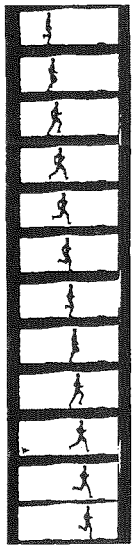
2. Uma aposta impossível

Mas a aposta das mulheres na sexualidade não é mais otimista hoje do que era com suas precursoras: a morte da relação, e freqüentemente a morte real – especialmente a dos homens – continua a sancionar a busca sexual. *Romance* não é exceção.

Pois o filme rapidamente começa a condenar a via escolhida. As duas outras relações sexuais do filme são impossíveis: com Paolo, porque não é isto que Marie quer; com o malandro encontrado na noite, porque a dominação sexual reaparece aqui muito rápido: ele "fode" com ela nos dois sentidos da palavra, tanto quando ele a violenta quanto quando ele recusa de lhe pagar os cem francos prometidos por seus favores. Quanto à aliança com Robert, ela tampouco tem futuro real. A relação sexual é interrompida com a gravidez, o próprio Robert vai desaparecer depois do parto: ele não é o pai verdadeiro e o ser que vai nascer não carregará seu nome.

Mas o filme também condena a via escolhida de forma mais radical. Albert Hirschman sugeriria que existem três maneiras de negociar uma relação insatisfeita: Exit (o abandono), Voice (a negociação) ou Loyalty (a continuação, o status quo).[11] Seria necessário acrescentar a inversão da relação, apresentada repetidamente como totalmente inviável: com Paul, que faz Marie despencar-se de cima dele; com o malandro, originalmente abaixo dela e mais dependente naquilo em que ele está disposto a pagar-lhe, mas que sabe reverter a situação a seu favor revirando-a e forçando-a. Aliás, Breillat explica, na introdução de seu roteiro, que ela não acredita, por exemplo, na realidade da figura "vamp", ou "pin up", pura produção do imaginário masculino ("não é a realidade da mulher, mas a verdade da fantasia").[12] O que resta então? A negociação fracassou ("Você espera. Se isto deve demorar ainda três meses, pois bem, você espera três meses!"). E a Loyalty, o status quo com Paul, se revelou insuportável. Restava, evidentemente, o Exit, a saída.

Ela é radical e dúbia. Tira o outro da relação. É a morte, imposta a Paul sem arrependimento. Notaremos que esta foi também a via escolhida no primeiro filme de Breillat, onde a enorme dependência sexual da "verdadeira menina-moça" a levava a atrair involuntariamente o objeto de sua frustração para uma armadilha mortal, um tiro de fuzil destinado aos predadores de uma colheita de milho. A outra saída, a da heroína, é a saída em direção à mãe que



[10] *Tradução literal dos títulos não lançados no Brasil: Não troque de mão, Uma história bizarra, Não toque na mulher branca, A última mulher, Romance, À venda, Se eu te amo, tome cuidado.*

[11] *Albert Hirschman, Defection et prise de parole (Paris, Fayard, 1995).*

[12] *Catherine Breillat, Introduction a Romance: scénario (Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999), p. 12-3.*

ela vai se tornar, fazendo-lhe deixar de lado definitivamente o papel potencialmente igualitário de companheira. Isto feito, ela vai abandonar o papel de segunda em nome do de primeira: ela substituiu Paul por um menor, cujo destino, a partir de então, é ela quem preside: "se existe alguém que conta as almas, lá em cima, a conta dá na mesma" – com esperteza, a última frase do filme testemunha, pela primeira vez, uma verdadeira alegria, associada à astúcia das mulheres, aqui digno de fábula.

Mas compreende-se melhor então a predileção de Catherine Breillat pela figura da menina-moça nos seus romances (*L'homme facile, Le soupirail, 36 Fillete*) e nos seus filmes: a menina-moça é, na verdade, uma via de saída *antes* do casal, como a Morte e a Mãe são vias de saída *pelo depois*. A menina-moça se define pelo feito de não ter ainda entrado numa relação de casal, seja ela qual for. Ela não passa de "um momento em suspenso", diz Catherine Breillat.[13] Mas surge um episódio difícil: "é o momento em que a jovem, objeto do desejo, torna-se desejante."[14] "Neste momento, acrescenta Breillat em tom fúnebre, ela perdeu". Como "ser" (sujeito) em um universo que ameaça revertê-lo ao estatuto de objeto, correndo o risco de ser "tido/possuído"?[15] Assim, esta é a única lição que Marie, a professora, passa às crianças: ser e ter/possuir não são de forma alguma a mesma coisa. O estatuto de menina moça constitui apenas uma solução provisória, já que ela será levada a sair de seu "exit" de sujeito triunfante para tentar enfim possuir, expondo-se ao risco de ser possuída.

Finalmente, explica-se melhor o que Catherine Breillat perdeu em força, em poder, em alegria, passando de seu primeiro a seu último filme, ou seja, passando aqui da figura de menina moça à de mulher casada: a confiança no sexo. Uma parte da originalidade indiscutível e da força incômoda de *Une vraie jeune fille* vinha de um *parti pris* deliberado: a exibição do desejo e do órgão sexual femininos. Uma mulher tomada pelo desejo sexual, uma mulher urinando e gozando com sua urina, gozando com seus líquidos íntimos: havia ali uma estratégia deliberada de exposição daquilo que estava escondido, que extraía uma parte de sua força do contexto da dominação sexual. Se o termo *con*[16] é, em si, pejorativo, conceder-lhe, naquilo que o remete à identidade sexual feminina, uma atenção e uma valorização não era politicamente inocente. Sobre a expressão *black is beautiful*, encontrava-se uma estratégia de luta, na época, aparentemente possível, contra a dominação: aquela que consiste, como diria Erving Goffman, em inverter o estigma proclamando-o como positivo.[17]

Com certeza, esta "política" encontra equivalentes no filme *Romance*: a valorização de uma vagina dilatada por um nascimento, líquidos seminais femininos, ou ainda a experiência repetida, tão freqüente na vida de uma mulher, do toque vaginal, sem contar a própria estrutura narrativa do filme, esta adaptação feminina do clássico romance de iniciação sexual masculino. Mas por que a heroína de *Romance* não cansa de dizer que procura ausentar-se de si mesma no momento do coito? Por que, fora o nascimento final, a carne tornou-se tão triste

[13] *Id., p.16*

[14] *Ibid.*

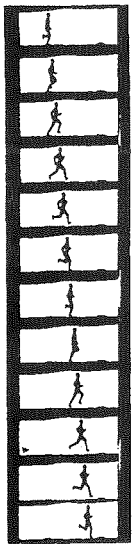
[15] *N.R. Há aqui um jogo com os múltiplos sentidos dos verbos être e avoir, que são as primeiras conjugações verbais que as crianças aprendem na escola.*

[16] *Con, em francês, é usado tanto para denominar a "vagina" como para xingamento. Neste caso, ganha o sentido de "sacana".*

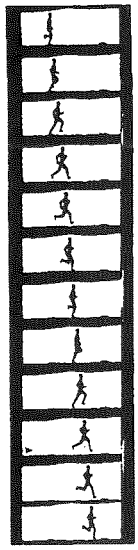
[17] *Erving Goffman, Stigmate. Les usages sociaux des handicaps (Paris, Minuit, 1975).*

e tão pouco triunfante em *Romance*, conforme foi ressaltado tanto por admiradores como por detratores do filme?[18] Tudo se passa como se a adesão ao sexo e a inversão do estigma só fossem críveis para a figura da menina-moça, e não para a da mulher feita, cuja saída imprudente de seu "exit" inicial colocou-a sob a afronta dos riscos da dominação. Neste sentido, a forma de *Romance*, sua terrível frieza interditando qualquer identificação e qualquer real excitação sexual, constitui uma adesão desconfiada e parcial – coerente com a mensagem explícita do filme – às delícias do abandono sexual que, apesar de tudo, mantém-se como sinônimo da dominação social.

Evidentemente, essa equivalência e essa naturalização total da dominação precisariam ser interrogadas a propósito de um filme no qual todo contexto social é praticamente rejeitado por completo, recusando assim qualquer solução que não seja física para este drama da relação entre homens e mulheres. Mas isto seria uma outra história.



[18] *"L' Horreur sexuelle. La chair est triste: dans 'Romance', Catherine Breillat ilustre cette obsession du cinéma français", Le Nouvel Observateur, 2000, p. 111-4.*



Análise de um documentário: Janela da alma, de João Jardim e Walter Carvalho

Miriam Lifchitz Moreira Leite

Obedecendo às normas de uma das estrelas da antropologia contemporânea – Clifford Geertz – é sempre conveniente revelar de onde estamos falando.[1] Neste caso, como me propus a examinar um documentário cinematográfico conhecido e em exibição, não vou fazê-lo nem como cineasta, nem como crítica profissional de cinema. A minha análise não se refere à execução técnica, a seus enquadramentos ou planos, nem propriamente a seu conteúdo – um filme sobre as diferentes formas de ver.

O meu posto de observação é o de alguém que se preocupou em realizar um trabalho empírico de análise de fotografias de imigrantes que chegaram em São Paulo, entre 1880 e 1930. Hoje tento fazer comparação entre o texto verbal e o texto visual. Portanto, os instrumentos de análise com que fui assistir a *Janela da alma* sofriam de antecipações excessivas e exigências de rigor.

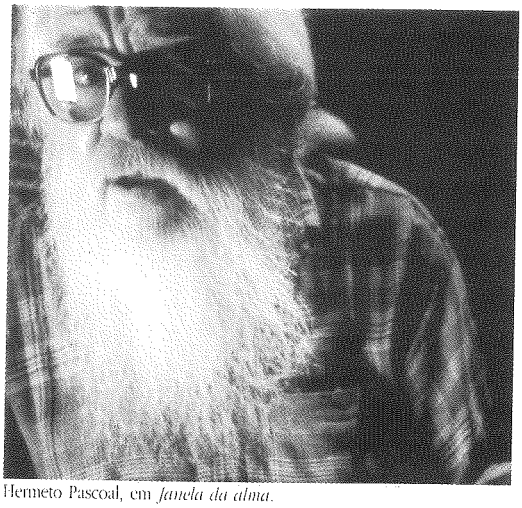
O filme, que deveria se chamar *Janelas da alma* (pois são duas), a partir da definição de Leonardo da Vinci, deixou de lado o complemento do título – os olhos, além de janelas da alma, são também espelhos do mundo. Foi composto por dois artistas competentes que procuraram documentar as experiências da visão, desde a do recém-nascido, às reflexões sobre ver ou não ver o mundo por imagens sucessivas e alternadas entre quem vê e o que vê.

Tive acesso ao catálogo do documentário, financiado pelos inúmeros patrocinadores, públicos e particulares, que informa o leitor sobre o que sempre me interessou em meus trabalhos acadêmicos de análise de documentação – por que e como foi realizado.

Tanto João Jardim, com oito graus de miopia, quanto Walter Carvalho, com 7,5, conheciam e sentiam os problemas de visão e suas interferências na personalidade e na vida. Com o desconforto de transitar entre uma realidade contornada e nítida e outra, fora de foco, verificaram muitas vezes que as luzes desfocalizadas da cidade eram mais belas que as intermediadas pelos óculos.

