

Mauro Guilherme Pinheiro Koury (Organizador)



SOCIOLOGIA

DA IMAGEM

Ensaio Críticos



- GREI -

Grupo Interdisciplinar de Estudos em Imagem

2004

Copyright by GREI, 2004

K88a

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Organizador). *Antropologia da Emoção. Ensaios Críticos*. João Pessoa, GREI, 2004, 155 p. (Edição em CD-Rom).

Bibliografia.

Sociologia 2.Sociologia da Imagem I. Título II. Título: Ensaios Críticos

UFPB/BC

CDU-316

Edições GREI

Caixa Posta 5144

CEP 58051-970 – João Pessoa – Paraíba - Brasil

Sobre o GREI

A sigla GREI, do Grupo Interdisciplinar de Estudos em Imagem, corresponde a uma palavra que no idioma português significa congregação, usado de modo antigo para designar povo e de modo figurativo sociedade. Palavra mais adequada para incorporar os sentidos e objetivos do Grupo, como sigla e enquanto proposta, impossível.

O GREI surgiu como Grupo de Pesquisa em 1995, integrado às Linhas de Pesquisa em desenvolvimento no Departamento de Ciências Sociais, com a preocupação de compreender os desafios da Imagem na sociedade contemporânea. Os usos, sentidos e significados que os homens contemporâneos atribuem a Imagem em suas diversas formas são objetos de reflexão e pesquisa em seu interior.

E-Mail: grei@cchla.ufpb.br

SUMÁRIO

Introdução	6
PARTE 1. COMUNICAÇÃO, ARTE E POLÍTICAS CULTURAIS: A DIMENSÃO IMAGÉTICA.....	7
Comunicação e antropologia visual	8
<i>Mauro Guilherme Pinheiro Koury</i>	8
Moeda e Arte no Mundo Moderno	17
<i>Moacir dos Anjos Jr.</i>	17
Cinema: Um objeto de pesquisa da Ciência Política?	30
<i>Anita Simis</i>	30
PARTE 2. VÍDEO E FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTOS DE PESQUISA	40
A imagem como instrumento analítico	41
<i>Luiz Cavalcanti Lacerda</i>	41
O vídeo como instrumento de pesquisa: Festa junina em Campina Grande (Pb).....	47
<i>Luciana Chianca</i>	47
Fotoetnografia: A profundidade de campo no trabalho de campo, e outras questões de ordem técnica.....	61
<i>Luiz Eduardo Robinson Achutti</i>	61
PARTE 3. FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE PESQUISA	76
A realidade do povo brasileiro na mira dos fotógrafos: a denúncia social como motivo.	77
<i>Bertrand Lira</i>	77
Olhar do passado vendo o futuro: o progresso nas fotografias da Cidade da Parahyba (1870-1930).....	92
<i>Maria Cristina Rocha Barreto</i>	92
Imagens e Representações: o Uso da Fotografia Na Pesquisa Qualitativa Em Ciências Sociais	114
<i>Lídice Maria Silva de Araujo</i>	114
O Brasil levado para casa. Uma Sociologia Cultural, não muito séria, de uma apresentação de slides.....	137
<i>Titus Riedl</i>	137

Introdução

Esta coletânea é composta por diversos trabalhos de autores nacionais preocupados com a questão dos usos da imagem nas ciências sociais e, particularmente, na sociologia. São trabalhos apresentados em vários congressos, em Grupos de Trabalho e Mesas Redondas coordenadas e organizadas pelo autor, durante os anos de 1997 a 2003.

A idéia da coletânea é trazer para um público maior as formas de abordagem da imagem na sociologia brasileira contemporânea e questões teóricas e metodológicas que norteiam os seus usos.

Mauro Guilherme Pinheiro Koury (Org.)

Coordenador do GREI

João Pessoa, Fevereiro de 2004



PARTE 1

COMUNICAÇÃO, ARTE E POLÍTICAS CULTURAIS: A DIMENSÃO IMAGÉTICA



Comunicação e antropologia visual

Mauro Guilherme Pinheiro Koury

Eu parto do princípio de que a Antropologia busca compreender todos os tipos de comunicação. As verbais e as não verbais, as imagéticas e as não imagéticas, as concretas e as simbólicas. A comunicação, assim, é para mim uma parte integrante do corpo compreensivo da disciplina Antropologia.

No caso da Antropologia Visual, objeto desta Mesa, e a sua relação com as formas comunicativas, eu vou procurar analisar uma forma específica desta relação, que se refere aos processos sociais constitutivos de uma estrutura de sensibilidade ou sistema de emoções específicas da sociabilidade ocidental, da qual o Brasil faz parte pelo legado da colonização, tendo a fotografia como o elemento objetificado da análise.

Não interessará, aqui, neste sentido, os aparatos técnicos possibilitadores da fotografia, em si, a não ser quando os mesmos interferirem direta ou indiretamente na configuração formativa de um dado valor cultural, e no ambiente fragmentado da tecedura de uma rede emocional individual e socialmente dada. A fotografia interessará para a análise aqui em desenvolvimento, apenas quando reportada a sua condição de produto e de produtora de significados, estéticos ou morais, que remetam a uma possível percepção de uma estrutura social e de sua rede organizativa de possíveis individuações.

O uso do aparato técnico que torna possível a fotografia, a partir do século XIX, ou seja, desde o seu aparecimento no mundo ocidental, como uma espécie de comunicação simbólica que possibilita às partes

em interação a promoverem uma série de trocas sociais, apenas veio a consolidar uma tendência já presente na sociabilidade de então do estabelecimento do presente como objetificação do mundo. Mundo, este, interpretado como natureza e entendido como possível de apreendê-lo em si, como coisa.

A coisificação do mundo, entende toda a experiência vivida pelo homem como natureza a ser desbravada pelo conhecimento sensível e objetivo humano . Desde então, a busca pela explicação da natureza, como compreensão do mundo através da experiência, torna-se a medida singular que caracterizará o surgimento e a formação do novo indivíduo na sociabilidade burguesa emergente, e da nova sensibilidade que caracterizará o seu processo formador.

A natureza como coisa a ser captada pela e através da experiência é buscada não só nas coisas do mundo, externas ao corpo que a experimenta, mas também como internas ao sujeito da experimentação. O mundo sensível é objetificado como mundo da experiência, e as formas da sensibilidade manifestar-se possível de ser captada e explicada através da experimentação. O mundo de fora e o mundo interno humano se misturam como natureza e como experimentação objetiva capaz de explicação por si. O desenvolvimento do indivíduo enquanto ator social central no palco das trocas societárias da sociabilidade em consolidação se, de um lado, ampliou o espaço da consciência individual na configuração de uma sociabilidade concreta, por outro lado, se fez calando o indivíduo e o trancando em si próprio. O tornando silêncio e objeto de observação.

O mundo simbólico das trocas até então socialmente realizadas, tornou-se um mundo objetificado e passível de ser captado enquanto experiência, e explicado e configurado em códigos específicos através da

ação voluntária ou involuntária dos sujeitos da troca. No momento em que a sociabilidade ampliou a esfera da participação dos indivíduos independentemente dos grupos que o definiam, dando uma margem considerável de realização individual do sujeito nas trocas societárias, esta individualização conquistada foi se fazendo através do isolamento do indivíduo como silêncio.

As formas de manifestação voluntária e involuntária como passíveis de apreensão, explicação e classificação, deste modo, ao se colocaram como fundamentos da própria arte de representação social dos sujeitos em cena, tiveram um sentido contrário no desenvolvimento do indivíduo, colocando-o cada vez mais recatado, mas mudo, menos passível de caracterização em um mundo público e, ao mesmo tempo, curioso do outro (indivíduo). Isto é, o indivíduo cada vez mais foi se aconchegando no espaço da intimidade, da vida privada, como um espaço não social e preñado de significados do "eu" como algo distinto da sociedade e da troca impessoal e mercantil da nova sociabilidade burguesa.

O espaço da troca impessoal, do mercado, tornou-se assim um elemento de fetiche que, ao mesmo tempo em que induzia a exclusão da intimidade do social, a fazia central para o desenvolvimento dos produtos no mercado de trocas impessoais. O "eu" genuíno era estimulado pelo mercado e por este mesmo mercado colocado como descartável pela competitividade crescente da fetichização do autêntico.

Este conflito entre indivíduo e sociedade caracterizaria as novas formas de sociabilidade na sociedade contemporânea onde a individualidade se tornava cada vez mais crescente e, ao mesmo tempo, inviolável no seu comportamento de multidão solitária. O passado e o presente cediam lugar ao futuro a ser alcançado. O indivíduo moderno

desapegar-se-ia das convenções do passado que o ligavam a uma tradição, e ligar-se-ia a uma corrida para o futuro onde o presente era apenas competição e consumo.

Ampliavam-se assim as margens do recato e da solidão individual, ou seja, a dificuldade de relacionar-se em público pelo exclusivismo do *eu* mantido em segredo, ou pelo escancaramento deste mesmo *eu* como espetáculo em uma sociedade de *eus* genuínos. O segredo e o escancaramento como objetos nebulosos de uma sociabilidade impossível, a não ser na esfera íntima onde o não ser compreendido (pelo social) tornava-se a chave mestra junto à outra, a manipulação, possível ou real, numa sociabilidade de objetos mercantis.

Intimidade e publicidade fundaram um caldeirão em ebulição permanente onde as esferas possíveis das convenções tornaram-se uma espécie de voyeurismo, ou seja, uma ansiedade crescente de observar o outro, de classificá-lo, de flagrá-lo na intimidade, e como tal reclassificar-se como ser inteiro genuíno, isto é, diferente, ou semelhante, isto é, de atos próximos ao anônimo, desculpem a palavra, *brechado*. Visto como através da fechadura.

A exibição alheia torna-se um espetáculo em uma sociedade cada vez mais ávida por confissões pessoais e interessadas em assistir flagrantes da vida do outro, seja em prazer, seja em sofrimento, seja na vida diária, seja no fazer nada. Uma curiosidade pelo espetáculo incomum da intimidade, de descobrir de repente em repetições banais algo de extraordinário, ou pelo menos algo que valha a pena, pelo seu exotismo, pela sua anormalidade, pela sua incoerência, pela sua violência, pela sua perfeição ou imperfeição, entre tantos outros apelos possíveis.

Esta busca permanente pelo segredo de uma intimidade e pela possibilidade de descoberta da intimidade alheia pelo ato escondido e passivo de um voyeur, a meu ver, fundamenta as dificuldades de interação do homem moderno nas grandes cidades. De um lado, a ampliação da solidão, do outro lado, o outro tornado espetáculo privado de alguém (atrás da porta) ampliando a indiferença e banalização pelo outro real e sua vida virtual. A tirania do *eu* recluso e solitário parece dominar as relações societárias modernas em um mundo de imagens.

As dificuldades e as alternativas de viabilização destas formas de comunicação na modernidade é um dos acessos possíveis onde a antropologia visual pode e está buscando compreender. De volta a fotografia, o seu uso parece ser diferente hoje da forma em que era usada no século XIX onde a conformação burguesa erigia-se em processos de individualização mas ainda estava, ou se encontrava, regida por uma série de convenções sociais que permitiam enxergar a pessoa no interior de uma dada estrutura, camada ou posição social.

No século XIX , o advento da fotografia cola-se a uma ideologia já hegemônica da individualização como configuração social, do rompimento com as tradições aristocráticas e ampliação das redes de igualdade onde qualquer um pode-se fazer por si mesmo, e da história como coleção de eventos que interessam construir. Porém, ainda, a sociabilidade do século passado vivia sujeita aos códigos das convenções, onde a necessidade de copiar e ser igual era requisito, de um lado, de se colocar em sociedade, e do outro, do silêncio imposto para não parecer um intruso no seio desta mesma sociedade.

Sujeita à ambigüidade de poder ser por si e, ao mesmo tempo, poder ser rejeitado se não estivesse no interior das convenções, do vestir, do agir gestual, do sorrir e do falar, entre outras convenções possíveis, a

sociabilidade do século dezenove encontra na fotografia uma forma de guardar para a posteridade a aparência necessária. Possibilita a reprodução da aparência que se quer guardar para a posteridade, seja pela configuração de um tipo de vestuário ou de poses e gestos codificados e erigidos como exemplos de poses fotográficas, seja nos pequenos retoques necessários para um detalhe aqui e ali que faltava para um justo enquadramento de uma aparência qualquer em uma aparência qualificada que se quer ter e guardar.

Ao mesmo tempo em que amplia as margens da intimidade, como uma performance do seu ser para si, fechando-se em silêncios pessoais e máscaras sociais. A intimidade fica assim como que restrita aos íntimos, cada vez mais restritos. A fotografia, por sua vez, preenche os espaços públicos de representação das aparências necessárias, e de sentidos ocultos os espaços íntimos. A subjetividade da leitura de uma fotografia é uma revelação para com aqueles que possuem os códigos da intimidade do que ela evoca como registro interior.

As duas leituras da fotografia, uma objetiva, das aparências, e a outra subjetiva, da intimidade da evocação, presentes no século XIX, vão ganhando novos processos de redefinição no caminhar do século XX. Uma antropologia visual que busque compreender os códigos interpretativos de uma sociabilidade contemporânea através da fotografia tem que se encontrar atenta à abrangência da intimidade no público presente hoje, e que bem retrata Richard Sennett (1998) em seu livro, *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. A psicologização inusitada do espaço público, enquanto espaço do *eu*, que se faz pela deformação e fragmentação crescente do social e pela dilaceração do indivíduo exposto a si mesmo como solidão e colocado para os outros como observação furtiva e permanente do seu agir íntimo.

A fotografia parece revelar este descompasso neste final do século XX. Nunca as imagens fotográficas estiveram tão preches de revelação do outro, nunca culturas, formas de agir, formas de ser, intimidades de corpo e de alma, foram tão reveladas pelo ato fotográfico, - com acesso ilimitado e a toda hora no espaço íntimo de um observador específico. Nunca, novas possibilidades societárias foram tão testadas como no hoje, onde o espaço da Internet possibilita internautas de qualquer espaço, geração ou cultura se inter-relacionarem e estarem presentes ao mesmo tempo em um mesmo lugar comemorativo ou de dor simbolizada virtualmente.

Há pouco tempo atrás uma colega me falava de ter participado de um velório virtual de uma amiga, também virtual, que nem o nome verdadeiro e o país de origem eram efetivamente conhecidos. Em sua casa, em seu computador, chegou uma mensagem do companheiro da amiga morta relatando o fato da morte e a necessidade de velar em público a sua dor pela morte da companheira e a companheira pelos seus amigos virtuais.

Solicitava de cada amigo virtual da companheira uma foto que foi posta ao redor do corpo morto da companheira e que segundo ele acompanhou no tempo real o espaço de tempo entre a morte da companheira e seu enterro. O que significa que, em tempo real alguém em dor expôs-se no mundo virtual ao trabalho de preparação do velório para outros tantos virtualmente amigos participarem do ato de despedida de sua companheira que se foi.

Minha colega chocada e ao mesmo tempo compadecida da situação encaminhou sua foto e nome (real ou fictício, não sei, mas o em uso nesta sala de bate papos virtual) e participou do velório desta amiga. Para ela, minha colega, desconhecida, pois nem sequer tinha certeza do

nome próprio e nem conhecimento da própria doença dela até a sua morte. A revelação da morte se fez como exposição do alheio enquanto intimidade visível e concreta na sua virtualidade. Enquanto experiência que se viu sujeita a sair detrás da porta e a revelar-se também, mesmo que ficticiamente, pelos cognomes assumidos enquanto identidade na sala específica de conversação.

Parece ter operado neste processo um longo e árduo trabalho com os paradoxos do visível de que falou Merleau-Ponty (1992) no seu livro inacabado e publicado após a sua morte, intitulado *O visível e o invisível*. Trabalho que parece conservar uma profundidade que se encaminha para o outro lado da superfície, e vai descobrindo, com o auxílio da metáfora fotográfica enquanto revelação de si mesmo no outro, ou enquanto exposição de si mesmo a público, as diferentes camadas, as ausências e as lacunas de seu ser nesse espaço simbólico de um envolvimento virtual sem aparente envolvimento pessoal além de digitação de informações de qualquer nível por trás de sua máquina. Uma exposição em imagem que implica um concordar em se envolver, além de envolver a sensibilidade de quem está olhando. Que pode ser um qualquer, que naquele momento penetre querendo ou sem querer na sala onde se realiza o virtual velório.

O medo de ser descoberto, flagrado no ato pessoal de comparecimento virtual a um velório revela, como no processo fotográfico, os processos psicológico e social das personagens nele presente. O medo do ridículo, a estranha sensação de intromissão na vida da pessoa morta, e em sua vida pelo companheiro dela, parecem ter povoado a mente da minha colega, embora se revelando e sentindo-se humana, em última instância, no ato desta revelação.

Eu fico por aqui. Acho que não resolvi nenhum problema, e nem um pensamento sistemático da relação comunicação e antropologia

visual propus, ficou mais em um discurso de perplexidade e do muito a se fazer, enquanto estudo e pesquisa, nesta disciplina que abraço e abraçamos.

BIBLIOGRAFIA

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1992). O visível e o invisível. São Paulo, Perspectiva.

SENNET, Richard. (1998). O declínio do homem público. As tiranias da intimidade. São Paulo, Companhia das Letras.

Moeda e Arte no Mundo Moderno

Moacir dos Anjos Jr.

I

A relação entre as formas de expressão monetária e artística não é nova, nem são poucas as maneiras em que a mesma se oferece àquele que se dispõe a rastreá-la ao longo das histórias da moeda e da arte. A primeira destas aparições se inscreve no próprio caráter artesanal do processo de cunhagem de moedas metálicas na antiguidade, o qual requeria o domínio e uso de técnicas de desenho e moldagem idênticas àsquelas utilizadas para a criação de objetos artísticos. Um outro registro, de natureza distinta e de origem quase tão remota, refere-se ao uso metafórico da moeda em obras que se propõem a investigar aspectos sombrios da condição humana, utilizando-se assim do poder que a moeda possui de despertar sentimentos como os da avareza e da ganância no imaginário de povos diversos. A partir do século XVIII, contudo, ganha visibilidade e crescente importância uma terceira interface entre os mundos da moeda e da arte: aquela em que valores monetários e estéticos alimentam-se uns aos outros e através da qual cria-se e reproduz-se um mercado de arte organizado.

A mera constituição deste mercado não alterou significativamente os modos como objetos artísticos costumavam serem percebidos pelos indivíduos. A despeito do interesse que a publicização de obras de arte e sua maior disponibilidade certamente despertaram, elas continuavam a ser demandadas principalmente pelo prazer estético nelas identificado ou pelo prestígio que sua posse pudesse conferir a seus proprietários. Como resultado e expressão da permanência destas formas de percepção, os

valores monetários das obras de arte não experimentaram oscilações significativas por vários séculos.

O comportamento do mercado de arte desde o final do século XIX, contudo, indica a ocorrência de uma significativa mudança nos critérios e mecanismos de valoração de objetos artísticos, a qual manifesta-se, dentre outras maneiras, no inescapável fato que tais objetos nunca foram tão caros quanto neste período.¹ Por sua dimensão e impacto no mercado dos artefatos artísticos, esta transformação não apenas demanda uma análise de suas mais prováveis causas mas também permite uma investigação sobre seu significado para os modos como obras de arte passam a ser percebidas, valoradas e criadas no mundo moderno. O enfrentamento destas questões será aqui feito a partir de uma breve discussão de contribuições de Georg Simmel e Walter Benjamin - dois dos pensadores que mais contribuíram para o entendimento corrente da natureza da modernidade - e da análise de alguns trabalhos artísticos que tomaram a moeda (e são por ela tomados) como objeto de reflexão criativa.²

II

Embora Simmel não tenha realizado seu desejo de escrever um tratado sobre arte e estética, suas reflexões acerca da relação entre moeda e cultura no mundo moderno trazem indicações de rumos que trilharia caso o tivesse feito. Mais particularmente, deixam entrever a ênfase que

¹ Utilizando-se de critérios que evitam a subestimação de valores que quadros célebres teriam alcançado no passado e comparando-os aos preços a que estes mesmos quadros foram cotados ou vendidos no século XX, Hughes (1987) chega à conclusão que eles jamais custaram tanto nem foram valorizados de forma tão veloz no passado.

² O termo 'modernidade' refere-se aqui não apenas à ordenação do mundo social baseada na sua racionalização econômica e administrativa mas também à emergência de uma sensibilidade que reconhece e incorpora a natureza efêmera e contingente da vida cotidiana em tal forma de organização social (Featherstone, 1991).

daria, naquele tratado, ao processo de monetização da apreciação do objeto artístico ocorrido na modernidade.

Para Simmel (1978; 1990), é o desenvolvimento da moeda como instituição central ao processo de geração de riqueza que torna possível a emergência e consolidação de valores culturais inequivocamente associados à modernidade, tais como a indiferença à individualidade alheia e a autonomia do sujeito. Seu argumento ancora-se na constatação de que é apenas em economias monetárias que as relações interpessoais estabelecidas na esfera produtiva adquirem a garantia do anonimato, mediadas que são pelo uso generalizado da moeda.

Não são apenas as relações de produção modernas, contudo, que passam a ter na moeda seu elemento socializador; em verdade, diz Simmel, qualquer produto de trabalho humano só adquire inteligibilidade social se expresso em termos da avaliação convencional de valor contida em sua forma monetária. Neste sentido, enquanto instituição constituinte e constitutiva do mundo moderno, a moeda estabelece limites aos modos como os indivíduos apreendem e expressam os estímulos a que são submetidos diante das formas particulares assumidas por aquele produto, seja ele um objeto puramente utilitário ou um artefato artístico. A imperiosidade de fazer-se reconhecer como moeda torna qualquer valoração qualitativa e de conteúdo formal do produto do trabalho humano subsidiária àquele reconhecimento e sempre por ele escamoteada ou transformada.

Como resultado destas mudanças, os indivíduos perdem sua capacidade de reagir às gradações, nuances e peculiaridades dos objetos; um processo que contribui para a construção de uma sensibilidade através da qual satisfações definitivas são cada vez mais difíceis de alcançar. Esta sensibilidade se expressa, de acordo com Simmel, na

atitude blasé assumida por homens e mulheres modernos, que diante do enorme fluxo de impressões e imagens que os cercam - seja no cotidiano da vida na metrópole ou na sequência arbitrária de quadros numa exposição - se descobrem cada vez mais incapacitados de apreendê-las como experiência estética. Como consequência, a obra de arte se reduz, no contexto de uma economia monetária madura, a pouco mais que objeto de consumo passivo, seu destino sendo o de tornar-se mercadoria num mundo coisificado.

Em um de seus mais famosos e influentes ensaios, Benjamin (1973) também reflete sobre a especificidade do modo de olhar e perceber a obra de arte no mundo moderno. E embora sua análise divirja da feita por Simmel em aspectos cruciais, ela corrobora algumas de suas conclusões. Benjamin associa a natureza distinta do acercar-se da obra de arte na modernidade a um processo de perda. Não à perda de valor de seu conteúdo formal, mas à perda de sua 'aura', de sua capacidade de evocar, a quem a observa e contempla, significados capazes de atestar seu enraizamento em uma determinada tradição cultural.

O atrofamento da aura da obra de arte se deve, segundo Benjamin, à possibilidade que se abre, no mundo moderno, à reprodução mecânica e serial de imagens até então detentoras da condição de serem expressão e registro únicos de experiências vivenciadas pelos artistas que as produziram. Ao imporem-se como mediadoras entre a obra de arte e o espectador - e também por ampliarem as oportunidades deste confronto - , tais reproduções velam aquela condição e transformam, de modo definitivo, a forma como o artefato artístico é percebido por quem o vê. Imagens que antes encapsulavam, de maneira exemplar, o olhar de um artista imerso em certo tempo e lugar, tornam-se efêmeras, disponíveis,

livres do contexto em que foram criadas; perdem o poder de preservar, em si mesmas, a singularidade de sua gênese.

O obscurecimento da natureza única da imagem não reside, assim, na impossibilidade evidente de capturar certas características físicas de uma obra de arte em uma reprodução; mas no fato de que os diversos e distintos usos que são feitos da imagem reproduzida terminam por multiplicar, fragmentar e ocultar seus significados e funções originais. Através deste processo, a imagem da obra de arte é destituída do ‘valor de culto’ que lhe era atribuído e assume, de forma gradual e irreversível, um valor profano, emancipado do contexto em que foi concebida. Ofuscada pela superexposição de sua imagem, a sensibilidade moderna não reconhece, na obra de arte, qualquer vestígio da aura que a localizava e inseria no interior de uma determinada tradição. Defronta-se, ao contrário, apenas com ruínas, estilhaços desarticulados de discursos e sensações voláteis incapazes de estimular, no espectador, uma atitude de recolhimento e reflexão. Ao invés do sentimento de contemplação antes despertado por sua imagem, no mundo moderno a obra de arte promove a ‘distração’ e a indiferença daquele que a olha, em prejuízo da apreensão de seu significado histórico e social. E à percepção ‘distraída’ das imagens é possível associar a atitude blasé identificada por Simmel, pois ambas são maneiras características e formalmente semelhantes dos homens e mulheres modernos relacionarem-se com o objeto artístico.

Perdida sua aura, a obra de arte deixa de ser valorizada por seu significado original, pela autoridade fundadora de que sua imagem fora possuidora e testemunha. Em consequência, os critérios que regem sua valoração passam a reportar-se tão-somente ao âmbito de sua individualidade enquanto objeto de arte: ainda que sua imagem não seja

mais única e exclusivamente a ela atrelada, a obra de arte, enquanto artefato material, preserva seu caráter de obra singular e deve, por sua inequívoca raridade, possuir um determinado valor de mercado, o qual só ganha reconhecimento social quando expresso em termos monetários (Berger, 1972).

III

Explorando dimensões distintas da especificidade do olhar moderno sobre o objeto artístico, Simmel e Benjamin identificam a ocorrência de um progressivo mas radical descolamento entre o valor atribuído a uma obra de arte e os bem definidos critérios que costumavam presidir sua apreciação e julgamento. O olhar moderno - blasé e distraído - não mais consegue ver, numa determinada obra, qualidades que antes se evidenciavam de modo desproblematizado; ao contrário - concordam os dois autores - o reconhecimento das qualidades estéticas de um artefato artístico passa a ser mediado, na modernidade, por critérios que expressam as particularidades da nova sensibilidade emergente. Ambos chamam ainda a atenção para o fato que a crescente autonomização dos objetos artísticos frente às convenções valorativas que organizavam e limitavam sua inserção como obras de arte no mundo pré-moderno é acompanhada por um processo de monetização daqueles objetos; ou seja, que entre os novos critérios que moldam a sensibilidade moderna inclui-se a valoração da obra de arte enquanto mercadoria.