Propuseram-se, então, o problema: a realidade não seria uma questão muito pessoal de ponto de vista? A emoção de passar a ver com nitidez já foi transmitida

1 Como este semestre foi reservado para o estudo de Metodologia de Pesquisa, no Seminário Família & Sociedade/NEMGE, esta minha análise pretende apresentar como me situei, a partir do Departamento de História, em um trabalho sobre a análise de fotografias e que redundou em meu feliz deslocamento para o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/LISA-USP.



Hermeto Pascoal, em *Janela da alma*.

por palavras, por Guimarães Rosa, no Miguilim de *Corpo de Baile*. Walter Carvalho, que supunha que o mundo fosse mesmo assim, fora de foco, propôs-se a transmitir isso por imagens.

Dois anos levaram as pesquisas sobre o sentido da visão, para depois ouvirem 50 depoimentos de pessoas altamente categorizadas, para falar da arte de ver.

João Jardim, jornalista, formado em cinema pela New York University, já fez vários especiais e minisséries para a Globo, e Walter Carvalho, fotógrafo premiado, é diretor de fotografia em filmes e na televisão. A música, como janela natural para a alma, foi composta por José Miguel Wisnick, com temas pianísticos e incorporação de ruídos, sons e timbres nas paisagens urbanas, túneis e cidades.

O trabalho se desenvolveu de 1999 a 2000, em 30 horas de película super 16mm, até chegar ao corte final de 450 horas de edição em Avid. Cinco anos depois da decisão de fazer o filme, ficou pronta a primeira cópia, coroando os trabalhos estafantes, através de três continentes, de ouvir, selecionar e montar os depoimentos.

Chamo a atenção para o trabalho de seleção dos depoimentos, tanto mais difícil quanto mais significativos e ricos eram eles. Como se impedir de prejudicar alguém como o autor do *Ensaio sobre a cegueira*, ou a diretora de filmes de animação, capaz de tematizar a deformação física? Evidentemente, cada um de nós escolheria outros trechos e daria outra ênfase aos momentos decupados, de acordo com a própria experiência. A seleção é subjetiva e altamente ligada aos autores, que procuraram relativizar essa subjetividade pela multiplicidade de depoimentos de nomes famosos.

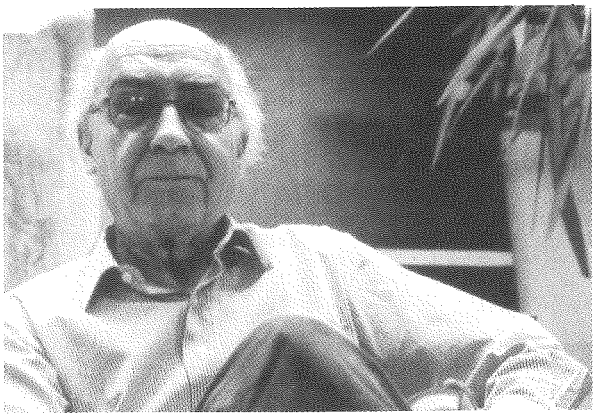
Além de compreender a necessidade da decupagem e da seleção, os diretores de *Janela da alma* nos oferecem argumentos em favor da subjetividade, da importância das emoções e de sua interferência na percepção e no próprio conhecimento da questão visualizada.

A partir de uma pesquisa empírica de uma amostra de fotografias de família, de múltiplas origens, em um período determinado, através da observação intensiva e sistemática e de depoimentos de descendentes dos fotografados, dos fotógrafos ou dos conservadores das fotografias, o método comparativo me levou a *alguns* dos resultados gerais desses diretores:

Só se consegue ver aquilo que se conhece.

As memórias biográficas elaboram mapas invisíveis.

Lembrar que as radiografias são imagens a ser tratadas e estudadas historicamente.



José Saramago, em *Janela da alma*.

Lembrar que todos os exames médicos com aparelhos de diversos tipos produzem imagens sujeitas a longos estudos e interpretações que podem se alterar.

As imagens muito recorrentes acabam por não ser vistas (pela sociedade da percepção) mas, paradoxalmente, sem alguma redundância, a informação, contida na imagem, não se transmite.

A fotografia de determinado acontecimento acaba substituindo na memória o próprio acontecimento.

O enquadramento fotográfico é essencial para a compreensão do que é fotografado – assim como os limites do campo observado o são para a sua análise.

A reprodução do instante liga a fotografia ao momento e ao espaço fotografado.

Mas, principalmente, revelou a memória como um processo de imagens sucessivas, arquivadas, exibidas ou não, quando evocadas por outras, inscritas em papel ou por palavras.

A fotografia seria uma imagem concentrada e ilusória, que pode ser analisada através da percepção espacial e das amplificações da percepção e da cognição fornecidas pela psicologia da Gestalt.

Esses estudos da visão e das ilusões de ótica mostraram que não só os olhos, mas também os ouvidos e o tato contribuem para o processo de interiorização e exteriorização de imagens.

Trabalhos recentes sobre emoção, razão e o cérebro revelam que as imagens mentais podem ser produzidas por interações de todo o corpo correlacionado ao Sistema Nervoso Central.

Abrindo as *Janelas da alma*: os artistas se ausentaram do filme, sugerindo apenas, através dos depoimentos, os critérios usados para a seleção dos personagens e dos trechos. Deixaram o público sem um roteiro capaz de guiá-lo na compreensão desse enorme esforço realizado. As cenas intermediárias entre os depoimentos da epiderme, dos pêlos do braço, de luzes desfocalizadas, de árvores tristes e sem folhas, por mais sugestivas que sejam, não respondem às reflexões díspares apresentadas, nem sempre com muita clareza. Elas ficam boiando na tela, ao sabor de outras belas imagens, sem fornecer um fio condutor. Cada depoimento é um depoimento, e cada imagem é uma imagem. É como se fosse a apresentação do material cru de uma pesquisa, sobre o qual ainda não houvesse as reflexões e as ligações pertinentes. O público em geral não contou com as explicações e informações do catálogo.

Não creio que essas ligações possam ser deixadas para o público, que pode não ter condições de ultrapassar o que há de subentendido nas imagens ou na polissemia das palavras. Vale lembrar, contudo,

que *Janela da alma* é um trabalho artístico, e que minha expectativa era a de um trabalho científico. Por complementares que sejam, são dois domínios diferentes do conhecimento, e, apesar de sua aproximação, a presença de um público alvo ou da presença de pessoas para quem está sendo realizado é cada vez mais um dos componentes a que é preciso estar atento, no planejamento da pesquisa.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Barcelona: Taurus, 1950.

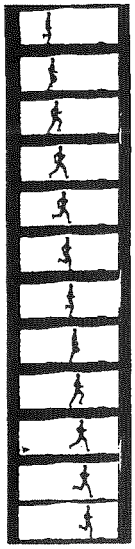
GEERTZ, C. Works and lives: the anthropologist as an author. Oxford: Polity Press, 1990.

MATURAMA, H. Cognição, ciência e vida cotidiana, org. e trad. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001, 203 p.

MOREIRA LEITE, M. L. Retratos de família (Análise da fotografia histórica), 2ª ed. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1993 (Prêmio Jabuti).

NOVAES, A. (org.). O olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988, 495 p.

NEMGE/USP 22/08/02 - 26/08/02.



Como se fala saudade em inglês? Análise do filme Saudade, de Bela Feldman-Bianco

César Augusto Ferreira de Carvalho

Há séculos que os portugueses navegam os mares e se espalham pelos cantos do mundo. A viagem teve início no século XV e levou os portugueses a conhecer novas terras. É esse conhecimento que eles virão oferecer ao mundo. E esta peregrinação não terminou ainda. Milhões de imigrantes continuaram a deixar Portugal à procura de uma vida melhor. Com eles vem toda uma história, uma cultura da qual faz parte um forte sentido de família. Tal como outros grupos imigrantes, as recordações fazem parte do cotidiano nos Estados Unidos. Mas, ao contrário de outros imigrantes, os portugueses têm uma palavra para definir esse sentimento de nostalgia: saudade.

Trecho de *Saudade*

Vozes que se entrecruzam na Saudade

O filme de Bela Feldman-Bianco, de 1991, está estruturado nos depoimentos entrecruzados de sete personagens principais que, ao falar de suas histórias de vida, ilustram e conferem sentido ao movimento de imigração portuguesa para os Estados Unidos. Os entrevistados têm em comum o fato de residirem na capital portuguesa da América: New Bedford. Sua população, estimada na ocasião em 110 mil habitantes, contava com 60% desse contingente constituído por segmentos de origem lusitana, concentrados em dois importantes bairros étnicos.

Os depoimentos enfocam a reestruturação de vida de seus atores, a partir da saída do país de origem e da inserção na cidade que os acolhe. O filme retrata a existência de personagens, cujas experiências migratórias têm na noção de saudade seu eixo de ordenação.[1] Tal noção-sentimento é percebida como elemento diferencial a caracterizar o imigrante português, frente aos demais grupos étnicos. Para estes, destituídos de nomeação específica, a vivência da saudade lhes é exterior, compreendendo uma relativa abstração. Para os portugueses, ao contrário, trata-se de elemento essencial ao engendramento de comportamento que lhes é particular. Caracterizando-os como grupo social, a referência à saudade ganha contor-

[1] *Para uma análise da categoria "saudade", o trabalho de DaMatta (1993) é estratégico.*

Nota: *Agradeço à Clarice Peixoto pelas críticas e sugestões.*

nos especiais que o filme procura desvendar e trazer até o espectador. Os depoimentos, que Feldman-Bianco justapõe e contrasta, permitem colocar em evidência esse elemento fundamental, estruturante não apenas do português imigrante, mas de todo português, mesmo para aquele que não viveu pessoalmente a imigração como realidade concreta, mas que comunga desta representação com os demais integrantes de seu grupo; algo transmitido e atualizado constantemente, a ponto de fazer parte de um certo *ethos* lusitano.

A primeira imagem de *Saudade* é, de modo revelador, a de uma embarcação: sinal do deslocamento migratório. Nada mais sugestivo para o filme que se anuncia. As informações preliminares – dentre as quais situa-se a epígrafe deste texto, falada em português castiço – têm como fundo musical as guitarradas de Carlos Paredes. Ouve-se o fado, modo de exprimir a sina, o destino incontrolável que inclui muitas perdas e, eventualmente, a morte: perda maior na vida cotidiana do lusitano. Mas, se a própria vida é cantada no fado, não causa estranheza, portanto,[2] o fato de Feldman-Bianco privilegiar a narrativa destes dramas que – como na base da música portuguesa – assinalam uma outra maneira de exprimir a constatação de estar vivo e... sentir saudade.

No caso dos personagens retratados, este sentimento, que vai se revelar um misto de qualidade e essência quase coisificada (pois, sente-se saudade; ela é guardada, transmitida, medida, revelada etc.) parece um desdobramento causal, naturalizado ou naturalizável da condição migrante portuguesa nos Estados Unidos. Grande engano. Uma das preocupações do filme é justamente desconstruir esse mito da saudade como propriedade dada, permitindo que o espectador perceba, na teia que se articula em torno dos depoimentos, a construção de uma experiência culturalmente gestada ao longo do processo migratório que, em grande parte, remonta às grandes navegações e, fundamentalmente, à diáspora portuguesa original. Esta é revivida e ressignificada no novo contexto. Em torno dela, a noção de saudade serve como eixo condutor na ordenação das narrativas. Desdobram-se os testemunhos dos sete protagonistas, cujas histórias são descritas e analisadas. O que está em jogo é a possibilidade de alcançar níveis mais profundos da experiência de ser português em um contexto distinto do vivido na terra natal; continuar a sê-lo, mudando suas relações de trabalho e de vida; reinventar uma identidade que contemple a continuidade e a descontinuidade, frente a uma "comunidade política imaginada", nos termos de Anderson (1983).