Esta reelaboração das convenções de apreciação de obras de arte não transforma, contudo, apenas os modos de ver tais objetos. De fato, ao modificar critérios de percepção da expressão plástica há muito vigentes, aquela redefinição termina também por reforçar a busca de novas maneiras de fazer arte. Não é por nada, portanto, que uma das principais características da arte moderna seja sua continuada capacidade

de refletir criticamente sobre as próprias formas e materiais que constituem o objeto artístico. E é neste sentido que é possível associar a progressiva dissolução daqueles critérios de percepção não apenas à monetização das obras de artes mas também ao gradual processo de desmaterialização por estas experimentado na modernidade.³

A desmaterialização do artefato artístico pode ser identificada ao ato de rejeição, pelo artista moderno, do compromisso representacional a que a criação e a percepção artísticas estiveram por séculos submetidas; à progressiva supressão - no espaço da obra de arte - de todos os traços e formas desnecessários ao estímulo dos sentidos. Ela não se esgota, contudo, na crítica do ‘primado retiniano’ nas artes plásticas e no uso crescente de formas abstratas. Estimulado pela ruptura com os critérios valorativos que costumavam presidir a apreciação e a fatura de objetos de arte, o crescente abandono dos suportes tradicionais do fazer artístico (tela, madeira, bronze, papel) explicita o fato que a obra de arte pode prescindir de sua própria materialidade para expressar seus significados, sendo esta materialidade subsumida por uma ação, idéia ou conceito.

Enquanto redutora dos objetos artísticos a conceitos, a proposta de desmaterialização busca, entre outros objetivos, impor limites ao processo de monetização da obra de arte, o qual tende, contrariamente, a exacerbar os atributos desta enquanto mercadoria. Paradoxalmente, contudo, é justamente quando reduzidos a meros conceitos que os objetos artísticos revelam serem possuidores de uma estrutura

³ A expressão ‘desmaterialização da arte’ foi cunhada em 1968 pela crítica norte-americana Lucy Lippard, no contexto de uma proposta de abandono da arte-objeto - supostamente corrompida por seu emparedamento em museus e pelo processo de monetização a que foi submetida - e de defesa da arte como simples idéia ou ação espontânea (Ramírez, 1996). É possível, porém, identificar a matriz desta proposta na atitude crítica dos Dadaístas - no início do século XX - frente aos cânones artísticos então vigentes.

formalmente semelhante à exibida pelos artefatos monetários que organizam a produção de mercadorias no mundo moderno.

Esta semelhança funda-se na constatação que os instrumentos monetários próprios do mundo moderno foram gradualmente se desvincilhando da necessidade de carregarem, em sua própria constituição matérica, o valor indicado nas inscrições que os distinguem de outros instrumentos de valor diverso. Libertaram-se mesmo até da obrigação de terem que se reportar e se referir - como prova de seu valor - a lastros materiais (a metais preciosos, por exemplo). Neste sentido, os artefatos monetários também experimentaram, na modernidade, um progressivo processo de desmaterialização, de abandono dos suportes materiais sobre os quais fundavam sua legitimidade; foram reduzidos a um conceito, a uma idéia de valor, cuja expressão maior são as formas de pagamento baseadas em procedimentos eletrônicos.

Pela insistência com que enfatizou o caráter imaterial da arte moderna, o francês Marcel Duchamp (1887-1968) é por vezes considerado o precursor do que viria a ser chamado, cinco décadas após ter realizado suas mais importantes obras, de arte conceitual. Tal como os praticantes do conceitualismo, Duchamp pretendia, no limite, abolir a fisicalidade do objeto artístico e minimizar sua capacidade de produzir estímulos óticos, de tal forma que sua apreciação fosse baseada fundamentalmente em elaborações mentais partilhadas entre o artista e sua audiência (Lucie-Smith, 1995). Não é de admirar, portanto, que a aproximação entre as estruturas formais dos artefatos artísticos e monetários no mundo moderno fosse por ele percebida e tornada objeto de reflexão artística. Menos evidente, porém, é sua sugestão de que, ao contrário do que viriam a defender os proponentes da arte conceitual, o processo de desmaterialização da obra de arte não se opõe ao processo

de monetização do objeto artístico, sendo antes uma outra manifestação da simbiose entre os mundos da moeda e da arte ocorrida na modernidade.

A proximidade entre estas duas dimensões da relação entre moeda e arte é desvelada em episódio protagonizado por Duchamp, em 1919: ao pagar os serviços prestados por seu dentista, ele não se utilizou de nenhum instrumento monetário socialmente estabelecido como meio de pagamento; fiel ao espírito provocador que caracteriza seus trabalhos, fez um desenho de um cheque no valor cobrado pelo profissional e, com ele, cancelou seu débito. Ao aceitar o cheque desenhado como pagamento (o qual não poderia, evidentemente, ser descontado em banco algum), o dentista reconhece - naquela grosseira imitação de um artefato monetário - um determinado valor de troca. Valor que decorre menos do fato daquele cheque ser portador de atributos estéticos correspondentes aos padrões de valoração artística que operavam no mundo pré-moderno e mais de sua condição de mercadoria, que, por sua raridade enquanto objeto, possui um valor monetário. Seu ato confirma ainda que funções da moeda podem, na modernidade, ser desempenhadas por instrumentos usualmente estranhos ao mundo dos ativos monetários, desde que existam convenções, partilhadas por aqueles que os empregam como moeda, acerca do valor de troca que possuem. Da mesma forma, aliás, que uma roda de bicicleta e um mictório foram por Duchamp alçados a condição de artefatos artísticos, numa demonstração de que qualquer coisa poderia ser transformada em arte, desde que definida e convencionalmente aceita como tal.

Também explorando similitudes entre aspectos formais da obra de arte e do artefato monetário no mundo moderno, o brasileiro Waltércio Caldas (1946) elaborou seu 'Dinheiro para treinamento' (1977), o qual

evoca a intervenção feita por Duchamp seis décadas antes. Ao invés de desenhar cheques, contudo, Caldas constrói precárias cédulas feitas de jornal. Não há nestas cédulas - como não havia no cheque de Duchamp - nenhuma intenção de verossimilhança, de representação realista do objeto que representa valor (Herkenhoff, 1991). Não há nem mesmo, de fato, transformação de papel-jornal em papel-moeda, posto que aquele - ao contrário do cheque de Duchamp - jamais foi usado para desempenhar qualquer função da moeda. Há, antes, através da construção de um simulacro de moeda, uma reflexão sobre a natureza convencional dos objetos artísticos e monetários modernos e, portanto, sobre a condição transitória e instável por eles compartilhada.

Uma exploração ainda mais radicalmente duchampiana da relação entre moeda e arte no mundo moderno foi a feita pelo artista alemão Joseph Beuys (1921-1986). A ele bastou escrever a frase 'Kunst=KAPITAL' numa prosaica nota de dez Marcos e assiná-la como obra sua para que, através deste gesto, lhe fosse conferido um valor monetário consideravelmente maior do que aquele nela estampado. Se com o desenho de um cheque Duchamp havia transformado sua arte em moeda, com uma frase e sua assinatura Beuys metamorfoseou a própria moeda em arte, desta forma acrescentando-lhe valor. Contudo, ainda que as convenções que regiam o valor de troca daquele instrumento monetário tenham sido alteradas na sua recriação como objeto de arte, é preciso tornar claro que ele, enquanto tal objeto, possui valor monetário apenas por sua capacidade de ser trocado por moeda - i.e. de ser reconvertido na sua forma original -, e não por quaisquer qualidades estéticas que por ventura possua enquanto artefato artístico.

Embora também tenha-se ocupado em transformar cédulas em artefato artístico, a brasileira Jac Leirner (1961) explora dimensões da

relação entre moeda e arte não contidas no experimento de Beuys. Nos anos de maior aceleração inflacionária no Brasil, a artista utilizou-se de centenas de cédulas da moeda nacional para construir objetos que, por sua plasticidade intrínseca, levam o observador distraído a ignorar a natureza do material empregado em sua confecção.⁴ Nestas construções, a moeda é submetida a um processo de desmaterialização de suas funções originais apenas para materializar-se enquanto obra de arte. E são como objetos artísticos que aqueles coloridos pedaços de papel de que são feitas as cédulas podem exercer seu poder de compra frente a quaisquer outros objetos. Não há, porém, como desvincular os artefatos criados por Leirner de sua carga conceitual. Ao contrário, o fato de seus objetos serem feitos de cédulas em permanente desvalorização faz com que a transformação da moeda em artefato artístico não seja, em sua obra, uma imposição arbitrária e definitiva da artista. De fato, tal transformação é processual, estando tão mais completa quanto mais destituída de valor estiver a moeda nacional; no limite, o término da gradual metamorfose de moeda em arte se equivale, nos objetos de Leirner, à completa destruição da moeda nacional pela inflação.

Não foram apenas os praticantes da arte conceitual, contudo, que exploraram as estreitas vinculações entre arte e moeda na modernidade. Ainda que sem as sutilezas presentes nas obras daqueles, os artistas pop não somente registram a monetização da obra de arte no mundo moderno como celebram a transformação do objeto artístico em mercadoria a ser avidamente consumida. Neste universo cínico, foi o norte-americano Andy Warhol (1928-1987) quem mais consistentemente explorou - no

⁴ O crítico inglês Guy Brett, confrontado pela primeira vez com o trabalho de Jac Leirner, custou a perceber do que aqueles objetos eram feitos, pensando tratar-se de esculturas de papel (Brett, 1989).

processo criativo e no objeto criado - a submissão do processo de valoração do objeto artístico às normas do mundo das trocas mercantis. No seu ateliê em Nova Iorque - apropriadamente chamado The Factory - Warhol elaborou, a partir do início dos anos sessenta, imagens nas quais expunha, sem pudor algum, os interesses que animam e movem o mundo das artes plásticas. São imagens que reproduzem nada além de notas de Dólar, numa insistente afirmação da redução da obra de arte a seu valor monetário. Esta idéia de diluição das diferenças entre valores monetários e artísticos é ainda reforçada na obra de Warhol por conta da natureza reprodutiva do processo serigráfico utilizado na elaboração da maior parte destas imagens: assim como as notas de Dólar nelas representadas, tais imagens existem apenas em cópias numeradas. Além disso, como o valor unitário de cada cópia serigráfica é tanto maior quanto menor o tamanho da série de que faz parte, há um reforço da idéia de que, no mundo moderno, o valor monetário da obra de arte depende fundamentalmente de sua raridade enquanto objeto, tal como acontece com qualquer outra mercadoria. Mas a despeito do tom celebratório presente nos trabalhos de Warhol, há mais em suas obras que a satisfeita aprovação do processo de monetização do artefato artístico moderno; através delas fica também clara e estabelecida a impossibilidade de homens e mulheres modernos desfazerem-se dos critérios mercantis que conformam sua sensibilidade e orientam seus sentidos.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIM, W. (1973). 'The work of art in the age of mechanical reproduction'. In W. Benjamim, *Illuminations* (London: Fontana Press), pp. 211-244.

BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing* (London: Penguin/BBC).

BRETT, G. (1989). 'A bill of wrongs'. In Jack Leirner: nomes, catálogo de exposição na Galeria Millan, São Paulo.

FEATHERSTONE, M. (1991). *Consumer Culture & Postmodernism* (London: Sage).

HERKENHOFF, P. (1991). 'Arte é Money'. *Galeria*, n. 24, pp. 60-67.

HUGHES, R. (1990). 'Art and Money'. In R. Hughes, *Nothing if Not Critical. Selected Essays on Art and Artists* (London: Harvill), pp. 387-404.

LUCIE-SMITH, E. (1995). *Movements in art since 1945. Issues and concepts* (London: Thames and Hudson).

RAMÍREZ, M. C. (1996). 'Re-materialização'. mimeo.

SIMMEL, G. (1978). *The Philosophy of Money* (London: Routledge).

SIMMEL, G. (1990). 'Money in Modern Culture'. *Theory, Culture and Society*, vol. 8, pp. 17-31.

Cinema: Um objeto de pesquisa da Ciência Política?

Anita Simis

O presente trabalho refere-se a uma parte de minha tese de doutoramento em Ciência Política que foi publicada em 1996 com o título Estado e Cinema no Brasil. Procurarei mostrar que as Ciências Sociais tem um papel significativo e ainda pouco explorado no que tange à análise das políticas culturais, particularmente, quanto aos aspectos institucionais da política cinematográfica, indicando alguns exemplos das múltiplas implicações da relação Estado e Cinema no Brasil. Assim, embora esta exposição trate de cinema, não há uma preocupação com o aspecto estético ou com a análise dos filmes.

É certo que um dos períodos mais controvertidos e estudados pelos cientistas sociais refere-se à construção do Estado Nacional e é, particularmente, de 1930 a 1945 que a contribuição da Ciência Política tem um papel significativo na elucidação da riqueza do processo de constituição desse Estado. No entanto, poucos são os trabalhos que analisam a política cultural desse período, e raros aqueles que abordam os aspectos econômicos, legislativos e, principalmente, políticos relacionados com o cinema. Buscando preencher essa lacuna, o trabalho apresentado a seguir procura mostrar que havia um projeto do Estado para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica estável e permanente, mesmo que ele não tivesse sido aproveitado pelos cineastas.

Estado e cinema - 1930-1945

Entre as diversas interpretações sobre o fracasso das tentativas de industrialização do cinema, aponta-se a omissão do governo. Mas, nem sempre os governantes demonstraram falta de interesse pelo cinema brasileiro. O governo provisório de 1930 parecia ter uma concepção bastante nítida da função do cinema: incorporando em seu projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial propostas que vinham se delineando desde os anos 20, inseria-o como instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural educativa e formativa.