A partir do discurso centrado na saudade, os entrevistados falam a respeito de seus cotidianos, do mundo do trabalho, das formas de lazer e da possibilidade de inventar um jeito de ser "português" na América. Trata-se não apenas de reminiscências pessoais articuladas à memória da imigração na região e à própria constituição histórica de New Bedford como centro industrial, a partir da incorporação desse contingente ao universo local. Tal memória, individual e coletiva, só pode ser plenamente compreendida se pensada em relação ao presente vivido por cada um desses personagens, da forma como Halbwachs (1992) sugere, ao

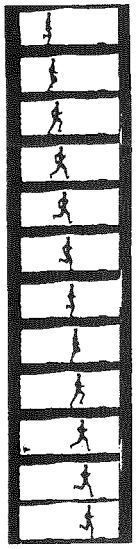
[2] *O uso que se faz do "portanto" em Portugal mereceria ser investigado com maior atenção. Está por ser feita uma "antropologia do portanto", na busca da melhor compreensão do ethos lusitano.*

se referir aos complexos mecanismos de elaboração de lembranças e esquecimentos.

O tema da saudade é um excelente elemento remissor às distintas idéias de tempo e de espaço que estão em jogo e em torno das quais as experiências de vida dos entrevistados se constituem. Feldman-Bianco assinala a este respeito:

> *Tão logo iniciei meu trabalho de campo em New Bedford, surpreendi-me com as múltiplas camadas de tempo e espaço portugueses que se entrecruzam no cenário de uma cidade industrial americana. Por exemplo, nos enclaves étnicos da cidade, as hortas e jardins portugueses (símbolo da vida outrora vivida nas pequenas cidades e aldeias de Portugal) contrastam flagrantemente com as grandes estruturas fabris que, na virada do século, estavam na vanguarda da industrialização americana. Ainda que a vida de muitos seja marcada pelos turnos de trabalho fabril, durante o verão, (...) imigrantes portugueses continuam a ritualizar as suas memórias da terra natal numa sucessão de festas folclóricas regionais. (...) (re)inventam a era das descobertas portuguesas no cotidiano americano. (Feldman-Bianco, 1998, p. 291)*

Mas não se trata apenas de um universo representacional. Este se encontra intimamente imbricado às praticas concretas que lhes são subjacentes. Por vezes, tais idéias e práticas são contrastivas e conflitantes, frente à sociedade envolvente. Em outras, não. A comunidade portuguesa desterritorializada e remontada ideologicamente, a partir do exercício de recriação da condição de português longe de Portugal, institui estratégias – ao que tudo parece fazer crer – muito eficazes de negociar formas comportamentais que abarcam valores e regras próprias do *american way of life*, sem que isto signifique uma submissão absoluta ou mera resistência. Um dos muitos méritos de *Saudade* é o de permitir perceber, justamente, esse jogo complexo e anuançado de relações socioculturais múltiplas, identificando nos discursos suas particularidades distinguidoras que assinalam a condição de gênero, classe e composição etária dos informantes.



A discussão levantada permite contemplar a riqueza das relações intra e intergrupo, sem que o tema resvale para o tratamento caricatural, que uma etnografia visual pouco cuidada poderia gerar (o que absolutamente não é o caso), ou em um academicismo que impediria levar o tema para além de um público já iniciado (o que também não procede, em que pese o fato de Feldman-Bianco não ocultar o lugar do qual ela se coloca, como pesquisadora e antropóloga, mesmo que aberta à incorporação da linguagem cinematográfica para o fazer e comunicar etnográfico).

Como se faz Saudade?

Para que se entenda o entrecruzamento das narrativas que constituem *Saudade*, é necessário levar em conta o fato de que Feldman-Bianco, ao ser contratada como professora visitante pela universidade de Massachusetts Dartmouth, alia às funções docentes a atividade de pesquisa e de documentação acerca dos portugueses locali-

zados na região. Esse trabalho resulta em pesquisa etno-histórica a respeito da imigração desse segmento social para New Bedford desde pelo menos meados do século XIX, com o desenvolvimento fabril da cidade. A coleta de material de pesquisa produziu mais de 80 horas videografadas, documentando a vida cotidiana e momentos extraordinários de celebração no interior do grupo, cujos integrantes entrevistados davam seus depoimentos a respeito de suas histórias de vida, suas experiências migratórias, trabalho, lazer, dinâmica familiar etc. A síntese desse extenso material permitiu a produção do filme. A esse respeito sua realizadora comenta:

> Saudade *funda-se nas reminiscências de sete portugueses radicados na cidade, homens e mulheres que conheci e com quem convivi e cujas histórias orais havia gravado anteriormente em áudio. Ao entrecruzar essas memórias pessoais com a história local, e ao interligá-las pela temática da saudade, procurei trazer à tona os contextos e os processos de continuidade e mudança sociocultural. (...) era importante para mim revelar o lado humano da imigração e, principalmente, a dignidade dessas pessoas no contexto de mudanças dramáticas causadas pela imigração, pelo confronto com valores culturais diversos e eventuais mudanças de classe. (Feldman-Bianco, 1998, p. 294)*

A elaboração fílmica – também segundo formulação explícita da autora – prende-se à existência de dois objetivos principais: permitir que a sociedade americana (incluindo outros grupos étnicos) tivesse uma melhor percepção sobre a realidade de vida e de comportamento dos portugueses residentes em New Bedford e fazer com que outras comunidades lusas desfizessem visões estereotipadas e preconceituosas de seus conterrâneos vivendo nos Estados Unidos, a partir da tomada de consciência da especificidade da experiência migratória aí ocorrida. O contexto multiétnico americano, permeado de resistências discriminatórias, erguidas frente ao estrangeiro, transformado em ameaça, fez com que *Saudade* se apresentasse como um projeto ao mesmo tempo de intervenção político-cultural e de educação comunitária, permitindo que os imigrantes portugueses e seus descendentes ganhassem visibilidade em seus próprios termos, afastando-os das idealizações fantasiosas e discriminatórias que acompanhavam o desconhecimento da realidade histórica e cultural do grupo.

Feldman-Bianco se reporta a David MacDougall para caracterizar o filme etnográfico como momento de encontro do cineasta com a sociedade sob cujas lentes ela se encontra, contrastivamente à idéia de que se trata de mero documento ou registro de uma outra sociedade.[3] Nessa mesma direção, aciona as considerações de Jean Rouch acerca de uma *anthropologie partagée*, como modelo a partir do qual se pode instituir o diálogo entre o antropólogo e seus "sujeitos". Se Rouch se refere ao filme como elemento por excelência de "contradádiva audiovisual", no diálogo estabelecido entre quem filma e quem é filmado, Feldman-Bianco ressalta a elaboração do filme como uma dádiva mútua, voltada ao grupo-objeto

[3] *Tal observação a respeito do caráter "dialógico" do filme etnográfico é explicitamente formulada por Feldman-Bianco, na resenha que fez para o filme de David e Judith MacDougall, Photo Wallahs, publicada em Cadernos de Antropologia e Imagem n. 2, 1996.*

e também a ela própria que se afirma como "parte constitutiva da pesquisa e de seus produtos escritos e visuais". O longo e intenso relacionamento com os personagens retratados interferiu na própria experiência subjetiva da antropóloga-cineasta, que acrescenta: "Acima de tudo, o processo da pesquisa e a produção de *Saudade*, realizados num período de grande divisão pessoal, ajudaram-me a entender a minha própria vivência migrante, fragmentada entre o Brasil e os Estados Unidos, e, portanto, a reconstituir-me como pessoa" (Feldman-Bianco, 1998, p. 295).

Mas se o olhar – e principalmente o fazer antropológico – de Feldman-Bianco está presente na realização de *Saudade*, não menos digna de atenção é a sua preocupação em compartilhar esse olhar com seus interlocutores – os entrevistados no filme – e com os demais profissionais que participaram com ela dos momentos de sua produção e pós-produção. Pode-se perceber, com uma leitura acurada do resultado final do trabalho empreendido, que está consignada aí uma tensão produtiva (mesmo que não resolvida completamente – e é bom que assim o seja) entre a pesquisa-coleta de dados em profundidade e a etnografia visual.

A seleção dos sete personagens que aparecem na tela, e dos trechos de seus depoimentos, certamente tem a ver com a adequação dos mesmos à linguagem cinematográfica, com suas demandas de concisão, clareza e empatia, por exemplo. Porém, isso de modo algum fez com que fosse perdida a coerência interna dos discursos desses personagens, diluídos em uma "colcha de retalhos", na qual as singularidades de cada um fossem reduzidas ao "típico". O que se vê, ao contrário, é um efeito de ressonância nesse conjunto harmônico de vozes fragmentadas que se entrecruzam, contrastam e justapõem. A opção por articular as falas em torno da temática da saudade mostrou-se bem-sucedida, especialmente quando se sabe que um dos objetivos do trabalho era recuperar a dimensão humana dessa experiência coletiva que é a imigração portuguesa e seus desdobramentos (por vezes tomada, na bibliografia corrente, como uma abstração: uma entidade genérica, anônima ou mítica).

> *Saudade é o produto final de vários "olhares". Não só o meu, mas também o da câmera, do editor e dos vários consultores que reagiram aos diversos "copiões" que lhes foram apresentados durante o longo processo de edição. E se as histórias orais dos sete personagens pressupõem o registro de memórias seletivas (...), a montagem final representa uma nova (re)construção dessa memória, baseada em múltiplos diálogos. (Feldman-Bianco, 1998, p. 297)*

Saudade tomada de dentro de cada um

O primeiro dos entrevistados a aparecer é Joe. Falando em inglês a respeito do vinho que é oferecido como aquilo que ele e sua terra têm de melhor, Joe compartilha com Feldman-Bianco e (por seu intermédio) conosco o seu mundo privado. As palavras de apresentação cedem espaço a uma fala (em português) tolhida por muitos anos de vivência em um país de língua estrangeira.

Para nós, brasileiros, nem sempre seu depoimento (bem como o dos demais entrevistados) é percebido com facilidade. Contudo, o olhar deste imigrante aposentado revela o desejo de registrar alguns dos episódios mais interessantes de sua trajetória biográfica. Eles vão se encarregar de nos descortinar sua "lusitanidade", expressa no âmbito de sua casa e das relações familiares que contrastam com as influências externas, impostas pelo estilo de vida americano.

Joe Viera, como demonstram os documentos trazidos da terra, é, na verdade, Joseph. Entre os dois mundos, estabelecem-se fronteiras e marcas cunhadas no mais íntimo dos mecanismos identitários: o próprio nome. Os quase 40 anos vividos na América não foram suficientes para dissipar as lembranças anteriores à sua chegada em 1919, mas, ao contrario, alimentam a necessidade de reforçar elos com o passado, relembrados retrospectivamente.