Nos anos 20-30, os mitos que enfatizam a esperança na edificação do "país do futuro" ou o gigante que deve ser acordado foram marcantes. Esses mitos e a preocupação com a "construção da nação" por meio do Estado contribuíram para que boa parte da intelligentsia defendesse a educação pela instrução pública, a reforma do ensino e o estabelecimento de um "campo cultural" por meio da universidade. Reformar a sociedade pela via da reforma do ensino, "nesse espírito de 'criação' de cidadãos e de reprodução/modernização das elites", era uma concepção que reapareceria com mais força a partir da segunda metade da década de 20. "Trata-se, agora, de reformular inteiramente a concepção e as práticas pedagógicas do ensino primário, secundário e profissional (...)".⁵

A revolução de 30 não começou a reforma do ensino, mas estendeu-a para todo país e, sendo o cinema, no período pré-1930, depois da imprensa, o meio de comunicação mais importante, não causa surpresa já existirem propostas no sentido de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino. Jonatas Serrano, Rui Barbosa, Venerando da Graça e Joaquim Canuto Mendes de Almeida são nomes que já divulgavam a

⁵ MARTINS, Luciano, "A Gênese de uma Intelligentsia, os intelectuais e a política no Brasil -1920 a 1940", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, nº4, vol. 2, junho de 1987, p. 73-79.

necessidade do uso do cinema nas escolas antes mesmo de 1928, data da reforma proposta por Fernando de Azevedo incluindo o cinema educativo.

Na conclusão de seu livro *Cinema contra Cinema*⁶, Joaquim Canuto é enfático quanto à solução dos problemas nacionais por meio da educação: “O máximo problema nacional é a educação.” Procura exaltar as vantagens pedagógicas do cinema no ensino primário, secundário, superior e profissional: desperta interesse, excita a curiosidade e prende a atenção dos estudantes, ainda que seja desaconselhável nas "questões abstratas".

Mas o cinema também poderia ser importante meio para a veiculação do nacionalismo que, nos anos compreendidos entre 1930 e 1945, teve destaque nos debates dos problemas políticos e econômicos brasileiros, pois as novas forças políticas - cuja origem deve ser associada ao tenentismo, à emergente burguesia industrial, às lideranças operárias, bem como aos movimentos artísticos dos anos 20 -, adversárias das oligarquias que até então detinham o poder, identificavam a solução de seus problemas com soluções de tipo nacionalista. O cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista que se ocupa em identificar uma coletividade histórica em termos da nação e cuja solidariedade é garantida por meio dos fatores étnicos, geográficos e culturais.

A contribuição do cinema na "formação" da nação, a par de suas vantagens pedagógicas, teria ressonância junto ao poder. Em discurso proferido em 1934, Getúlio Vargas assinalava uma das características do

⁶ *Cinema contra Cinema*. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil, São Paulo, SP Editora, 1931.

nacionalismo deste século, aquela que responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade, destacando o papel pedagógico do cinema na implementação de sua política:

(...) entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas (...)

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.⁷

No mesmo discurso, Vargas destacava também as possibilidades da técnica cinematográfica:

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contato com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão os seus comentários nesses seguimentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias.

⁷ Esta e as citações seguintes do discurso de Getúlio Vargas encontram-se em VARGAS, Getúlio, "O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país", *A Nova Política do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, vol.III, s/d, p.183 a 189.

O discurso concluía enfatizando o papel do cinema na formação da nação brasileira:

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu.

Assim, se em 1931, existiam 50 escolas com projetores, em 1935, 482 escolas, sendo que destas 244 públicas. Além dessas iniciativas, em 1937, por obra de Roquete Pinto, concretizou-se a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE. Sem pretender verificar a expressão das atividades deste instituto junto à população, mas de mostrar que a atuação do INCE não se limitou a mero acréscimo na estrutura burocrática do Estado, apresentamos os dados contidos em relatório de Roquete Pinto de 1942. Afirma o documento que o INCE chegou a realizar projeções em mais de mil escolas e institutos de cultura, organizou uma filmoteca, elaborou filmes documentais, etc. Até 1941, já haviam sido editados cerca de 200 filmes que foram distribuídos não apenas nas escolas, mas também em centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais.

Lembrando que o INCE contou com a colaboração de Humberto Mauro, o cineasta que trabalhou para as produtoras Cinédia e Brasil Vita Filme, Geraldo Santos Pereira em seu livro Plano Geral do Cinema Brasileiro ressalta os resultados positivos alcançados com o INCE: "serviu como escola para diretores e documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trucadores de filmes de curta-metragem,

além de promover a integração do cinema educacional do País". Mas critica o fato de que o INCE não teve "uma ação decisiva na formulação de medidas de estímulo industrial ao cinema brasileiro, e sua criação, de certa forma, a retardou, por dar a falsa impressão de estar o poder público cuidando de seu fomento, quando, na verdade, atendia unicamente ao setor educativo e cultural"⁸. Outros autores, como Randal Johnson, corroborando as idéias de Santos Pereira, afirmam que a renda da taxa cinematográfica para a educação popular, criada em 1932 pelo Decreto 21.240, foi desviada do cinema para a educação⁹. Esta interpretação desconsidera o fato de que, em âmbito federal, o Estado aplicou, no ano seguinte, a renda oriunda da taxa na aquisição de filmes para a filmoteca oficial, "suficiente" ainda para o custeio do próprio serviço de censura, para pagar as edições da Revista Nacional de Educação, com "um largo saldo ainda sem aplicação"¹⁰, que poderia ter contribuído para a capitalização das produtoras existentes se tivessem investido no filme educativo.

Poderíamos ainda detalhar uma série de outros estímulos existentes para a produção de filmes educativos, no entanto, o que se questiona é por que os cineastas não produziram filmes educativos, preferindo muitas vezes os documentários e os cinejornais como alternativa

⁸ PEREIRA, Geraldo Santos, *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, história, cultura, economia e legislação, Rio de Janeiro, Borsoi, 1973, p.293.

⁹ Cf. JOHNSON, Randal, *The Film Industry in Brazil - Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p.53-55.

¹⁰ Ver o artigo "Em torno da Criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural", publicado no *Correio da Manhã*, em 26/7/1934, que está reproduzido em: ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros -ACPB, Relatório da Diretoria, Biênio de 2-6-34 a 2-6-36. Relator: presidente Armando de Moura Carijó, Rio de Janeiro, 1937, p. 79-82.

para a sustentação da produção de filmes de enredo.

Reconstruindo o percurso feito pela produção cinematográfica desde o momento em que surgiu até 1930, nota-se que a Primeira Guerra deixou profundas marcas: se havia uma solidariedade de interesses entre produção e exibição (atividades muitas vezes exercidas por uma única pessoa) que possibilitou uma produção de 963 títulos entre 1908-1913, no momento seguinte, com a introdução dos filmes de longa-metragem por aluguel, o produtor/exibidor, que também era importador, se associou aos distribuidores de filmes estrangeiros e passou a assumir apenas o setor destinado à exibição. Até então, era possível adquirir filme virgem e máquinas de filmar a preços razoáveis e como as fitas em geral eram curtas, era usual inseri-las em um programa cinematográfico junto a outras fitas estrangeiras. Aos que teimaram em continuar na atividade, fora da concorrência dos produtores estrangeiros só restava uma área livre: filmes de curta-metragem cuja temática abrangesse assuntos locais. É significativo o desenvolvimento desta produção, especialmente dos cinejornais, durante o Estado Novo. Embora tenha havido um processo de concentração no número de empresas, com o cumprimento compulsório de um filme de curta-metragem, nota-se um aumento da exibição do número de cinejornais produzidos pelas empresas privadas. Além da tradição nesse gênero de produção, o que possibilitou essa confluência de interesses Estado/empresas privadas?

É preciso relembrar que até o início dos anos 30 a propaganda era pouco presente. No entanto, após a repressão do levante da Aliança Nacional Libertadora quando já estariam dados os fundamentos do autoritarismo do Estado Novo, a propaganda assume um papel fundamental e tanto o rádio como o cinema foram instrumentos - ao lado da escola, do aparelho jurídico, dos sindicatos - usados por Getúlio

Vargas para legitimar o regime. É o momento em que Lourival Fontes assume o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e o transforma em um Departamento que passa cada vez mais a privilegiar apenas os aspectos referentes à propaganda. Ou seja, tal como no plano sindical os preceitos constitucionais de 1937 só foram implantados dois anos depois, o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP - foi instituído apenas em 1939, embora o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural já estivesse cumprindo os fins propagandísticos.

A ruptura ocorrida com o golpe de 1937 é, em grande parte, responsável pelo esquecimento do projeto voltado para o cinema educativo que passou a ser apresentado como proposta alheia aos problemas da produção privada. 1937, ano de criação do INCE, isto é, da incorporação de parte daquela proposta à nova organização do Ministério da Educação e Saúde, parece ser o marco divisório de um novo arranjo institucional na política cultural. Com o DIP, instituído dois anos depois, a política cinematográfica separou-se da esfera educativa e canalizou as reivindicações corporativas para o Conselho Nacional de Cinematografia, consolidando o Estado como árbitro.

A produção cinematográfica oficial da série Cine Jornal Brasileiro, que procurou difundir uma imagem carismática de Vargas, caracterizando-o como ser onipresente e onisciente, filmando-o inaugurando obras, excursionando por vários estados, visitando escolas, discursando em datas comemorativas, inicia-se no final de 1938. Os primeiros 127 números da série Cine Jornal Brasileiro foram realizados pela Cinédia, empresa que então já havia abandonado seu projeto de cinema moldado na produção de filmes de longa-metragem hollywoodiana. É no início dos anos 40 que o DIP dispensa os câmeras da Cinédia, contratando cinegrafistas para o trabalho e relegando

algumas etapas técnicas de preparação do cinejornal a outra grande empresa a Filmes Artísticos Nacionais. Mas se a obrigatoriedade de exibição do curta passou a contar com a concorrência da produção do DIP, em troca, beneficiando principalmente a iniciativa privada já capitalizada, foi determinada a obrigatoriedade de exibição para o filme de longa metragem.

Para aqueles que se dedicarem ao estudo das relações entre Estado e cinema creio que o que foi acima sumariamente exposto aponta para algumas chaves interpretativas, especialmente quanto à análise sobre o período da ditadura militar do pós-64. A título de sugestão, tal pesquisa deverá embricar uma revisão bibliográfica que aponte os marcos institucionais de tal período e verificar se o cinema estava inserido no projeto do Estado e em que medida a legislação vigente refletia uma visão do mundo.

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema contra Cinema. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo, SP Editora, 1931.

ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros - ACPB. Relatório da Diretoria, Biênio de 2-6-34 a 2-6-36. Relator: presidente Armando de Moura Carijó, Rio de Janeiro, 1937.

JOHNSON, Randal, The Film Industry in Brazil - Culture and the State. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

MARTINS, Luciano. "A Gênese de uma Intelligentsia, os intelectuais e a política no Brasil -1920 a 1940", in Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, nº4, vol.2, junho de 1987.

PEREIRA, Geraldo Santos. Plano Geral do Cinema Brasileiro, história, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro, Borsoi, 1973.

SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo, Annablume, 1996.

VARGAS, Getúlio. "O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país", A Nova Política do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, vol.III, s/d.



PARTE 2

VÍDEO E FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTOS DE PESQUISA



A imagem como instrumento analítico

Luiz Cavalcanti Lacerda

IMAGEM: UM CAMPO EMERGENTE.

A emergência do campo da imagem, como uma opção de pesquisa nas ciências sociais é recente. Provavelmente, os primeiros grupos surgem no final da década de noventa do século passado. Obviamente, os grupos ligados à antropologia passam a adquirir um destaque maior, até mesmo pela velha tradição do filme etnográfico, sempre recorrente e presente na etnologia brasileira. Porém se considerarmos as ciências sociais englobando os estudos sociológicos e a ciência política, a produção deve ser ainda mais recente e escassa. Não é nosso objetivo aqui reconstituir o desenvolvimento histórico da imagem entre nós, mas procurar analisar o seu uso como instrumento analítico dentro das ciências sociais. Neste sentido, o próprio estágio inicial do campo não somente permite, como até mesmo exige, uma reflexão teórica sobre os nossos usos e sobre as direções que o audiovisual pode apontar para a pesquisa social empírica.

IMAGEM: O CAMPO DA PESQUISA.

A primeira indagação que surge quando iniciamos uma análise, embora superficial, da presença do audiovisual nas ciências sociais diz respeito a capacidade do pesquisador em desenvolver a parte técnica de um projeto. Neste sentido os equipamentos de som e imagem podem parecer até assustadores com todos os seus controles e parâmetros de otimização. Podemos ser levados a pensar que a parte técnica da pesquisa deve ser deixada exclusivamente para os profissionais das escolas de comunicação e para laboratórios comerciais de edição. A

questão portanto é eminentemente metodológica: trata-se da conhecimento ou do domínio de uma técnica. Isto torna o problema tão prosaico quanto àqueles enfrentados por estudantes quando selecionam técnicas de coleta, como a história de vida ou a análise de conteúdo, e depois descobrem que não dominam os mecanismos de controle para a aplicação de tais instrumentos. Na nossa opinião o cientista social pode e deve ser habilitado no manuseio de equipamentos audiovisuais e mais, acredito que este objetivo pode ser facilmente concretizado se houver um treinamento básico adequado que tenha o seu ponto de inserção justamente quando outras informações básicas do método científico estejam sendo ministradas ou seja, na graduação.