A reconstituição do processo de deslocamento para os Estados Unidos faz emergir a lembrança de como a proposta de imigração foi gestada, ainda na Ilha da Madeira, colocando em pauta a questão do limite de idade exigido pelas autoridades de controle migratório. A estratégia encontrada para que o projeto de "fazer a América" pudesse se realizar foi a de fazê-lo assumir a identidade de um vizinho já falecido. Trata-se, sem sombra de dúvida, de uma complexa problemática de construção de identidade que começa a tomar corpo antes mesmo de sua saída de Portugal. Acionou-se uma rede de relações familiares e de conhecimentos entre amigos para que o jovem fosse recebido e encaminhado no país de destino. Ele se coloca no mercado de trabalho e passa por diferentes atividades. Por fim, torna-se mecânico com uma jornada de nove horas de trabalho, seis dias por semana.

Ao longo do filme, a tônica enfatizada será sempre a da valorização de uma trajetória de vida percebida como sucessão de renúncias que, no entanto, se mostram compensadoras: constituir família, transmitindo seus valores aos filhos; mandá-los à universidade; construir uma casa; produzir um bom vinho. Este último parece expressar a síntese de preocupações que não são apenas as deste entrevistado, mas que, com maior ou menor peso, perpassam todos os demais, nos quais também se manifesta a atenção para com as "tradições de origem": aquilo que é legado às gerações já nascidas no país receptor, para que não se percam os elos com um lugar e tempo anteriores ao momento da migração.

Francelina Cordeiro é cantora, atriz, contadora de histórias e antiga operária nas fábricas de algodão. A aparência jovial esconde os 86 anos desta imigrante vinda dos Açores. O pai antecede a família na ida para os Estados Unidos. As marcas deixadas em sua memória, quanto ao período pré-migratório, incluem remissões às redes de parentesco e de sociabilidade na juventude. Sobressaíam, então, o sentido de amizade e a satisfação de "ficar à porta de casa" apenas para cantar as cantigas passadas de geração à geração. Na perspectiva de nossa interlocutora, uma vida muito diferente daquela que terá no país que os recebe. A preocupação com a sobrevivência imediata dominava grande parte da existência dos imigrantes recém-incorporados: "Che-

guei num dia, comecei a trabalhar no outro. Ganhava nove dólares por semana. Era muito dinheiro". Francelina se refere ao emprego nas fábricas de fiação e no intenso fluxo de portugueses que passam, a partir da década de 1920, a constituir o maior grupo étnico de New Bedford. Tal concentração fará com que um número expressivo de associações culturais se organizem: jornal e programa de rádio em língua portuguesa, além de vários grupos teatrais; alguns dos quais contando com a sua presença.

O depoimento de Francelina permite que se tenha idéia da dinâmica cultural imposta à cidade a partir da chegada desses imigrantes. Ela conta com emoção como se deu sua participação nesse processo. Representar em sua língua de origem significava afirmar as reminiscências da infância, bem como sua própria identidade. Paralelamente à vida de operária, Francelina tornava-se atriz dramática. A dedicação à atividade impunha um tempo nada desprezível voltado à preparação dos espetáculos que, por sessão de domingo, reuniam algo em torno de quinhentas a seiscentas pessoas. "Aquela gente chorava tudo cá fora", relembra, ao mencionar as falas cheias de conteúdo emocional, nas quais eram recorrentes as alegorias religiosas e sentimentais, com os quais a audiência facilmente se identificava.

Em outra direção, seu depoimento ajuda a visualizar circunstâncias que explicitam os conflitos de interesses entre patrões e empregados nas fábricas têxteis. Os reflexos da depressão econômica se faziam sentir. No final da década de 1920, ocorre redução dos salários em 10%, principalmente devido à concorrência de fábricas instaladas no sul do país. Na ocasião, os trabalhadores enfrentaram uma greve que se estendeu por mais de seis meses. A origem camponesa dos portugueses garantia sua sobrevivência, em um período em que as fábricas achavam-se fechadas. Muitos, frustrados, viam suas aspirações esvaecerem e regressavam a Portugal. Outros – como foi o caso de Francelina – permaneceram, enfrentando a crise como podiam. Ela lembra que seu pai atuava intensamente nas mobilizações, cujas lideranças, em grande parte, eram ocupadas pelos trabalhadores portugueses. Suas recordações de artista não poderiam gerar a recuperação de uma memória operária sem incluir a dimensão lúdica dos episódios vividos. É por isso que ela destaca, nas manifestações operárias, a lembrança das canções cantadas, tanto no inglês – que aos poucos ia sendo assimilado –, como no "bom português" com suas muitas diferenças, segundo a procedência de seus falantes. As crianças aprendiam o que eram os *piquete lines*, mas tal aprendizagem não era vivenciada como sofrimento ou privação destituída do seu lado jocoso. Nossa interlocutora nos conta zombeteiramente como se dá o enfrentamento do pai com as forças repressivas: "Ele finca o guarda-chuva no rabo do sargento da poliça que ia catar a gente toda para o *truck*". Impossível deixar de pensar a cena como uma hilariante opereta bilíngüe.

Entre os Fernandes, a conversa é entrecruzada de risos, em função das lembranças que uns vão acionando nos outros. Aqui, as marcas da "condição lusitana" talvez estejam mais afastadas. Trata-se já de uma

segunda geração de filhos de imigrantes, cuja socialização ocorre fundamentalmente no âmbito da sociedade englobadora. Os valores trazidos pelos pais foram passados na esfera doméstica, mas isto não impede que conflitos das mais distintas ordens deixem de se manifestar. Alguns parecem ser triviais; todos, porém, são ilustrativos dos descompassos existentes entre a dinâmica intrafamiliar e a lógica comportamental mais abrangente.

Dada a intensa campanha de americanização que incide sobre os imigrantes chegados ao país no primeiro quarto do século XX e, em especial, sobre seus descendentes, buscava-se diluir as marcas diferenciais dos diferentes grupos étnicos, submetendo-os ao caráter nacional dominante que, supostamente, passaria a ser comum a todos os cidadãos americanos. O papel socializador da escola, nesse sentido, era estratégico. Todavia, entre a pedagogia nativa, que se desenrolava a partir do jogo lúdico para alcançar os conteúdos de aprendizagem, e o modo tradicional de ensino no contexto do país de origem, grande era o contraste, dando margem a estranhamentos significativos.

O discurso das mulheres da família Fernandes é ilustrativo desses conflitos interculturais. Elas queixam-se das proibições impostas, durante a adolescência e juventude, que as impediam, por exemplo, de ir aos bailes, de sair com os rapazes ou mesmo de entrar nos carros deles. A companhia dos irmãos era uma imposição constante, uma garantia de que as regras familiares de comportamento moral e sexual seriam mantidas, frente ao padrão externo. Verificava-se o choque entre as normas do país de origem, mantidas no interior da família e dos iguais, e as influências externas.[4]

Ilustrativamente, Manny Fernandes declara que a mãe pretendia que os casamentos ocorressem no interior do grupo de referência mais estreito. Gostaria de ver os filhos casados com "uma das nossas", procedimento com o qual ela julgava garantir a escolha de uma "boa esposa", ou seja, uma companheira que entendesse e mantivesse as "tradições" do grupo, falando a mesma língua, por exemplo. O perigo maior seria que as uniões matrimoniais acontecessem "com uma dessas francesas que até usam batom", pecado dos pecados, pois "não havia nada pior no mundo", segundo as representações conservadoras dessa zelosa mãe.

A decisão de imigrar relaciona-se a diferentes fatores causais.[5] Para Basílio Souza, representava a possibilidade de acumular recursos destinados ao pagamento de um trator adquirido pela família na terra natal. Seus planos iniciais, entretanto, se alteraram de forma radical, pois, três anos após sua chegada, ele se casa com uma conterrânea e a volta a Portugal se dá apenas durante as férias, quando o casal constata a impossibilidade de se adaptar aos padrões de vida original.[6] Em New Bedford, levam uma vida cômoda, possuindo uma casa confortável e o estilo americano está internalizado de forma definitiva em suas maneiras de ser e de estar no mundo. "Em vez de levar a família de volta para os Açores, Basílio trouxe os Açores para a América", comenta o narrador do filme, enquanto são exibidas cenas da horta/vinha/jardim. O que está em jogo aqui é a idéia de uma natureza recri-

[4] Para o aprofundamento da discussão acerca da honra como fator fundamental nas sociedades mediterrâneas os trabalhos de Bourdieu (1972) e de Campbell (1974) são extremamente sugestivos.

[5] A recorrência ao trabalho de Sayad (1998), nesse sentido, é fundamental.

[6] O tema da volta a Portugal e a importância da casa como referência de status social é desenvolvido no filme Pedras da saudade, de Philippe Constantini. Aqui se coloca a questão da importância da construção de uma casa na aldeia de origem, construção essa que revela a influência do país para o qual seu proprietário imigrou. A casa permanece fechada durante todo o ano, sendo ocupada apenas no período das férias. A resenha deste filme foi feita por Claudia Rezende e consta de Cadernos de Antropologia e Imagem n. 4, 1997.

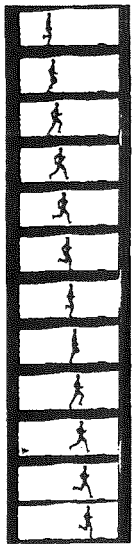
ada e transposta com a finalidade de "enraizar", no novo mundo, um pouco daquilo que foi deixado para trás. O cultivo desse espaço doméstico cumpre essa função. "O que antes, nos Açores, era uma forma de vida" – acrescenta o narrador, ao se reportar à condição camponesa do entrevistado –, "agora é uma fonte de criatividade e de prazer". Recriam-se situações e identidades que permitem que os agentes sociais possam continuar os mesmos, sendo diferentes do que eram até então. As continuidades e descontinuidades entre esses momentos idealizados, que as falas permitem perceber, aparecem nos discursos. Estes estão marcados pela coerência, própria da lembrança retrospectiva da trajetória de vida e de sua inclusão no fluxo da existência cotidiana.[7]

Para um informante como Basílio, seu tempo se divide entre a fábrica e as ocupações domésticas, cuja atividade principal gravita em torno da produção caseira do vinho. Pelo menos do seu ponto de vista, há a possibilidade de integrar estas duas esferas e ritmos contrastivos. Em casa, são as estações do ano e o seu próprio desejo que definem o que é feito. Na fábrica, a intensidade da produção determina outros procedimentos e atitudes. Basílio está obrigado a cumprir uma mesma rotina, qual seja, a de produzir entre 2 mil e 2.200 casacos por dia, em jornada de 40 horas por semana. Nenhuma escolha; pura obrigação. As cenas realizadas na fábrica se contrapõem às da produção do vinho, feitas no seu pequeno paraíso particular. Os diferentes trabalhos e suas lógicas se chocam, porém, ao mesmo tempo cria-se uma relação de complementaridade entre elas.

Na esfera do trabalho, vemos um Basílio que opera freneticamente uma engenhoca de fazer casacos e, mais adiante, nosso interlocutor está presente na cerimônia de entrega de certificados aos empregados da empresa onde ele trabalha desde que chegou à cidade, há 18 anos. Ficamos sabendo que nesta fábrica a mão-de-obra é majoritariamente de conterrâneos seus, algo em torno de 85% do pessoal. Nada muito diferente do que ocorre nas demais unidades fabris da cidade.