Algumas circunstâncias de natureza tecnológica podem ajudar no desenvolvimento e na aplicação do audiovisual na pesquisa. Talvez a mais interessante delas diga respeito a tendência dos grandes fabricantes de equipamentos no sentido de facilitar o manuseio e o uso dos seus produtos. O “marketing” dos fabricantes inclui: a) diminuição do número de controles (buttons, slides, etc.), nas operações básicas; b) tecnologia “antiskating” no caso de câmaras de vídeo, permitindo aumentos significativos na definição das imagens mesmo por operadores amadores; c) inclusão de “chips” do tipo AI que permitem largas margens de adaptação dos equipamentos à condições ambientais mais complexas como deficiências de iluminação ou ruídos; d) finalmente, a inclusão de visores do tipo LCD com programas do tipo “friendly use” permitem ao operador a revisão constante de todos os parâmetros selecionados, acusando erros e indicando as opções corretas. Um outro ponto, também de origem tecnológica, deve ser lembrado como relevante na utilização do audiovisual na pesquisa: as características dos meios de registro. Neste sentido os mais modernos como o DAT, o Minidisk, as

fitas Hi-eight de metal e mesmo as S-VHS Compactas, apresentam possibilidades de registro de boa qualidade com portabilidade e ótimas condições de reutilização aliada a uma grande durabilidade. Poder-se-ia lembrar também as vantagens criadas pelos “descktops” de edição de registros de audio e vídeo que passam por um processo rapidíssimo de sofisticação no campo dos “softs” aplicativos. Mas qual seria a vantagem de toda esta revolução na tecnologia dos equipamentos para a pesquisa em ciências sociais? A resposta é óbvia: tornou-se muito mais fácil treinar operadores de som e imagem no sentido de obter-se uma qualidade técnica, minimamente aproveitável como registro de uma determinada realidade ou mesmo como visão analítica pessoal. Por outro lado, as facilidades de controle dos equipamentos sugerem uma diminuição nas falhas de exibição ou de comunicação dos resultados que tenham sido induzidas por má utilização do meio de registro. São vantagens significativas que abrem perspectivas instigantes de utilização da imagem na pesquisa sociológica.

Não faz parte da nossa argumentação que as facilidades dos modernos meios de registro devam afastar os grupos de pesquisa do intercâmbio, do convênio e dos projetos conjuntos com instituições ou com laboratórios comerciais voltados para o trabalho profissional. Contrariamente, as facilidades apontadas acima, apenas reduzem o erro amador e permitem resultados de qualidade básica: o recurso ao profissional é sempre bem vindo. E é exatamente neste ponto que outra questão metodológica deve ser colocada: qual seria o nível de diálogo entre o cientista que elabora o seu projeto e eventuais operadores e editores externos? Poder-se-ia exigir do profissional da imagem um conhecimento dos parâmetros teórico-metodológicos que envolvem a pesquisa empírica? Ou, por outro lado, estaríamos, quando se trata de

imagem, num campo autônomo onde o método científico não teria a mesma significação? Para responder a tais perguntas gostaríamos de tecer duas considerações: em primeiro lugar, embora a imagem tenha usos variados seu melhor aproveitamento para o cientista social deveria ser como técnica de pesquisa ou de trabalho de campo. Assim, achamos que o uso do audiovisual deve ser feito através dos mesmos controles metodológicos gerais que empregamos para as outras técnicas de coleta, como controles de aplicação e de resultados, respeitadas obviamente as especificidades do meio de coleta. Em segundo lugar, consideramos que os projetos de ou com imagem devem envolver uma simbiose com o texto, um pré-requisito eventualmente dispensável no campo profissional específico da mídia, do cinema ou do jornalismo, onde pode gozar de uma autonomia, pelo seu caráter auto-explicativo. As observações acima nos levam à duas conclusões básicas: primeiro o cientista social deve ter, além de uma relativa autonomia com relação ao registro, deveria ter treinamento suficiente para dialogar com os profissionais de edição a ponto de permitir resultados condizentes com o formalismo necessário à pesquisa empírica, considerando-se como já nos referimos, as especificidades do campo audiovisual.

As experiências em audiovisual em um laboratório de pesquisa, nos levam a propor um relacionamento constante da equipe inclusive na própria elaboração do projeto de pesquisa, principalmente se o objetivo principal for a elaboração de um vídeo. Existem também razões logísticas para tal procedimento notadamente na etapa da edição de imagens, economizando-se tempo e recursos nas mesas de edição, principalmente se já houve o desejado relacionamento e uma orientação prévia quando da coleta das imagens.

IMAGEM: INSTRUMENTO ANALÍTICO.

Finalmente devemos considerar sobre as verdadeiras possibilidades do campo audiovisual como instrumento analítico nas ciências sociais. As premissas para estas observações já foram apontadas acima. Na nossa opinião, obviamente trata-se de uma visão superficial, a imagem, presta-se magnificamente para assumir um papel significativo como instrumento metodológico : primeiro devido ao registro sincrônico da realidade que pode ser obtido com níveis mínimos de interferência ou com níveis redundantes, se for essa a opção técnica (uso de efeitos especiais de edição, recursos sonoros, trilhas de áudio, etc.). Neste caso, o uso da redundância analítica fica explícito o que pode representar um ótimo instrumento de avaliação de projetos desta natureza. Nesta mesma linha epistemológica fenômenos discretos que são recorrentes na análise sociológica podem ser melhor identificados com um bom planejamento na recolha de imagens envolvendo uma orientação prévia com a equipe de pesquisa e de registro. Em segundo lugar o papel analítico da imagem também pode se definir pelas possibilidades de controle na coleta e de recomposição na mesa de edição, diga-se de passagem um recurso inerente à imagem que pode permitir um ganho de objetividade nos resultados nem sempre obtido com o tratamento estatístico ou com técnicas mais subjetivas, de caráter hermenêutico, tão a gosto de muitos cientistas sociais. Os controles de coleta podem estar sujeitos aos ângulos de filmagem, ou as condições de obtenção de imagem, a espontaneidade dos objetos, pessoas ou situações ou, ao contrário, da necessidade previamente planejada, de se compor fatos ou circunstâncias. Por sua vez, a recomposição dos dados na mesa de edição pode permitir um controle adicional do material final, refinando o

produto final através da seleção de imagens, da inclusão ou exclusão de fatos ou personagens ou mesmo pela superposição de material de vídeo, material fotográfico, de arquivo ou gráfico. São vantagens expositivas inegáveis que nem sempre podem ser conseguidas com técnicas de coleta mais tradicionais.

Finalmente, se considerarmos o campo audiovisual nas suas possibilidades de treinamento de estudantes, nas suas características de controle e no seu potencial de flexibilidade e de objetividade, podemos concluir tratar-se de um meio metodológico poderoso a nossa disposição. Acreditamos ser perfeitamente possível a introdução de cursos práticos de imagem no âmbito das graduações em ciências sociais, abrindo novas frentes de pesquisas e mesmo novas possibilidades no mercado de trabalho para os nossos estudantes.

O vídeo como instrumento de pesquisa: Festa junina em Campina Grande (Pb)

Luciana Chianca

O vídeo apresentado é o resultado de uma pesquisa que se iniciou em 1987, em Campina Grande- PB, e onde procuramos ressaltar as transformações da festa junina naquela cidade desde sua “ criação” , em 1984, quando é batizado de “ O Maior São João do Mundo”, até 1995, ano de realização do vídeo.

O vídeo se propõe assim a apresentar um resgate histórico da festa, assim como servir de introdução ao debate sobre a questão da tradição rural (posto que essencialmente agrária) no contexto da cidade. Ressaltamos também os aspectos relativos as expectativas efetivas dos agentes em torno de uma festa popular tornada “evento turístico” a partir da intervenção dos poderes públicos do município.

Em formato VHS e de duração de 18 minutos, o vídeo consta de três partes principais; uma primeira na qual é apresentada uma pesquisa iconográfica onde propomos uma reflexão sobre a questão da representação do santo: da bíblia ao folclore e uma segunda parte apresenta depoimentos de dois “personagens-chave” da cidade nos quais temos descritos o processo de urbanização tradicional à “modernização” da festa com a versão massificada do evento. O vídeo termina com a apresentação de fontes documentais do “Maior São João do Mundo” e de uma conclusão do realizador do vídeo. Os créditos tem ao fundo uma imagem de Jackson do Pandeiro, e são embalados pela musica deste paraibano que viveu em Campina Grande durante sua infância e

adolescência, e que teria extraído desta cidade as fontes de um forro “pé-de-serra” mimetizado em urbano.

1. Da bíblia ao folclore

O São João Batista apresentado pelos evangelhos bíblicos é um líder carismático e profético. Nascido a seis meses de diferença de Jesus, ele ocupa um lugar de honra no calendário hagiográfico cristão: é o único santo que tem comemorado o dia de seu aniversário(24/06) e não o da morte, o 29 de agosto. Ele vem ao mundo com uma missão muito clara: preparar a vinda de Jesus. Assim, ele será ascético, “não beberá vinho, nem cerveja” (Lc.1.14).

1.1. O S.J. no folclore do nordeste

O São João do imaginário popular nordestino é um menino. Ele não é um bebê que acaba de ser circuncidado, tampouco um homem magro, austero, vivendo no deserto, comendo mel e gafanhotos e vestindo trapos de pele de camelo.

Na tradição folclórica ele é gordinho, bochechudo, tem cabelos encaracolados e um olhar terno e malicioso. Traz ao colo um carneirinho. O carneirinho carregado nos braços do pequeno João Batista estabelece ali duas funções de referência; a primeira e mais evidente diz respeito a Jesus, o cordeiro de Deus, enviado ao sacrifício e que ele teve por missão antecipar e preparar os caminhos. A segunda e para nós mais significativa diz respeito ao caráter pastoril e agrário que vai perpassar todo o período das festas juninas no nordeste do Brasil.

1.2.Santos e Homens ,uma velha amizade

Este processo de conversão de imagens, de santos austeros em figuras humanizadas, ”gente-do-povo”, é recorrente no catolicismo brasileiro. O culto aos santos, centro da vida religiosa católica popular é especialmente personalizado. Se nossa relação com Deus precisaria ser mediada, quase “atrapalhada” por um padre, ou bispo, os santos são nossos protetores livre e espontaneamente escolhidos através de empatais, coincidências nas histórias de vida ,etc. Nossos problemas são afinal especialidades da vida terrena que eles devem compreender, posto que já viveram aqui na terra como nós para só depois terem sido alçados à condição sagrada.¹¹

No imaginário regional São João é um menino casamenteiro, uma espécie de “cupido-trapalhão”, louco de vontade de descer à terra a fim de abençoar as fogueiras acesas em sua homenagem e aproveitar um pouco da sua festa. Mas isto seria perigoso, pois este Gargantua rabelaisiano “colocaria fogo ao mundo ao comemorar seu dia de festa soltando rojões de estrelas e buscapés de cometas”. (Araújo:1964:438)

Sua mãe, santa Isabel, o nina em seu colo e, propositadamente não o acorda, pois sabe os perigos que correríamos todos nós se ele despertasse: ”-Minha mãe, quando é meu dia? -O teu dia já passou. -Numa festa tão bonita, minha mãe não me acordou? “.

¹¹ Outros autores já mostraram este processo de convergência junto a outros santos, como Santo Antônio e São Pedro (ver Bosi ou Amaral).Sobre Santo Antônio, Amaral escreve: “Aquele admirável desprendimento ascético se contaminou de terrenidades suculentas. Aquela castidade intemerata se mudou numa pureza muito relativa. Enfim, toda a imagem do santo de luminosa e impalpável que era se condensou e se atarracou numa espécie de homem-do-povo idealizado, -uma criatura simples e bonachona, complacente e serviçal, mas nutrida de afetos humanos, capaz de orgulho, de cólera ,de parcialidade e mesmo de malícias e travessuras.”(Amaral:1976:358)

É por isso que, durante a festa muitos incautos chamam pelo santo: “-Acorda, João! Acorda, João!”. Ao que os mais precavidos respondem: “-João está dormindo, não acorda,não.”

Sem poder descer à terra no seu dia, ”ele fez florescer em sua noite uma flor vermelha que se parece com labaredas: é a flor-de-São-João”.(Araújo:1964:438)

1.3.Uma festa para a fertilidade

Se na Europa a festa se associa ao auge do verão, aqui ela coincide com o período em que as populações festejam as colheitas; as fogueiras afastariam a estiagem, pestes, esterilidade do solo, etc. Ela é festa de fertilidade e fecundidade, ”marcas” da festa junina que vai associar ciclos reprodutivos agrícolas com humanos. Roger Bastide (cf DeLima:1961) acreditava que o caráter associatório da festa foi precisamente o fator que teria possibilitado que a comemoração a São João Batista resistisse no Brasil ao desencontro das estações nosso e da Europa.

Assim a fecundidade humana surge como elemento preponderante em todo o período festivo. Através de adivinhações as mulheres solteiras perguntam ao santo se vão casar, quando e até com quem! As adivinhações de casamento tem relação -na maioria das vezes- com a água ou com as plantas. “O casamento aqui traduz uma idéia mais antiga de fecundidade - concorda com a licenciosidade autorizada que caracteriza a época e se exprime numa qualidade de “brejeirice” que se atribui ao santo, e que é própria das práticas derivadas de ritos de fertilidade”.(Veiga de Oliveira:1984:120)

É por isso que os festejos juninos são especialmente apreciados pelos jovens. Nas canções deste período o apelo do amor e da conquista são freqüentes. A licenciosidade de que fala Veiga de Oliveira se revela na músicas, mas também nas adivinhações, danças, etc. O caráter romântico da festa é inegável.