O depoimento de Basílio permite ainda colocar em evidência a questão da mudança ocorrida antes e depois da imigração: "Custou a me adaptar. Antes não tinha problema de ter alguém atrás de mim, se me apetecia parar para conversar com um amigo. Não era um trabalho tão rápido. (...) Mas a gente tem que trabalhar; tem que estar aquelas oito horas debaixo do trabalho". Basílio tende a considerar o sacrifício da produção fabril como algo compensador: "Depois já me sinto satisfeito porque sei que estou indo para casa. Se não tivesse as coisas que gosto muito de ter, penso que ficava muito aborrecido. (...) Mas assim, estou satisfeito."

A questão das condições de trabalho, com seus contrastes e ambigüidades, reveladores dos diferentes códigos culturais em jogo, permanece presente em outras narrativas de história de vida. É o caso, por exemplo, de outra personagem do filme, Maria do Carmo Pereira, operária aposentada, 72 anos. Seu segundo casamento a trouxe dos Açores a New Bedford em 1973, onde passa a residir definitivamente. Apesar disso, conserva sua casa no local de ori-



[7] *Vale notar que, como destaca Feldman-Bianco (1998, p. 291): "Essa contínua incorporação do passado no presente talvez seja característica de enclaves imigrantes em qualquer parte do mundo. (...) Entretanto, essa (re)construção (...), sobrepondo significados e valores culturais que estão muitas vezes em conflito, reflete a forma como migrantes percebem e confrontam mudanças dramáticas nas suas condições de existência."*

Saudade, de Bela Feldman-Bianco.

gem. Fixada na cidade, ela trabalhava em uma fábrica de confecções, de onde se afastou após acidente sofrido em uma das mãos. Viúva e beneficiada por seguro-invalidez que lhe provê os recursos necessários à sobrevivência, a informante, por ocasião da entrevista, é descrita como alguém que ocupa seus dias lendo a Bíblia, vendo novelas no canal português e freqüentando um curso de inglês para estrangeiros. Quanto a este último aspecto, ficamos sabendo que ela ainda não se sente à vontade nesta língua, apesar do tempo de permanência no país. Mas, ao que tudo indica, sua resistência não está apenas no domínio comunicativo. Parece existir uma recusa, não totalmente explícita, mas significativa, ao estilo de vida local. As causas para tal recusa talvez estejam relacionadas à dificuldade de fazer a transição entre o universo deixado para trás e o que se apresenta no período pós-migratório.

Maria do Carmo comenta uma situação bastante sintomática: ao ser questionada, por um supervisor da fábrica em que trabalhava (o responsável pela manutenção do ritmo *very fast* – nos diz ela – da produção), sobre o modo como ela fazia as peças, em ato de sublevação, desafia o tal supervisor a realizar, ele próprio, as suas funções. "Senta-te aqui" – ordena ao encarregado, que parece não entender os motivos da rebeldia da operária. "Are you crazy?" – replica ele. Maria do Carmo, mexida em seus brios, se recusa a ser questionada sobre sua competência, enquanto o funcionário, por sua vez, acha-se surpreendido pelo procedimento pouco ou nada condizente da subalterna com os enquadramentos vigentes. Mais uma situação de desencontros culturais.

Julgo que a presença dessa cativante personagem marca alguns dos melhores momentos do filme. Dois, em particular, merecem destaque. O primeiro diz respeito à fala na qual Maria do Carmo expressa seu

sentimento de ligação profunda com o país de origem. Aqui, em particular, a manifestação de sua saudade – que ela conserva e explicita – toca no cerne da questão fundamental desenvolvida ao longo do filme. Em atmosfera de proximidade que envolve o espectador, ela se dirige diretamente à antropóloga (por meio dela, nos encara) e assinala: "Olhe, dona Bela..., é a minha terra. Gosto muito da América, mas também gosto do meu cantinho..." Vale-se de exemplo sugestivo, ao mencionar que, até com os animais, este sentimento de apego à origem está presente: "A gata tem os gatinhos num determinado sítio. Faz-se-lhes uma caminha muito riquinha acolá... Pois, ela não os pega pela boca e vai pô-los de volta no sítio onde nasceram? E é um animal!"

Passagem memorável é também aquela na qual a mesma entrevistada se reporta ao lugar de nascimento, associando-o à condição familiar e à sua concepção de vida e de morte. Com uma antiga fotografia dos pais nas mãos, Maria do Carmo, firme e com uma suave resignação, decreta:

> *Paciência, a vida é assim. Quando chega a uma certa altura, a família fica desbaratada; vai cada um para o seu lado. Casa um, forma uma família; casa outro, forma outra família. E é assim. Eu pretendo um dia ir-me embora. Não quero morrer aqui. Lá, tenho a minha campa. Aqui, tenho que a comprar. Lá estão enterrados meu pai, minha mãe, meu irmão, meu marido. Tenho o jazigo.*

Nada me parece mais português do que isto.

Manoel Pinho é um homem de semblante distante. Tem no próprio nome, nas expressões faciais e até mesmo na atividade profissional (era pescador) algumas das marcas do *ethos* português. Ele relembra a chegada e a dificuldade dos primeiros tempos, quando, como empregado fabril, tinha de se levantar de madrugada e trabalhar o dia todo. Por isso, não permaneceu muito tempo no emprego, cuja rotina o aprisionava e oprimia. Seu depoimento se dá ao ar livre, tendo ao fundo a costa da cidade.

As cenas do porto, com a entrada e saída de barcos, e as do transporte de pescado dão lugar à tomada da cerimônia promovida pela comunidade lusitana na cidade. Apresentam-se grupos folclóricos de canto e dança. Um dos *takes* registra a presença de uma senhora, quase escondida entre os muitos semblantes que se confundem nessa manifestação de recriação de tradições populares, já idosa e toda de preto, com o indefectível lenço mediterrâneo a lhe cobrir a cabeça. Atenta, ela acompanha os acontecimentos. Os festejos culminam com a entrega, por parte de uma autoridade local, de certificados àqueles que alcançaram maior notoriedade: um deles, Manuel Pinho, a respeito de quem ficamos sabendo ser, na ocasião, o pescador português mais antigo da cidade.

Maria José Carvalho, a Zé, é licenciada em inglês e alemão pela Universidade de Coimbra e imigrou em 1985 com o marido. Sua história, por conta de sua idade e trajetória de vida, ilustra uma outra realidade do movimento migratório.

Ao longo do tempo, aumentaram as restrições das autoridades americanas à entrada de imigrantes portugueses. As ativi-

dades culturais mantiveram-se restritas aos limites do grupo, particularmente centradas em seus integrantes mais antigos. Pode-se falar de relativa estagnação. A ocorrência de novos fluxos se dá, então, em razão da contingência de empregos em setores distintos da economia: comércio, educação e indústria da pesca. Em Portugal, os ares renovados a partir da Revolução dos Cravos, em abril de 1974, alimentam perspectivas mais favoráveis, fomentando expectativas diferenciadas por parte daqueles que deixaram o país.

Em contraste com seus conterrâneos que foram "fazer a América" a qualquer custo, submetendo-se às piores condições de vida e trabalho, as novas levas – nas quais a entrevistada está inserida – manifestam pretensões de outro tipo. O fato é que Zé acaba por se empregar na biblioteca portuguesa local, a "Casa da Saudade", atuando como mediadora e assistente social. Face ao capital cultural acumulado, ela tem possibilidade de ajudar seus conterrâneos a se relacionarem com os múltiplos canais da burocracia local e com as instituições nacionais, das quais dependem. A entrevistada chama atenção para o papel ativo da entidade onde trabalha, não apenas voltada à realização de eventos comemorativos, mas principalmente a ações que permitam que os portugueses e seus descendentes, conscientes de suas identidades, possam se relacionar de forma mais completa com a sociedade envolvente. ("Fazer mais do que simplesmente celebrar o passado"). A entidade oferece bolsas de estudo voltadas a cursos universitários. Através de rituais de reconhecimento público – tão de acordo com a maneira americana de nomear e classificar o mundo –, o grupo promove seus feitos e seus integrantes, procurando encontrar espaço mais amplos nessa sociedade de lugares tão bem demarcados (e quase nunca inclusivos).

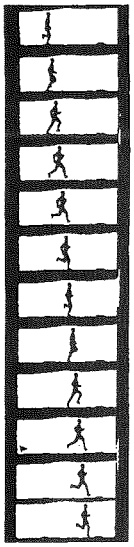
Há também outras celebrações: o dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas. Maria José explica a profusão dessas manifestações, enfatizando, a respeito de seus conterrâneos, que é preciso "lembrá-*los* de sua origem. Estamos em todo o mundo, mas continuamos portugueses. Não nos limitamos a um cantinho da Europa" (grifo meu). Ela conclui, afirmando que seria necessário fazer com que os portugueses e seus parentes – mantenho a citação original – "Go back to Portugal a little bit." Um aspecto que considero relevante na análise deste depoimento é o fato de ele ter sido feito integralmente em inglês. A entrevistada, em visível estratégia de confirmação de sua competência lingüística, que me parece procurar remeter a outras esferas de competência, faz questão de marcar espaços distingüidores frente a seus conterrâneos, salientando fronteiras de classe, de formação educacional e de estilos de vida.

Saudade de um fim que se aproxima

Idas e voltas intermináveis estas dos viajantes portugueses, mesmo os que estão fixados há muitos e muitos anos. Sempre à procura de novos espaços, lançam-se com alguma chance de acharem-se a si próprios. Os tempos também são distintos. O passado, real ou idealizado, o próprio ou dos ascendentes, é retomado algumas vezes ou relegado em parte quando a ênfase recai

no fluxo dos acontecimentos presentes. Feldman-Bianco os acompanha nessa viagem, essa empreitada de descobertas e, já nos momentos finais do filme, destaca: "a saudade é a essência da vivência migratória portuguesa, (...) uma força dinâmica e criadora que impregna a experiência portuguesa que transcendeu um pequeno o país e chegou a abraçar o mundo."

Na elaboração da etnografia visual, a possibilidade de tecer essa malha fluida de discursos e feições, com tantos detalhes dos protagonistas dessas falas e imagens, nos permite refletir a respeito do fazer antropológico, pensando as pontes entre o texto e o produto fílmico, sua imbricação e mútua fertilização. A contraposição e o contraste entre as reminiscências e o cotidiano das figuras humanas que nos foram apresentadas, suas representações e práticas (ou a sugestão das mesmas, a partir das atitudes expressas através das imagens) permitem que se proceda a captação dos sentidos para a experiência migratória descrita e de todos os seus desdobramentos em termos de estruturação das noções de tempo e espaço, incluindo suas implicações na esfera de construção identitária (evidentemente não se trata apenas do "eu" fragmentado desses sete personagens). Nessa viagem de tantos personagens, estamos todos embarcados a ponto de poder sentir saudade até mesmo do que ainda vamos viver. Podemos nos ver nos homens e mulheres que conosco dialogaram através das imagens e que, fazendo-o, permitiram com que se estabelecessem múltiplas identificações, projetando-se não apenas eles em uma realidade que é a do filme, mas também cada um de nós porque, instados pelo compartilhar de experiências, próximas ou distantes (pouco importa), vivenciamos uma realidade que é também a deles.



Referências bibliográficas

ANDERSON, B. Imagined communities. London: Verso, 1983.

BOURDIEU, P. Le Sens de L'honneur. In: Esquisse d'une théorie de la pratique. Geneve: Lib Droz, 1972.

CAMPBELL, J. Honour, family and patronage. New York: Oxford University Press, 1974.

DAMATTA, R. Antropologia da saudade. In: Conta de mentiroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FELDMAN-BIANCO, B. Photo Wallahs. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, n. 2, p. 156-58, 1996.

_____. (Re)construindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias orais, artefatos visuais e a tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica. In: _____; MOREIRA LEITE, M. (orgs.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1992.

REZENDE, C. Pedras da saudade. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, n. 4, p. 217-8, 1997.

SAYAD, A. A imigração. São Paulo: Edusp, 1998.

Ficha técnica do filme comentado

Saudade
(1991, 51 min.)
Direção: Bela Feldman-Bianco, Michael Majoros e Peter O'Neil.
Distribuição: Documentary Educational Resources, Massachusetts, EUA, e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal.
Premiação: Sociedade de Antropologia Visual/ Associação Americana de Antropologia e Associação Americana de Cinema e Vídeo.

Resenha de filme

Baile perfumado: no rastro de Lampião

Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira

1998, 35 mm, 93 min, cor

Brasil

O filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira revela aspectos novos e relevantes sobre Lampião e seu bando, no sertão de Pernambuco, aspectos esses que, unidos à excelente montagem e à bela trilha sonora, fascinam o espectador. A primeira impressão é de que trata-se de mais um filme sobre o cangaço.[1] Mas, depois de um olhar mais atento, percebe-se que o foco principal não é o herói dos pobres, e sim a única pessoa que conseguiu filmar o cangaceiro vivo: o libanês Benjamim Abraão.

A riqueza do filme – tanto no sentido da elaboração do roteiro quanto da direção – faz com que haja inúmeras possibilidades de análise. Aqui, optei por dar uma rápida pincelada na sua história, na metáfora do poder da imagem que o filme contém e no seu formato, de caráter ao mesmo tempo ficcional e documental.

Baile perfumado: a história

O filme está pautado no ponto de vista e na trajetória de Benjamin Abraão. Sua voz, em árabe, aparece em *off* ao longo de toda a história e é um monólogo interior do protagonista, nos seus momentos de intimidade e reflexão. Muitas vezes, é através do seu monólogo que as cenas ganham continuidade.

A saga de Abraão começa com a morte do seu protetor, Padre Cícero, e continua através da luta do libanês para conseguir realizar o seu sonho: filmar Lampião com o seu bando e comercializar as imagens. A busca por um patrocínio para a empreitada ocupa grande parte do filme. Em troca de fotografias e filmagens, Abraão consegue os recursos e os contatos para chegar ao esconderijo do grupo.

A aproximação entre Abraão e Lampião é determinada pela onipresença da câmera, que, a partir de então, passa a ser uma personagem também. É ela que faz a intermediação entre eles e, por causa dela, o libanês adquire credibilidade perante o cangaceiro. Através da câmera de Abraão tem-se acesso a um novo Lampião: um homem aburguesado, maravilhado com as coisas modernas, que gosta de se pentear e perfumar e que não quer ser visto como violento, por isso não permite que o cinegrafista registre os momentos de ação e combate. As imagens do cangaceiro e de seu bando são mostradas ao longo do filme, transportando o público para o sertão de Lampião. E é através da relação entre os dois e seus companheiros que o espectador

[1] *A filmografia sobre o tema é vasta. Cito apenas os mais conhecidos de cada categoria. Longa metragem: O cangaceiro, de Lima Barreto (1953); Jesuíno Brilhante, de Willian Gobert (1962); Lampião, o rei do cangaço, de Carlos Coimbra (1963); Maria Bonita, rainha do cangaço, de Miguel Borges (1968). Documentário: Memória do cangaço, de Thomas Farkas (1965). Curtas: Memória do cangaço, de Pedro Paulo Gil; A mulher no cangaço, de Hermano Penna (1976).*

vai ganhando maior intimidade com esses personagens.

De posse das imagens do cotidiano dos cangaceiros, Abraão empreende a divulgação do material e é bem-sucedido: jornais de todo o país se interessam. Mas a distribuição e exibição do filme foram logo cortadas: as imagens foram apreendidas pela ditadura do Estado Novo e a polícia foi logo mobilizada para capturar e, posteriormente, matar Lampião. Diante da destruição do seu projeto, Abraão se vê pressionado pelas dívidas adquiridas e morre de forma suspeita – não fica claro se foi assassinato ou se ele mesmo contratou alguém para matá-lo. As mortes de Lampião e Abraão levam o espectador à imagem da chegada do libanês ao Brasil, 25 anos antes, trazendo consigo a esperança de transformar o mundo.

Baile perfumado: metaforizando o poder da imagem

Observando atentamente as entrelinhas de *Baile perfumado*, percebe-se que um dos objetivos dos diretores foi trabalhar com uma metáfora do poder da imagem. A vaidade que circunda os personagens e a preocupação com a sua própria imagem faz com que as vidas mudem, como foi o caso de Abraão, Lampião e seu bando. A promessa do aumento de popularidade, através da veiculação da sua imagem, foi o principal motivo para Lampião aceitar ser filmado. Mas não só: a câmera de Abraão revela a vaidade do rei do cangaço, querendo sempre aparecer em seus melhores trajes, em momentos de alegria, e recusando-se a se revelar no papel de vilão. Conseqüentemente, é essa mesma vaidade que leva o cangaceiro, mais adiante, à morte.

Divulgadas as imagens de Lampião pelo Brasil afora, as autoridades federais percebem que o mito passara a ter um rosto, tornando-se ainda mais perigoso. É justamente a concretude dessa imagem e sua possibilidade de reprodução e manipulação, além do seu poder de sedução, que o filme revela e discute nas entrelinhas: o poder da imagem de pressionar as pessoas.

Baile perfumado: documentário e ficção

Com base em personagens e fatos reais e utilizando recursos tradicionais da cinematografia ficcional, *Baile perfumado* é desses filmes que brincam na fronteira entre documentário e ficção. Nele se percebe o olhar que investiga, em uma atitude de respeito, crítica e irônica, tendo na história uma aliada importante para a reconstrução dos acontecimentos. Se, por um lado, o filme se apóia em fatos reais, o que lhe confere um caráter documental, por outro, a linguagem adotada busca experimentações e misturas. O limite entre a ficção e o documentário é colocado em questão a partir do momento em que as imagens verdadeiras de Abraão são injetadas na narrativa ficcional. Tem-se aí um filme dentro de outro, e o ato de filmar, até então invisível ao espectador, vem à tona. A metalinguagem – o fazer cinema através do cinema – ajuda a relacionar o real e sua representação.

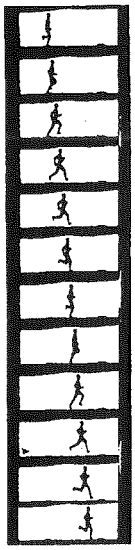
O filme é construído a partir de uma montagem fragmentada, na qual os diferentes planos narrativos vão se cruzando com uma liberdade que se opõe ao caráter documental do filme, resultando em um "diálogo" entre as seqüências. Enquanto em sua estrutura formal, os diretores optam pela confluência e pela fragmentação, guardando fidelidade à realidade histórica.

Baile perfumado tem um caráter inovador ao trabalhar um personagem-mito da história brasileira com uma linguagem rápida e moderna, e ao apresentar outros ângulos de um assunto já tão analisado e debatido. Além disso, o filme de Caldas e Ferreira mostra uma nova perspectiva de Lampião e novos aspectos do cangaço. A própria caracterização do sertão é vista por outro ângulo, pois se é comum apresentar somente o lado feio e árido da região, o filme presenteia o espectador com belas imagens aéreas da natureza do local: rios, falésias e um verde que contrasta com o marrom da terra.

A velocidade das imagens é acompanhada pelo *mangue-beat* de Chico Science e sua Nação Zumbi. Nesse sentido, *Baile perfumado* inova também na trilha sonora, apresentando a música contemporânea de Science, de Fred Zero Quatro (do Mundo Livre S/A) e de Lucio Maia (do Nação Zumbi), compondo uma mistura musical de tradição nordestina e de modernidade com a narrativa imagética.

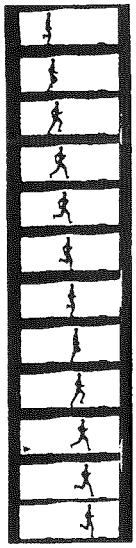
Por tudo isso, foi um prazer rever este filme e refletir sobre ele.

Tatiana Rodrigues Silveira[2]



[2] *Agradeço à professora Clarice E. Peixoto pelas observações, sugestões e revisão do texto.*

Resenha de livro



Le documentaire un autre cinéma

Autor: Guy Gauthier
Editora: Nathan
França, 1995, 351 p.

Se há um tema difícil de ser tratado quando o assunto é cinema, esse é o caso do filme documentário. Primeiro, porque grande parcela do público o considera um gênero da produção cinematográfica que não justifica dispêndio de tempo e tampouco merece ser considerado arte. Em segundo lugar, os distribuidores e exibidores, elos importantes na cadeia que liga o produtor às platéias, alegam ter dificuldades para recuperar o investimento em um documentário. Por último, a indústria cinematográfica sempre relegou a produção de documentários a um segundo plano. Documentários são, geralmente, produções independentes e/ou que contam com algum apoio de órgãos governamentais ou instituições filantrópicas. Atualmente, é a televisão que tem participado mais sistematicamente na produção de documentários. Surge, então, um outro problema: a televisão é uma mídia voltada fundamentalmente para o entretenimento, e o interesse pela produção de documentários é direcionado aqueles que têm um enfoque inusitado, folclórico ou espetacular.

Não são poucos os cineastas internacionais que iniciaram suas carreiras através do cinema documentário. Ainda hoje, alguns realizam documentários de tempos em tempos (é o caso de Wim Wenders e seu belíssimo *Buena Vista Social Club*). No Brasil, grande parte da geração de cineastas do movimento Cinema Novo começou realizando documentários de curta-metragem. Dentre eles, destaco Joaquim Pedro de Andrade com *O mestre de Apicucos* (1959) e *O poeta do Castelo* (1959) e Paulo César Saraceni, com *Arraial do Cabo* (1959).

A noção de documentário é freqüentemente referida em oposição à de ficção. Contudo, alguns estudiosos do cinema afirmam que, de fato, tudo é ficção. O que não deixa de ser verdade se considerarmos as limitações da imagem para captar a experiência vivida: o recorte temático, o enquadramento (o que mostrar e como mostrar, juntamente com aquilo que não é mostrado). Outros, ainda, dizem que tudo é documental, uma vez que uma imagem não é uma invenção delirante que não pode ser datada *a posteriori*. Os que advogam esse ponto de vista afirmam que, por mais fantasiosa que possa ser uma narrativa ficcional, para que ela seja compreendida, é necessário ancorá-la na realidade, permitindo sua decodificação pelos espectadores.