2.A festa tradicional rural

A festa de São João se inicia na véspera do aniversário do santo, 23 de junho, quando ao anoitecer são acesas as fogueiras. Os ritos são essencialmente noturnos, e de uma intensidade crescente desde o anoitecer até o amanhecer do 24. Os mais devotos e religiosos sempre rezam ou terminam aí o novenário do santo, mas em geral a fogueira anuncia o início da festa. E festa é exagero, é excesso. A partir de então se sucedem brincadeiras em torno do fogo, danças, comidas e bebidas.

2.1.Comidas e Danças

As comidas à base de milho são a principal referência culinária do período . As danças também, como “ uma daquelas situações onde a exibição sexual acontece e a seleção é encorajada.” (Prado:1977:83-84). As danças possibilitam a construção de novos casais, alargando o círculo doméstico e reforçando o caráter de licenciosidade característico da festa. Vale a pena ressaltar que durante o período junino todas as danças são de par.

Entre as danças típicas do período temos o forró e a quadrilha, a primeira de origem popular e a outra de origem aristocrática francesa, trazida ao Brasil pela família imperial portuguesa. No entanto

ela se democratizou, embora seja exclusiva do período junino-diferentemente do forró que é dançado o ano inteiro.

Em torno do fogo também eram celebrados casamentos, que embora não aceitos oficialmente pela Igreja eram socialmente reconhecidos como uniões oficiais. Os “casamentos matutos”, uma pequena encenação em forma de paródia dos casamentos rurais seriam a reminiscência de um cerimonial sério.

Uma outra instituição não-reconhecida mas também ainda praticada é o “compadrio de fogueira”. Mesmo se não há crianças batizadas, temos dois compadres que assumem o compromisso de apoio mútuo com o maior respeito. Temos então reforçado o sentido vicinal e interfamiliar da festa.

Diante da fogueira há que se ressaltar este que é o aspecto mais importante da festa: a dimensão dos encontros e reencontros. São João é uma festa da família, mas também dos amigos e vizinhos.

2.2.Fogos e fogueiras

Fogueira e fogos de artifícios são sem dúvida as marcas mais visíveis desta festa. A chama representa paixão; “saltar a fogueira ou dançar em torno dela torna mais fácil o casamento e assegura uma descendência numerosa” (Almeida: 1965:151); mas também pureza: caminhar sobre as brasas durante a noite da festa é sinal de fé.

O folclore também nos traz uma versão para a presença das fogueiras na festa: Santa Isabel teria prometido a Maria sua prima, acender uma assim que João Batista tivesse nascido.

Os fogos de artifício também marcam o período junino: trazidos ao Brasil pelos portugueses foram aqui introduzidos pelos

jesuítas com as festas de São João. Frei Vicente de Salvador em 1603 já falava da boa receptividade que as festas juninas tinham tido pelos índios graças em grande parte aos fogos e fogueiras.

Em torno do fogo também se soltam balões que levam pedidos ao santo. Se queimar na subida é presságio de que o pedido feito pelo fiel ao santo não será atendido.

2.3. Banhos e adivinhações

Entre as práticas relativas a simbologia da água temos o banho do santo, e os banhos coletivos da madrugada, quando grupos de homens e mulheres vão se banhar nos rios cantando “Meu São João eu vou me lavar/ e as minhas mazelas/ no rio deixar”.

As águas tem virtudes purificadoras mas também divinatórias: na noite de S. João o crente deve ver seu rosto refletido na superfície da água enquanto se banha, senão é sinal que não viverá até a próxima festa.

3. A festa na cidade

Vamos agora seguir o percurso desta festa numa cidade do interior da Paraíba. Campina Grande é a segunda cidade maior e mais importante do estado, contando mais de 350.000 habitantes. Distante 160 km do mar, ela tem sua origem ligada à pecuária. Por sua posição geográfica privilegiada ela sempre funcionou como ponto de intercessão entre o mar e o sertão, e entre os diversos “interiores” do Nordeste, tornando-se assim um polo comercial de grande importância para toda a região.

Nesta cidade a festa foi comemorada de modo tradicional até bem pouco tempo. Por se tratar de festa agrícola, o São João era festejado preferencialmente fora das cidades: sítios, fazendas, e até cidades interioranas de menor porte consistiram atração para os campinenses que desejavam e podiam sair da cidade durante o período das festas em juninas. Aqueles que permaneciam realizavam pequenas festas onde as suas características essenciais não se perdiam tanto no que se refere aos alimentos, danças, músicas, convivialidade, etc.

É sobretudo a partir dos anos 20, quando a cidade vai se tornando populosa (de novos migrantes vindos do interiores onde a tradição de festejo ao santo é forte) que a festa se urbaniza e ganha novos contornos. A introdução da energia elétrica por exemplo se não elimina as músicas e danças típicas do período, torna dispensável o conjunto de músicos composto tradicionalmente por triângulo, sanfona e zabumba. As ruas calçadas também oferecem obstáculos para a fixação de fogueiras, o que se não as elimina no centro, torna-as mais frequentes no bairros da periferia da cidade, onde além da carência de pavimentação temos a maior concentração também desta população migrante.

Embora muitas das práticas noturnas não encontrem mais seu lugar no cenário da cidade, outras como as fogueiras, balões, danças etc, encontrarão nas casas e ruas sobretudo da periferia, um espaço para se afirmar.

3.1. Festas de Clubes e do Sertão

Nos anos 50 e 60 assistimos a um aumento da freqüência aos bailes nos clubes realizados nos clubes da cidade. As festas de bairro continuam, mas tanto as classes mais quanto as menos favorecidas procuram seus clubes privados; ‘ser sócio’ ou freqüentar um clube era símbolo de status desejado por todos àqueles anos.

Nestes clubes bebia-se e dançava-se mas sem a convivialidade de antes. Talvez por isso esse espaço/forma de festejar S. João tenha entrado em decadência tão rapidamente. Já nos anos 70 estas festas de entram todas em decadência. A fórmula dos clube também se esgotara.

Nos anos 70 temos o retorno dos campinenses às cidades menores e mais ainda ao sertão onde podemos encontrar a festa em estado “puro”. As pessoas deixam a cidade de Campina Grande para passar as festas em cidades distantes como Santa Luzia (que era a mais reconhecida por este estado de “pureza”), Patos, Souza, etc.

3.2. A festa centralizada

Durante os anos 70, a festa fica como que “adormecida” na cidade. Continua entretanto nos bairros, nas ruas, entre vizinhos e amigos. Permanece também um resquício da festa dos clubes, mas por todo lado há pequenas festas de São João. Aos poucos porém podemos perceber um movimento lento mas contínuo dos poderes públicos (prefeitura sobretudo), no sentido da organização centralizada da festa.

De 1980 a 1983 a prefeitura toma as festas juninas em mãos, e enfrentando o São João do sertão (desgastado por anos consecutivos de seca) ela propõe a festa na cidade. E não encontra por parte dos festeiros campinenses.

3.3. A intervenção da prefeitura

Aos poucos o movimento de entrada e saída da cidade se estabiliza no período junino. Também há os que decidem pelo meio termo: São João em Campina Grande, S. Pedro no interior, mas é a partir de 1983 que assistimos à intervenção direta da prefeitura na festa, encorajando iniciativas antes espontâneas como a promoção de concursos de quadrilhas, de decoração de ruas, organizando as quadrilhas dos bairros, etc., e também apoiando os comerciantes e agentes de serviços como hotéis, restaurantes, pequenos comércios, etc.

Em 1984 a cidade é declarada (pelo prefeito) “Capital Mundial do forró”, enquanto que no centro da cidade é construída uma barraca rústica em palha onde ela organiza pequenos shows para animar os dançarinos de forró e quadrilha. O objetivo da “Capital Mundial do Forró” é manter a festa por 30 dias: é o “Maior São João do Mundo”.

3.4. De uma noite a 30 dias de festa

No ano seguinte, com o sucesso da experiência, a prefeitura manda construir lá onde havia a pequena palhoça de palha, ao lado da maior praça do centro da cidade, num terreno até então vazio (conhecido popularmente por “coqueiros de Zé Rodrigues”) uma grande estrutura em concreto, batizada de “Forródromo” (numa alusão ao sambódromo carioca).

Com uma pista de dança e palco para shows e apresentações de dança o Forródromo mede 250 m². À sua volta barracas (umas 300 no início) com um pequeno comércio de comidas e bebidas típicas do período da festa. O conjunto, composto de barracas, vendedores e infraestrutura media aproximadamente 1 km² e foi batizado “Parque do povo Jackson do Pandeiro”, em homenagem a este músico.

Do ponto de vista da infra-estrutura a cidade também se preparou para o turismo de massa, primeiro com a construção da nova rodoviária, novos hotéis e casas de espetáculo, uma dentre elas com capacidade para um público pagante de 23000 espectadores. A partir de então esta cidade de porte médio vai receber artistas de porte nacional. Durante o período junino há uma intensificação da programação destas casas de shows que vão apresentar artistas de estilos diversos não exclusivamente de forró, ou música regional.

Mesmo os clubes que se encontravam em estado de semi-abandono viram sua frequência aumentar de novo. Nesta nova festa, há consumo para todo tipo de produto cultural; a cidade experimenta uma espécie de euforia. O sentimento de reconhecimento aos poderes públicos (prefeitura, e pessoalmente o prefeito) e de auto-estima toma

peso. As festas de S. João no interior pareciam ter perdido todo o seu poder de sedução.

A nova festa urbana não era apenas comercial, mas também mediática, e muito rapidamente os jovens se recusaram a ir “pro mato” festejar. Apenas alguns adultos parecem nostálgicos da festa de antes.

4. Dez anos depois: à guisa de conclusão

Nós pudemos ver aqui o caso da absorção pela cidade de uma tradição agrária e rural. Campina Grande não é a única, há pelo menos dois casos semelhantes de cidades do nordeste brasileiro que modernizaram e mediatizaram suas festas de São João: Caruarú-PE e Estância-SE.

Com sua cultura urbana a cidade propõe uma nova versão da festa a seus cidadãos, que participam dela com interesse e sentimento de pertencimento a uma tradição, ao mesmo tempo em que se sabem participantes de uma nova forma de expressão da festa.

No entanto após dez anos vemos como este processo não se deu livre de conflitos. Mesmo se o conjunto da festa moderna se constrói sobre uma base simbólica comum, os habitantes viram “sua” festa tomar uma forma muito diferente daquela de partida. A festa familiar, de vizinhança e doméstica se tornou festa de massa, multidão, evento turístico.

Seus conteúdos simbólicos, antes sutis (porque partilhados por todos) são “exagerados”, quase caricaturados. Alguns destes elementos e práticas também não encontram seu lugar no contexto urbano (como os banhos, certos jogos em torno do fogo e refeições

coletivas).No entanto algumas práticas como as danças as músicas e alguns pratos e bebidas transitam bem neste novo contexto.

Os conteúdos da nova festa foram certamente construídos pela tradição; o milho é seu símbolo, o forró a música oficial e a quadrilha sua dança, mas o problema se coloca sobre os outros elementos deste complexo simbólico tão rico que não resistiram ela.

Durante os cinco primeiros anos do “Maior São João do Mundo” a nova festa reinou hegemônica em toda a cidade, era sua principal fonte turística, mediática e sobretudo econômica e comercial. No entanto nós pudemos perceber depois disso uma mudança de atitude e visão da festa por parte dos seus agentes.

Se por um lado os espaços públicos da festa quase que dobraram de tamanho (já são três palcos em 1995) , estes novos espaços já nasciam “esvaziados” na percepção daqueles que festejam. Os festeiros necessitam de uma relação mínima com a tradição e um exemplo disso é a construção de uma cidade cenográfica em pleno “Parque do Povo” onde se reconstruiu o centro antigo da cidade de Campina Grande; com coreto, delegacia, prefeitura, etc. A fórmula urbano-industrial também não atraía mais os turistas como antes, e os autóctones também tinha necessidade de reconhecer suas festa, que permanece apesar de tudo como uma festa de encontros.

Alguns agentes também lamentam a predominância das formas comerciais e massificadas de música, por exemplo. Novos instrumentos musicais (em geral elétricos) compõem os novos arranjos de forró e quadrilha. As roupas desta última se tornam verdadeiras “fantasias” e torna-se difícil encontrar uma pamonha ou canjica para degustação no Parque do Povo.

É assim que a festa retorna à tradição. Dez anos depois pudemos mesmo perceber no discurso dos organizadores da festa ligados à prefeitura do município a preocupação com os conteúdos simbólicos mais essenciais da festa. Não somente os turistas mas também os organizadores e habitantes da cidade exigem cada vez mais claramente uma relação com a tradição, às vezes chamada “compromisso” às vezes “identidade”. A festa agora se encontra numa nova virada: a da tradição reencontrada.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA (R.),1965. - *Manual de coleta folclórica* Rio de Janeiro, Ed Com Defesa do Folclore Brasileiro.
- AMARAL (A),1976.- *Tradições Populares* São Paulo, Ed Hucitec.
- ARAÚJO (A.M.),1964.- *Folclore Nacional* vol.1, São Paulo, Ed Melhoramentos.
- BOSI (A) ,1987.- "A Cultura como Tradição" in: *Cultura Brasileira: Tradição/ Contradição* Rio de Janeiro, Ed Zahar.
- CHIANCA (L.), 1987.- *O Maior São João do Mundo* Campina Grande, monografia bacharelado em C. Sociais, mimeo.
- PRADO (R.P.S.), 1977.- *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa* Rio de Janeiro, diss. de mestrado, UFRJ.
- VEIGA DE OLIVEIRA (E.), 1984 - *Festividades Cíclicas em Portugal* Lisboa, Ed Don Quixote.

Fotoetnografia: A profundidade de campo no trabalho de campo, e outras questões de ordem técnica.

Luiz Eduardo Robinson Achutti

O presente artigo tem a intenção de alinhar algumas questões de ordem técnica sobre o fazer fotográfico. Questões que possam somar-se a outras iniciativas de construção de uma antropologia visual que use como recurso a fotografia.

Sendo a fotografia um permanente ato de recortar e enquadrar elementos da realidade num plano - duas dimensões - se faz necessário um domínio técnico específico que venha explicitar os recortes desejados. Esse domínio técnico aliado ao olhar treinado do antropólogo pode levar à construção de um trabalho fotoetnográfico que venha ser relevante, não só como mais uma técnica de pesquisa de campo, mas também como uma outra forma de narrativa, que somada ao texto etnográfico, venha enriquecer e dar profundidade à difusão dos resultados obtidos.

A Antropologia:

O empreendimento etnográfico consiste em um esforço de análise e interpretação na busca do recorrente que delineará como singular a cultura de um determinado grupo social. Esta tarefa de inventariante das práticas, crenças e valores alheios - tarefa da antropologia - implica o reconhecimento e aceitação da diferença, o que coloca o antropólogo no “trampolim” do estranhamento. Ponto de partida para um “mergulho” que lhe fará saber diferenciar o aparente, o cotidiano banal, do arraigado e tradicional, na perspectiva de uma interpretação cultural.

A interpretação antropológica que parte da coleta de dados no trabalho de campo, completa-se com a difusão dos resultados no meio acadêmico, ou para um público mais amplo.

Na fase de trabalho de campo, o pesquisador pode lançar mão de variadas técnicas de pesquisa, o que virá enriquecer e dar mais profundidade ao estudo etnográfico. Há tempo que, junto ao tradicional caderno de notas, foram incorporados o gravador, as câmeras de fotografia, cinema e vídeo como instrumentos que engendraram novas técnicas de registro de dados e de descrição dos mesmos. Essas técnicas são mais ou menos específicas e importantes conforme a qualidade do dado que é buscado.

No que tange à difusão, sabemos que as formas verbais de expressão (falada e escrita) são as mais aceitas e preponderantes nas construções das narrativas etnográficas, desde sempre. São conhecidas as razões que ainda conferem supremacia ao texto e à fala: hábito, preconceitos, dificuldades econômicas e falta de domínio de outras técnicas. Não se trata aqui de buscar alternativas ao texto escrito ou de acirrar os ânimos, nem de propor o “duelo” imagem versus texto. Trata-se de reforçar que, mesmo sendo fundamental o verbo, o convívio deste com outras formas de construção narrativa virá enriquecer as enunciações antropológicas.

A Fotografia:

A linguagem fotográfica para constituir-se em um meio eficiente de registrar e difundir imagens, está condicionada pelo nível de informação, capacidade de olhar e habilidade técnica de quem a utiliza.

No universo da antropologia é mais conhecida e menos polêmica a utilização da fotografia como técnica de pesquisa

aplicada ao trabalho de campo. A fotografia pode ser uma excelente auxiliar do caderno de notas para a feitura de croquis que registrem a ocupação do espaço. Ela é também importante para o registro dos elementos da cultura material e padrão tecnológico de determinada comunidade. A fotografia, que pode ajudar como motivadora numa situação de entrevista quando mostrada ao entrevistado, ajuda também a documentar, talvez em menos tempo, detalhes de rituais ou da cultura material - adereços, principais características da indumentária, instrumentos de trabalho, etc. Ela também pode servir como evocadora de inspiradas conclusões quando o pesquisador já não mais estiver no campo.¹² Tudo isso é sabido e aceito desde os Argonautas do Pacífico Ocidental de Malinowski, como bem registrou Samain (1995).

Por outro lado, a fotografia utilizada como meio de difusão de imagens - e as conseqüentes iniciativas de construções narrativas através dela - é bem mais problemática, pouco discutida e, ainda menos, praticada no meio antropológico. Uma volta às questões técnicas do fazer fotográfico pode contribuir para o incremento da utilidade da fotografia, desta vez não apenas como mero instrumento de pesquisa. Se o domínio técnico é importante para a utilização da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, para a possibilidade de construções narrativas esse domínio é fundamental.

Texto e Fotografia / Texto etnográfico e Fotoetnografia:

Para escrever um texto é preciso, não só ter clareza quanto ao que se quer dizer, mas também deve-se saber construí-lo de forma clara condição de um bom domínio das técnicas do texto

¹²Ver Collier Jr. (1973) e Guran (1994) entre outros vários autores que registraram as virtudes da fotografia como técnica de pesquisa.

etnográfico. Com a fotografia ocorre a mesma coisa. Como bem assinalou Guran (1994), o que se quer das fotografias, sejam elas jornalísticas ou antropológicas, é que sejam eficazes, que sejam imagens que tenham o máximo de eficácia quanto à transmissão da informação (Guran, 1994:99).¹³

Em uma fotografia estão implicados o domínio técnico e a decisão quanto ao tipo de filme, tipo de câmera, característica da lente, qualidade de luz, enquadramento, forma de revelação e ampliação, etc. Para uma fotografia, esteja ela voltada à reportagem, seja ela utilizada como instrumento de pesquisa ou de difusão, a maioria destas decisões devem ser tomadas no campo, no ato de fotografar. É difícil consertar uma fotografia que tenha sido mal feita, ao contrário do que ocorre com o caderno de notas: mesmo que nele venham a constar anotações precárias quanto ao estilo narrativo, ele poderá continuar a ser a fonte originadora de um texto de qualidade.

Em um texto etnográfico de qualidade deverão estar transcritos, de forma clara, os recortes e os encadeamentos específicos ao trabalho de análise e interpretação antropológicos. Personagens, etapas descritivas, seqüência de acontecimentos, e detalhes, não deverão estar embaralhados ou valorizados equivocadamente, sob pena de inviabilizarem uma boa compreensão das proposições pretendidas. Almeja-se uma espécie de eficácia do texto, o que muitas vezes demanda o aprendizado de toda uma vida acadêmica.

Da mesma forma, a ideal utilização da chamada linguagem fotográfica, na sua especificidade própria, pressupõe uma

¹³Nunca é demais ressaltar que o fotojornalismo e a fotoetnografia, ainda que partam do mesmo suporte técnico, ambicionam diferentes tipos de abordagem da realidade, com seus métodos e propósitos próprios.

permanente condição de explicitar o recorte desejado, seja através da utilização de lentes e aberturas determinadas, seja mediante a decisão de fazer aproximações e afastamentos, dependendo do caso específico. A fotografia, com sua fixidez intrínseca, está permanentemente a exigir, daquele que a utiliza, um bom domínio do jogo entre os vários planos que podem nela estar contidos. Em uma foto - que sempre é um ato de arbitrar um recorte - os planos podem “conversar”. O que está explícito no primeiro plano “dialoga”, pode precisar da participação complementar do que está no último plano, por exemplo. Para isso, quem fotografa deve poder trabalhar os planos. Deve poder destacar um plano dos demais, aproximá-los uns dos outros achatando a cena, ou aproximar o primeiro deixando um segundo plano mais afastado apenas como “pano de fundo”, etc. Joga-se com a focalização seletiva, uma velocidade do obturador necessária, a lente correta com uma abertura específica, tudo isso em função de uma determinada profundidade de campo, para um enquadramento desejado. A profundidade de campo corresponde à quantidade de planos que estarão em foco em uma fotografia. Quanto maior for a profundidade de campo, mais planos e maior número de elementos em foco. Consegue-se isso somente mediante a utilização de um diafragma bem fechado. Dadas determinadas condições de luminosidade, através deste procedimento (fechar bem a lente), pode-se obter, por exemplo, uma foto com foco total desde um rosto que esteja a meio metro do fotógrafo, uma casa a dez metros, até um morro a mil metros. Por outro lado, o fato de se trabalhar com um diafragma bem aberto, leva a uma fotografia que terá foco apenas no plano decidido pelo fotógrafo, via de regra, o plano que se quer destacar. Também o tipo de lente a ser utilizada interfere na questão da profundidade de campo. Uma lente do tipo grande angular

tem como uma de suas características ser uma lente que oferece mais profundidade de campo do que uma lente teleobjetiva.

Com algum equipamento, leituras técnicas e poucos meses de prática, o pesquisador interessado poderá adquirir intimidade com os procedimentos. Para todas estas decisões e procedimentos primários, deve-se ter habilidade - quando for o caso de se estar interessado em fotografar, digamos assim, vida em movimento¹⁴ - pois é imperioso ter o cérebro desocupado para outras tantas tarefas, dentre as quais, a mais difícil e importante de todas: olhar.

Em se tratando do trabalho de campo fotoetnográfico, o olhar treinado do antropólogo deve estar disponibilizado para os necessários períodos de “imersão”, do contrário, a falta de domínio da técnica ou o fetichismo em relação aos instrumentos de pesquisa poderão levá-lo à autoria de um trabalho raso, prejudicado na intenção descritiva. Sem comprometer o viés antropológico, quem fotografa tem que dar conta de bem administrar os recursos que a abordagem fotográfica propicia, não só no sentido da mera transcrição visual dos dados de campo, mas também no sentido da construção de uma narrativa visual que seja eficaz e contenha informações interpretativas a cerca de uma determinada realidade. Para tanto é no trabalho de campo que os recortes tem que ser bem decididos e realizados. Todas as intenções visuais do antropólogo devem ser resolvidas de forma a originar fotografias que ofereçam uma “leitura” tão clara quanto for possível. Ainda mais, cada fotografia deverá ter alguma importância quando “lida” individualmente e, ao mesmo tempo,

¹⁴As árvores e as pedras são mais complacentes quanto ao passar do tempo. Por isso alguns fotógrafos *especiais* preferem texturas a seres humanos.

deverá servir como parte integrante de uma seqüência de fotografias que, no seu conjunto, possam vir a compor uma das formas de antropologicamente narrar o que é singular. A fotoetnografia, como mais um meio de “facetar”, vem juntar-se ao esforço da “lapidaria” antropológica que, ao penetrar no bruto, quer desvelar o precioso.

Técnicas e Procedimentos Fotográficos no campo:

Pretende-se enumerar algumas questões de ordem técnica no sentido de contribuir para o trabalho daqueles que atuam na perspectiva da consolidação de um fazer fotoetnográfico:

Câmeras:

As câmeras fotográficas variam basicamente conforme o tamanho do fotograma que produzem e o número de dispositivos de controle que oferecem. Vários formatos de fotogramas, 35 mm, 6 x 6, 6 x 7 cm, 4 x 5, ou até, 8 x 10 (polegadas), foram e podem ser utilizados nos trabalhos de campo. Se com negativos grandes (produto das máquinas de grande formato, como são chamadas), ganha-se na qualidade da imagem - na qualidade do grão pelo tamanho do negativo - perde-se em agilidade de trabalho e perde-se também a condição de fotografar em situações de pouca luminosidade (o que também implica uma menor agilidade). Na medida em que o interesse não estiver posto nas fotografias que registrem detalhes mínimos (fotos de texturas, linhas muito finas ou detalhes milimétricos), é preferível a opção por uma câmera 35 mm. Além do pesquisador carregar menos peso, poderá ter mais agilidade no registro de cenas dinâmicas e mais facilidade para fazer fotografias em ambientes internos caracterizados por uma iluminação débil. A título de exemplificação se poderia lembrar fotografias que buscam uma descrição etnográfica de rituais, de danças, de cenas de sociabilidade em bares ou casas de jogos, de trabalhos

manuais etc. São fotografias que demandam bastante agilidade por parte do pesquisador, além do fato de, geralmente, ocorrerem em situações de luminosidade limitada.

Optando-se pela câmera 35 mm, deve ser dada prioridade àquelas do tipo reflex., nome utilizado para as câmeras que facultam olhar através da objetiva (lente) e possuem objetivas cambiáveis. O fato de se poder olhar através da lente facilita o enquadramento, a focalização e a visualização da profundidade de campo (quantidade de planos que se tem em foco). É também importante que a máquina possua opção de funcionamento manual e não apenas automático, pois, quem fotografa tem que poder decidir, além do enquadramento e do foco, a velocidade do obturador e a abertura da lente, como forma de melhor fazer as traduções visuais que lhe convier para sua pesquisa.

Objetivas:

A objetiva mais utilizada num equipamento de 35mm, a que mais se aproxima do ângulo da visão humana, e também a mais luminosa (aquela que possibilita fotografias com menos luz), é a objetiva de distância focal 50mm, denominada de lente normal. Esta lente é indispensável para se obter fotografias que não sejam distorcidas (No sentido do foco, das linhas e dos planos. Distorções de outra ordem não dependem do tipo de equipamento e sim da ética de quem o utiliza). Distância focal é a distância entre a parte posterior da lente (que fica perto do corpo da máquina), uma vez focada para o infinito, e o plano do filme.¹⁵

¹⁵Ver Adams (1991:44).

As lentes são diferentemente projetadas segundo interesses quanto à capacidade de aproximar a cena a ser fotografada. Lentes de distâncias focais diferentes comportam-se também de diferentes maneiras quanto à questão da profundidade de campo. Quanto menor for a distância focal de uma lente, maior será a área que ela abrangerá e conseqüentemente, de menor tamanho será o registro de cada parte componente de seu assunto no filme. Também, quanto menor for a distância focal de uma lente, maior será a profundidade de campo a ser alcançada.