É a essa questão complexa que Guy Gauthier se propõe a analisar neste livro, ainda que não esgote o tema, como afirma

logo na introdução. Duas das grandes qualidades do livro são seu estilo didático e a forma cativante como desvela o tema para o leitor. É quase um curso teórico sobre cinema documentário, pois está estruturado seguindo um formato semelhante aos cursos universitários. Assim, na introdução, o autor aponta para a necessidade de definição do gênero documentário. São, então, apresentados quatro "critérios objetivos". O primeiro consideraria o objeto ideal do documentário como a verdade ou a procura da verdade. Contudo, como determinar o que é *a* verdade? Não existiriam múltiplas representações da verdade? Seria uma característica exclusiva do documentário? Como explicar os filmes de ficção que também nela se apóiam para construir sua narrativa como os filmes do neo-realismo italiano, da *nouvelle-vague* francesa e do Cinema Novo brasileiro? Não poderiam ser qualificados como teses sobre uma verdade ou uma realidade? O segundo critério considerado "objetivo" para a definição do objeto do cinema documentário seria o real: os filmes desse gênero refletiriam a realidade das sociedades e culturas. Mas, o que, de fato, é real? O documentário como uma não-narrativa seria o terceiro "critério objetivo". As imagens, registradas com fins não-ficcionais, trariam consigo elementos significativos tão fortes que alterariam qualquer possibilidade de elaboração prévia de um roteiro, mesmo os mais simples. Ou seja, é possível realizar um documentário sem um roteiro prévio, o que seria inviável para um filme de ficção. Segundo esse critério, um longo período de pesquisa sobre o tema e o grupo social permitiria a elaboração de um roteiro que orientaria o registro das imagens, ao passo que a seleção das imagens e a montagem seriam guiadas por um roteiro. O último critério apresentado pelo autor trata da utilização de atores como nos filmes de ficção. Isso é recorrente nos documentários biográficos nos quais o biografado representa momentos e fatos ocorridos ao longo de sua vida.[1] Ou aqueles nos quais pessoas reais (um chefe indígena, um jongueiro famoso etc.) interpretam a si mesmos, às vezes por causa da interferência do diretor, mais freqüentemente porque sempre representamos diante de uma câmera.[2]

Uma outra questão abordada por Gauthier diz respeito às raízes do cinema ficção e do documentário. Para ele, o documentário teria se desenvolvido a partir de uma tradição ligada à transmissão do conhecimento científico. Assim, a grande diferença entre documentário e ficção estaria no fato de que a ficção deve prestar contas daquilo que o documentário visa ocultar: o referente. O filme documentário deve explicitar seus componentes: o cenário, as pessoas filmadas e mesmo a interferência do realizador sobre o grupo filmado. A narrativa deve também explicitar a abordagem adotada para captar a realidade. O documentarista seria obrigado a respeitar as linhas gerais de um roteiro que ele não escreveu. O que legitimaria sua obra seria algo externo a ela porque é a vida que fornece a narrativa do filme documentário e condiciona incisivamente a linguagem utilizada e o enfoque narrativo. As escolhas estão embasadas na observação participante ou em pesquisa prévia, ainda que o documentarista selecione seus "atores" para reconstruir situações

[1] Gauthier cita Jane (1962) de Richard Leacock e D. A. Pennebaker, sobre Jane Fonda, e La solitude du chanteur de fond (1974) de Chris Marker, sobre Yves Montand.

[2] Nanook, o esquimó (Nanook of the North 1920-1922), de Robert Flaherty, se encaixa, em diferentes momentos do filme, nesses dois casos.

como, por exemplo, Flaherty em *Nanook, o esquimó* e o *O homem de Aran* e Joaquim Pedro de Andrade em *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apicucos.*

Tendo discutido a adequação do termo, os critérios objetivos de definição do documentário e a relação entre esse gênero cinematográfico e a tradição científica, Gauthier apresenta a trajetória do cinema documentário, dividindo-a em quatro grandes períodos. O primeiro, de 1870 a 1900, trata dos primórdios do cinema. A *mise-en-scène* do cinema, no começo do século, seria um prolongamento das convenções do retrato fotográfico produzido nos estúdios durante a segunda metade do século XIX. Como herdeiro dessa tradição, o cinema se inseriu rapidamente como um outro elemento formador de uma "cultura imagética" que vinha se desenvolvendo desde os pictogramas da época das cavernas e que cresceu enormemente durante o século XIX. Neste século, as pesquisas científico-tecnológicas e as novas técnicas de ilustração contribuíram para o desenvolvimento da captação de imagens. Quando o cinema surgiu, o homem do século XIX já estava imageticamente "alfabetizado" pela pintura, pelas ilustrações, pelas caricaturas e pela lanterna mágica. Os irmãos Lumière e George Meliès eram produtos da mesma cultura e possuíam as mesmas referências.

Anos 1900 a 1930. Os primeiros operadores de câmera que trabalhavam com os irmãos Lumière e em outras empresas cinematográficas se preocupavam com o registro e não com a montagem das imagens. Nos anos 1910, os documentos fílmicos registravam caçadas, expedições exploratórias organizadas pelas administrações coloniais – imagens que registravam culturas desconhecidas, exóticas, captadas nas colônias africanas e asiáticas. Nesse período, o documentário inventa e desenvolve métodos próprios de filmagem, diferentes daqueles usados nos estúdios da indústria cinematográfica, já em pleno desenvolvimento. Nos anos 1920, entram em cena dois cineastas, considerados por Gauthier como os pais fundadores do cinema documentário dada a influência que tiveram nesse campo: o norte-americano Robert Flaherty e o soviético Dziga Vertov (pseudônimo de Denis Arkadievitch Kaufman). Flaherty vivia longos períodos junto ao grupo a ser filmado, selecionando seus "atores", que interpretavam seus próprios papéis. O roteiro era, assim, o resultado das experiências adquiridas durante o período de convivência com seus personagens. Vertov é descrito por Gauthier como "antes um artista de vanguarda que pratica uma certa forma de 'colagem' à base de fragmentos do real do que um (...) documentarista" (p. 45). Mais do que isto, Vertov era um poeta futurista que se expressava através da imagem e para quem a realidade deveria ser captada sem *mise-en-scène.* Para ele, a montagem dos filmes era o momento criador de significados, posto que permitia uma análise criteriosa do material registrado, selecionando apenas "os enquadramentos mais expressivos" (p. 46), e sua posterior colagem em uma seqüência lógica. Só assim seria possível fazer um bom filme "mesmo se o material utilizado fosse medíocre" (p. 46).

Ainda nessa parte do livro, são citados outros documentaristas que contribu-

íram de maneira efetiva para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica durante os anos 1920.

O terceiro grande período apresentado por Gauthier, 1930 a 1960, é marcado pela introdução do som no cinema e seu uso no documentário. Durante a década de 1920, a linguagem do documentário teve por base o cenário natural, o registro de gestos e comportamentos significativos. O som é inserido, inicialmente, como uma narração em substituição aos intertítulos. Nos anos 1930, John Grierson, diretor inglês e um dos formadores da escola documentarista inglesa, iniciou experiências com técnicas e equipamentos que permitiram a captação de som direto. Experiência ousada se considerarmos que os equipamentos usados, à época, eram pesados e pouco práticos.

Ainda nos anos 1930, o cinema é utilizado como um instrumento explícito de propaganda de governos e regimes políticos[3] e de educação das massas. A Alemanha nazista, por exemplo, produziu filmes que vangloriavam o regime e seus grandes feitos. O mesmo ocorreu nos EUA na era de Roosevelt, antes da guerra, e na União Soviética. Isso não significa, contudo, que o documentário tenha perdido qualidade estética. *O triunfo da vontade* (1936), de Leni Riefenstahl, é considerado uma grande obra de arte. No entanto, durante a guerra, a maior parte da produção de documentários se destacou pelo caráter didático, com uma narrativa explicativa, música e ruídos utilizados para corroborar a ideologia transmitida em imagens e sons, tornando-a de fácil e rápida absorção.

Surge, nesse período, o documentário social. Os filmes são mais engajados, buscando denunciar uma situação para provocar mudanças. Os principais centros de produção são a Inglaterra, através da Escola de John Grierson, e os EUA com a *Frontier Film*, grupo de documentaristas reunido em torno do fotógrafo Paul Strand – para quem o cinema deveria não só registrar a realidade, mas também se posicionar ideologicamente. O último movimento renovador do período, que vai até 1960, foi o *Free Cinema* criado na Inglaterra por uma geração de cineastas formados por Grierson e que se propôs a mostrar o mundo dos trabalhadores ingleses sob um ponto de vista mais científico e objetivo com um *approach* sociológico.[4]

Gauthier termina essa reconstituição histórica discorrendo sobre o período 1960-1990. Para ele, a grande inovação narrativa dessa época é o som direto, obtido graças ao desenvolvimento de gravadores de áudio pequenos, de fácil transporte, que permitiam monitorar as gravações no rolo de fita magnética. Desenvolve-se o cinema direto que utiliza também outras inovações tecnológicas como as câmeras mais leves e películas mais sensíveis. Através do registro simultâneo da imagem e do som, o cinema direto se consolida como uma nova linguagem cinematográfica.

Três grandes centros de produção de documentários se destacaram nos anos 1960: o Office National du Film/ONF, criado no final dos anos 1930 por John Grierson em Montreal. Desde 1956, os documentários produzidos pelo ONF utilizavam som direto. Os dois outros centros importantes foram o Comité du Film Ethnographique, criado por Jean Rouch, em Paris, e a equipe de Leacock-Drew,

[3] *Eisenstein, Vertov e os grandes diretores da vanguarda soviética assim como os cinegrafistas das expedições francesas e americanas já faziam cinema de propaganda ideológica há, pelo menos, dez anos.*

[4] *A esse respeito, ver Clarice E. Peixoto, "Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual", BIB, n. 48, 1999, p. 91-115.*

em Nova York. Localizados em países que, à época, dispunham de tecnologia avançada, tradição sólida na produção de documentários e uma grande liberdade de criação, esses centros tiveram reconhecimento internacional.

O Seminário Robert Flaherty, organizado pela Universidade da Califórnia-Los Angeles (UCLA), em 1960, favoreceu o surgimento do cinema direto, pois reuniu um grande número de documentaristas dos principais centros de produção de filmes documentários. A partir da década de 1970, o rápido desenvolvimento da câmara videográfica permitiria uma mobilidade ainda maior para as equipes de produção, bem como uma maior dinamização da linguagem do documentário.

Na segunda parte do livro, Gauthier refaz "o percurso documentário ou a demarcação do território", discutindo o olhar e a ética do documentário. Nesse ponto, lança mão de um texto do cineasta iraniano Abbas Kiarostami no qual ele afirma que documentário e ficção são "mentiras que não são reais, mas [são] de alguma forma verdadeiras" (p. 111). A sinceridade seria, então, um tipo de verdade. Mas que sinceridade? Aquela necessária ao cineasta para construir significado com e em seu filme. Gauthier (p. 112) chama a atenção para o papel fundamental desempenhado pelo espectador na construção dessa sinceridade: se o público não acreditar naquilo que vê e escuta na tela durante a projeção, perderá a confiança que faz do documentário uma fonte de informação:

> *Se ele [o espectador] pensar que aquele que vê na tela e do qual escuta as propostas não for realmente um veterano das Brigadas Internacionais (...); se ele pensar que um ator tomou, subrepticiamente, o lugar do personagem (sem ter sido claramente advertido desse fato), ele deixará de ter aquela confiança necessária que faz do documentário uma fonte de informação.*

É nesse ponto que o autor procura reforçar seu argumento, afirmando que o momento crucial para o documentário é o registro da imagem: ele não garante a qualidade de um filme, mas a autenticidade de sua relação com o real; não garante o acesso ao real, mas dá conta de uma vontade de registrá-lo. Quanto ao documentarista, este busca passar despercebido, mesmo presente. Ele está ali, mas as pessoas que fixa em imagens devem esquecer sua presença. Ele tem de ser um mediador que se faz aceitar sem ser o dono da situação que, muitas vezes, provoca ou que tenta controlar, mas da qual espera, antes de tudo, o imprevisível.

No capítulo seguinte, Gauthier analisa a montagem. Para alguns cineastas, a filmagem é uma prefiguração da montagem e as duas operações, em interação, se integram em um mesmo movimento criativo. Outros consideram a montagem como um elemento criador autônomo que ocuparia um lugar preponderante na concepção e elaboração de um filme. "A montagem é ininterrupta desde a primeira observação até o filme pronto" (Vertov). Temos aqui duas concepções da montagem. Gauthier denomina uma delas de "concepção mínima" que estaria ligada à observação. Sua característica seria estar atenta às condições das tomadas e se

esforçar para ser fiel ao curso da vida. A outra, a "concepção máxima da montagem", estaria ligada à argumentação. Para Vertov, que Gauthier inclui na categoria de "concepção máxima", "a montagem não seria uma manipulação que ameaça 'a integridade do real', mas uma outra concepção do real". Já para Flaherty ("concepção mínima"), a montagem "se realiza na contemplação e no plano que respeita o tempo e a vida. Contudo, ambas as concepções reconhecem a importância da montagem na criação de significados.

Chega, então, a hora do espectador. Segundo Gauthier, o documentário possuiria um estatuto estranho para o público porque seria vivido como um filme romântico[5] – na medida em que sabe que o documentário é uma verdade possível e, ao mesmo tempo, uma recriação do real –, mas é revivido em "condições sociológicas de alguma maneira reguladas, mas não ritualizadas." O documentário narraria, antes de tudo, o real, e o espectador leria o filme como resultado de uma vivência pressuposta como real. Se considerarmos que a sala de projeção predispõe o espectador a uma submotricidade e a uma hipersensibilidade, no caso do documentário essa segunda condição deve ser acompanhada pelas informações da vida fora da sala de projeção. Assim, dificilmente se poderia assistir a um documentário tão despreocupadamente como a um filme de ação. A capacidade crítica está desperta porque o próprio filme se encarrega de despertá-la.

Por fim, o autor se detém em traçar um enorme inventário dos movimentos documentaristas e diretores, esboçando uma "repartição do território". Elabora, então, uma classificação, dividindo os documentários em quatro grupos, a partir de características comuns entre filmes de diversos diretores, realizados em diferentes épocas. São eles: a) "documentário é vida", no qual são catalogadas as produções cine-olho, documento-vida, filme de vida, *living câmera* e cinema do vivido; b) "documentário é o autêntico", constituído de produções que buscam o cinema da realidade, o cinema do real, cinema-verdade e cinema direto; c) "documentário é ficção", engloba os documentários romanceados, docu-dramas, documentários-ficção, ficção documentada e documentário fictício; d) "documentário é ação" formado por documentários de criação, documentários etnográficos e sociológicos, documentários sociais, documentários militantes ou engajados e documentários de intervenção.

Gauthier aponta ainda para outras três classificações possíveis, compostas por pares antagônicos: 1) filmes de *filmagem*, aqueles onde as condições de filmagem teriam primazia sobre o resultado final, e filmes de *montagem*, aqueles onde a primazia é dada à montagem; 2) filmes *do presente*, que retratariam a vida como ela é, e filmes *do passado* ou *de memória*, que mergulhariam no passado através da interpretação de testemunhos da pesquisa de vestígios (documentos, objetos etc.); 3) filmes com um *olhar engajado*, quando o documentarista toma partido, e filmes de *olhar distanciado*, quando o documentarista evitaria se envolver, distanciando-se do objeto filmado.

Os últimos capítulos do livro contêm análises sobre a linguagem e a metodologia

[5] *O autor usa o termo romântico em lugar de ficção.*

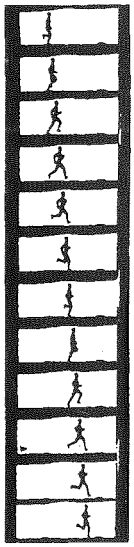
de cineastas que realizaram importantes obras documentais, como Robert Flaherty (*O homem de Aran*), Jean Rouch (*Les maîtres fous* e *Moi, un noir*) e Dziga Vertov (*O homem e a câmara*). Gauthier se detém no que chama de "o olhar e o reflexo", referindo-se basicamente ao autor/cineasta e sua relação com o tema, suas escolhas metodológicas e estilísticas e, por fim, discute a questão da enunciação.

Ao concluir o livro, Guy Gauthier afirma que "o documentário é um setor minoritário da produção cinematográfica e televisiva [que] se caracteriza por seu método elaborado empiricamente" (p. 243). Não haveria, então, uma receita pronta para se realizar um bom documentário. Contudo, o autor enfatiza que a realização de um documentário, ainda que elaborado a partir da experiência do realizador e de sua interação com o grupo filmado, deve obedecer a três condições básicas. A primeira seria o registro direto da imagem e do áudio, buscando captar "a vida em seu improviso" (p. 244), eliminando o ator e o estúdio e valorizando a captação de imagens em exteriores. A segunda pressuporia a realização de um documentário "ditado pelas circunstâncias" (p. 244), ou seja, no curso natural da vida cotidiana do grupo social registrado pela câmera. O autor salienta que o filme documentário não deveria recorrer à utilização de uma narrativa puramente imaginativa, ficcional, mas deve ser o resultado de uma pesquisa prévia, cujos registros de imagens seriam conduzidos pelos resultados dessa observação. A última condição imporia ao realizador a escolha precisa e a explicitação, no filme, do "lugar" de onde "fala" que, por exemplo, pode ser o lugar de um entrevistador, de um observador ou de uma testemunha.

O documentário é abordado, nesta obra, de uma maneira simples, ampla e eficiente. Talvez, a maior qualidade deste livro seja a forma didática como o autor apresenta a história do cinema e, particularmente, do filme documentário, destacando os principais documentaristas e os movimentos estéticos do cinema documentário. Ao longo de 351 páginas, Gauthier nos apresenta, de maneira saborosa, esse mundo cinematográfico. Sem dúvida nenhuma, esta é uma obra fundamental para aqueles que estudam e pesquisam cinema, para os que fazem ou pretendem fazer filmes e vídeos documentários, bem como para aqueles que, simplesmente, gostam de cinema.

A frase final do livro é demonstrativa do pensamento do autor sobre a relação entre imaginação e verdade: "o documentário filma a verdade das produções do imaginário, o imaginário se alimenta da verdade" (p. 248).[6]

Pedro Simonard[7]



[6] *O autor inclui dois anexos, no livro. Um, sobre as posições teóricas dos principais documentaristas e o outro, apresentando uma extensa filmografia em que os diretores são classificados por geração e continente/país, inclusive aqueles que se tornaram famosos a partir da ficção, mas que fizeram documentários em algum momento de sua trajetória.*

[7] *Agradeço a Clarice E. Peixoto por sua leitura paciente, seus comentários e sugestões.*

Instruções aos colaboradores

1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaios (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados via correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou via e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3 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, p. 46).

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos*:

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais*... Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1.008-22.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: _____. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

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

9 Para mais informações, consultar as editoras via *e-mail*: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Próximos números:
Imagem e Política
A Família em Imagens

Instructions to contributors

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979, p. 46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

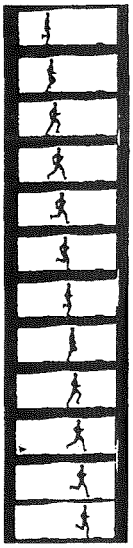
6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

Cadernos de Antropologia e Imagem
IFCH - UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.
Cep: 20550-013 - Maracanã
Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers via e-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next Issues:
Image and Politics
The Family on Images



Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina e Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Assinatura anual ☐ Brasil (pessoal) R$ 30,00 ☐ Other countries (personal) US$ 35
Annual subscription ☐ Brasil (institucional) R$ 40,00 ☐ Other countries (institutional) US$ 45

Números atrasados/ Previous issues 3 ao 13

☐ Brasil (pessoal) R$ 15,00 — Números: _____ ☐ Other countries (personal) US$ 20 — Issues: _____

☐ Brasil (institucional) R$ 20,00 — Números: _____ ☐ Other countries (institutional) US$ 25 — Issues: _____

Opções de Pagamento ☐ Envio de cheque nominal a Cadernos de Antropologia e Imagem
☐ Depósito bancário na conta nº 00510-6 do Banerj, agência nº 3485 (enviar cópia do comprovante por fax ou pelos correios)

Enviar esta ficha para / For information, contact:

Cadernos de Antropologia e Imagem
IFCH – UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 – Pavilhão João Lyra Filho/Bloco A-Sala 9002 – Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro – RJ – Brasil Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21 – e-mail: cadernos@uerj.br

---

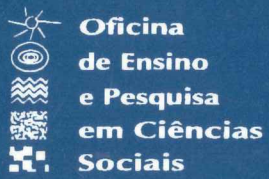
Nome/Name: _____
Endereço/Adress: _____
Cep/Zip Code: _____ Cidade/City _____
Estado/State: _____ País/Country: _____
Tel./Phone: _____ E-mail: _____
Assinatura/Signature: _____
Data/Date: _____

ERRATA DE CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM, VOLUME 14, Nº 1, 2002

Local	Onde se lê	Leia-se
p. 40, coluna 1, linha 38	fotografias	fotografia
p. 40, coluna 2, linha 20	Edwards, 1992:6). À luz dessas referências	Edwards, 1992:6). Por um lado, há submissão a instâncias coletivas de controle social e disciplinador; por outro lado, estão presentes circunstância, visão e intenção pessoal, que mantêm relações reflexivas com o contexto cultural mais amplo (Edwards, 1992:6). À luz dessas referências
p. 42, coluna 1, linha 26	em linha de conta	em conta
p. 45, primeira legenda	Foto 5: "Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Sen. João Alfredo.) 1862".	Foto 4: "Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.) 1862".
p. 45, segunda legenda	Foto 4: "Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.) 1862".	Foto 5: "Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Sen. João Alfredo.) 1887".
p. 51, coluna 1, linha 15	centraes	centrais
p. 53, coluna 1, linha 4	discerníveis:	discerníveis.
p. 57, coluna 1, linha 39	em linha de conta	em conta
Anexo	coluna 1 (Elementos indiciais focalizados nas legendas)	coluna 2 (Legendas dos pares de fotografias comparativas)
Anexo	coluna 2 (Legendas dos pares de fotografias comparativos)	coluna 1 (Elementos indiciais focalizados nas legendas)
Anexo, coluna 2, linhas 5 e 6	Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário. Lado da Igreja.) 1862	Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário. Lado da Igreja.) 1887

Este livro foi diagramado no Page Maker 6.5 ◆ Em formato 190 x 240 ◆ Tipologia: Gatineau (texto), Casablanca (títulos) ◆ Impressão e acabamento: Gráfica Armazém das Letras.

UERJ
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO


Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

ISSN 0104-9658
00001
9 770104 965109