Objetivas de distância focal acima de 50mm são chamadas teleobjetivas e abaixo são chamadas grande-angulares. Se o pesquisador puder dispor de outras lentes além da lente normal para o seu trabalho, ele deverá escolher segundo as características do que pretende obter em campo.

O ato de fotografar implica uma permanente decisão de inclusão e exclusão de elementos da realidade. Neste sentido se poderia propor, do ponto de vista fotoetnográfico, que as teleobjetivas são lentes de exclusão. Elas são propícias para se fazer recortes em meio à situações muito “poluídas”, fotograficamente falando. Aquelas cenas que contêm muitas pessoas realizando várias ações ao mesmo tempo constituem-se em armadilhas para uma fotografia leiga, pois ao agregar uma infinidade de elementos a uma mesma fotografia, essa poderá mais desinformar do que informar. As teleobjetivas ajudam a aproximar determinado elemento de uma cena sem ter que entrar nela, o que evita uma interferência que pode comprometer o trabalho de campo. Ao mesmo tempo em que aproxima, ela valoriza o plano de interesse do antropólogo, ficando desfocados os demais. Basta para isso trabalhar com o diafragma da lente bem aberto. Algumas vezes a condição de

aproximar o objeto a ser fotografado pode levar a um menor constrangimento na investigação etnográfica.

Diferentemente das teleobjetivas, se poderia chamar as lentes grande-angulares de lentes de inclusão. Com elas só é possível o recorte em cenas muito amplas. Elas são ideais quando se quer fazer o registro em áreas grandes com pouco espaço para o recuo do fotógrafo, pois como diz o nome, este tipo de lente capta as luzes de uma cena num ângulo bastante aberto, que pode ultrapassar os 180 °. De uma maneira geral, ao utilizar uma grande-angular, o pesquisador estará praticamente dentro da cena. Utilizada com cautela, pode ser uma boa lente para se fotografar o interior de pequenas casas nas quais não exista a possibilidade de recuo para um enquadramento ideal. Elas são lentes para tomadas de planos gerais, lentes que oferecem profundidade de campo total (é o caso quando se tem, por exemplo, foco desde 30 cm até o infinito). Podem ser de muita utilidade no registro de paisagens, rituais, festas ou cerimônias.

As objetivas de distância focal muito longa ou muito curta são de pouca utilidade. É o caso das super teleobjetivas, que podem ser de 2000 mm, ou das super grande-angulares - também conhecidas como objetivas “olho de peixe” - que podem ser de 8, ou mesmo 6 mm.

As super teles necessitam cenas com muita luz, precisam ser utilizadas fixas num tripé e, no caso de cenas em movimento, demandam velocidades do obturador muito altas, sob pena das imagens resultarem escuras, tremidas, ou borradas. Além disso, elas comprimem exageradamente os planos, dificultando a percepção das distâncias (isto é, aquilo que está perto e o que está muito longe, podem parecer pertencer ao mesmo plano).

Por sua vez, as super grande-angulares oferecem ângulos extremamente abertos, têm como principal fator limitante o fato de distorcerem as linhas e o tamanho dos ambientes. Uma lente de 6 mm pode chegar a incluir no enquadramento, como primeiro plano, os sapatos do fotógrafo se este for desatento. (O que seria uma virtude se for utilizada como um recurso digamos, pós moderno, de “observação participante”, incluindo o autor na descrição da cena). Essa objetiva transforma todas as linhas retas em curvas, e pode deixar um “fusca” do tamanho de uma “limosine”. Os extremos, portanto, podem ser úteis para um trabalho de humor fotográfico, dificilmente o serão para um trabalho antropológico.

As três objetivas básicas ideais para a realização de um bom trabalho fotoetnográfico são, além da objetiva normal 50 mm, uma grande-angular de 28mm e uma teleobjetiva de 150 ou 180 mm.¹⁶ A objetiva normal, geralmente a mais luminosa, isto é, com a qual se pode trabalhar com menos quantidade de luz, é a objetiva para a média das situações. A grande angular serve para a busca de planos gerais e a teleobjetiva para recortar, para pinçar e dar destaque a algum elemento específico em meio a uma cena mais ampla.

Uma objetiva que é também de muita utilidade é a chamada objetiva macro, uma objetiva especial que permite fotografias com enquadramentos à curtíssima distância (10 cm), sem provocar distorções. Essas objetivas do tipo macro podem ser úteis para o registro de detalhes tais como os de inscrições corporais, tipos de

¹⁶Alguns fabricantes oferecem opções de lentes bem luminosas. O número de abertura máxima do diafragma quanto mais próximo de $\underline{1}$, melhor, pois mais condições a lente oferecerá de ser utilizada com pouca luz. É preferível então optar por lentes que tenham como máxima abertura f:2,8 ou f:2, ao contrário de outras que sejam f:4 ou f:5,6.

trançados ou malhas, detalhes de pequenas esculturas, ou ainda para a reprodução de detalhes de textos, desenhos, insetos, grãos, etc.

Acessórios:

Dentre variadas opções, que vão desde acessórios para limpeza das câmeras e objetivas, até malas à prova de água e calor, encontram-se algumas opções de bastante utilidade: o tripé é um acessório indispensável, quando se necessitar trabalhar com velocidades de obturação abaixo de 1/30s, para que a fotografia não resulte tremida.¹⁷ Algumas câmeras têm a opção de motores que fazem correr o negativo automaticamente, o que se constitui num acessório útil para o registro da seqüência de movimentos em intervalos curtos de tempo, para uma posterior análise. Existem também vários tipos de filtros disponíveis, desde filtros de efeitos especiais, completamente dispensáveis em se tratando de antropologia visual, até filtros de correção de temperatura de cor, necessários quando a fidelidade de reprodução das cores for uma questão importante. O filtro polarizador é um filtro de bastante utilidade, utilizado de modo geral para eliminar reflexos indesejados, ele é importante também por propiciar, no caso de fotografias coloridas, uma boa saturação das cores. Este filtro auxilia também na diminuição da bruma e valorização do céu e nuvens, no caso de fotografias de paisagens.

Em se tratando de acessórios, vale ainda comentar sobre a incongruência da utilização de flash eletrônicos no trabalho de campo. A luz que compõe uma determinada cena é parte

¹⁷Ao trabalhar com velocidades abaixo de 1/30s utilizando o tripé, tem-se a garantia de que as imagens não sairão tremidas por ação do fotógrafo. Por outro lado, esta velocidade e as demais para baixo, não garantem o congelamento do registro de cenas em movimento. Movimentos borrados podem funcionar como forma de se fazer a inscrição da trajetória de determinados gestos, atividades de trabalho e lazer, podendo levar a resultados muito interessantes.

fundamental dela. O antropólogo deve buscar compreender e registrar essa luz, e não modificá-la agregando o banal e “seguro” flash. Exceção feita no caso da utilização intencional do flash como um recurso estilístico especial ou quando se estiver defrontado com uma situação de luz tão tênue que possa mascarar informações importantes para a pesquisa.

Películas (filmes):

Existe uma infinidade de opções de tipos e marcas de filmes. Com o tempo, cada pesquisador irá encontrar suas afinidades ou preferências. É importante ressaltar que, de um modo geral, quanto menos sensível for o filme (ou negativo), maior será a fidelidade de cores e melhor a definição da imagem final. Basicamente as escolhas devem ser feitas em função da qualidade e quantidade de luz que se espera encontrar no campo.

Uma questão que ainda precisa ser discutida é a decisão entre fotografar em cores ou em preto e branco. Se por um lado o trabalho em preto e branco pode ser revelado e copiado domesticamente, por outro, os serviços de laboratórios comerciais têm preços mais baratos para revelar e ampliar fotografias coloridas. Sem pretender com isso esgotar a questão, parece ser significativo lembrar que, ao se optar pela fotografia P&B, se estará abrindo mão de uma variável que, muitas vezes, poderá ser importante registrar: a cor das roupas, casas, objetos, peças de artesanato, ritos, manifestações artísticas, etc.

Concluindo:

Partiu-se das semelhanças entre a antropologia e fotografia no sentido de ambas constituírem-se de recortes trabalhados no nível do real. Enfocou-se que a fotografia, já de certa forma aceita como mais uma das técnicas de pesquisa, poderia vir a ser pensada

também como mais um meio de construção narrativa na etapa de difusão dos resultados de um trabalho de campo. Observou-se ainda que é via o domínio de algumas ferramentas disponíveis à linguagem fotográfica, que se poderá obter mais profundidade no fazer antropológico. Para tanto foram assinalados uma série de comentários de ordem técnica pertinentes a utilização da linguagem fotográfica no campo das pesquisas antropológicas.

Com estas considerações, não se pretendeu esgotar, mas antes, iniciar uma discussão que venha colocar em relevo as articulações entre o domínio da técnica fotográfica e sua utilização a serviço do olhar antropológico. Uma discussão necessária para estruturação do campo de uma antropologia visual que utilize a fotoetnografia.

Depois de tudo que foi assinalado como valorização da técnica, importaria ainda lembrar que também contam para uma boa fotografia, a composição equilibrada, o cuidado estético, a inspiração artística e, se possível, a emoção. Pois os bons trabalhos, fotográficos, antropológicos, ou ambos ao mesmo tempo, sempre foram fruto de um emocionado empenho de trazer a lume a cultura do outro.

Referências Bibliográficas:

Adams, Ansel. The Camera. The New Ansel Adams Photography Series/ Book 1

Little, Brown And Company, Boston, 1991.

Collier Jr., John. Antropologia Visual: A Fotografia Como Método de Pesquisa.

Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973.

Guran, Milton. À Propos de la “photographie efficace”.
Revista Xoana, n. 2,

Paris, 1994, p. 99-111.

Samain, Etienne. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica:
Bronislaw Malinowski e a
fotografia. Revista Horizontes Antropológicos.
Antropologia Visual, n 2 Editora da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre,
1995, p.19-48.



PARTE 3

FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE PESQUISA



A realidade do povo brasileiro na mira dos fotógrafos: a denúncia social como motivo.

Bertrand Lira

As quatro primeiras imagens do real captadas pelo que viria a ser uma câmera fotográfica, são o pátio de uma casa (Niépce, 1826); uma janela (Fox Talbot, 1835); uma natureza morta num estúdio (Daguerre, 1837) e uma vista urbana de Paris (também de Daguerre, 1839) com o primeiro ser humano flagrado numa fotografia (ver foto), quase imperceptível na paisagem.¹⁸ A partir daí, a evolução desse meio se deu a passos largos e a imaginação do homem voou na busca de assuntos para suas fotografias. Ele próprio no seu exercício narcísico de ver sua imagem como que imobilizada eternamente num espelho, apontou a câmera para sua espécie. A satisfação do desejo de se retratar, antes saciada pela pintura para aqueles que dispunham de recursos para tal, é ampliada com a fotografia para segmentos mais amplos da população quando do barateamento dos seus custos advindo de sua industrialização. Mas os caçadores de imagens não se contentaram com a placidez dos estúdios. Logo que os avanços tecnológicos permitiram, lá estavam eles em trens e navios viajando pelo planeta, colecionando imagens, se apossando do mundo, domando o tempo e o espaço, compartilhando experiências traduzidas em imagens.¹⁹ Aliada de primeira hora da Antropologia, parte em busca do exótico, do diferente, do outro, para, no final do século passado, aliar-se ao homem do seu

¹⁸ Revista LIFE, vol. 29, nº 2, 30/01/1967.

¹⁹ Sontag, Susan. Ensaio sobre fotografia. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 17.

próprio habitat, seu vizinho, na denúncia de situação de exploração e miséria (a fotografia de Jacob Riis, por exemplo).

O presente trabalho tem o objetivo de analisar e discutir a fotografia como instrumento de crítica e denúncia social, abordando a fotografia brasileira que enquadra essa temática, procurando entender o seu surgimento e expansão dentro de um contexto específico: que fotógrafos, de que lugares e épocas adotaram esse tipo de fotografia como prioritária em seu trabalho. Que assuntos específicos são tratados dentro do amplo leque que a fotografia social abrange: pobreza, condições de trabalho, comunidades específicas (negros, índios, imigrantes, etc.), festas, lazer, cultos, religiões, etc. Utilizei como recurso metodológico uma análise da revista *Irisfoto*, publicada desde 1947. A *Irisfoto* tem sido durante todos esses anos um importante espaço para a discussão do fazer fotográfico em seus múltiplos aspectos: técnica, história, linguagem e estética. Ela foi tomada como fonte principal para a elaboração deste primeiro capítulo, não significando, porém, que outras publicações não sejam usadas para este propósito, a exemplo das revistas *Fotoptica* e a *Photo Camera*, atualmente fora de circulação. Como passo inicial, analisei aproximadamente 50 exemplares da *Irisfoto*, 15 *Fotopticas* e 9 únicos exemplares da *Photo Camera* publicados. O critério foi apenas o da disponibilidade desses exemplares no momento. Com essa pesquisa superficial traço um breve panorama da fotografia brasileira de temática social nos anos 70 e 80 no contexto destas publicações. Reconheço que no universo de quase 500 exemplares, apenas da *Irisfoto*, esse apanhado é pouco abrangente.

A realidade do povo brasileiro na mira dos fotógrafos:

a denúncia social como motivo.

Ao realizar um levantamento histórico da fotografia latino-americana do século passado aos nossos dias, a historiadora alemã Erika Billeter confrontando-a com a produção européia e norte-americana concluiu que entre aquela e estas há uma diferença de mundos: “a fotografia da América Latina é pura realidade, não existem experimentações no estilo e na estética, mas um engajamento cultural e social, dificilmente encontrado na Europa e EUA.”²⁰ É provável que Billeter esteja se referindo à uma tendência predominante na fotografia latino-americana contemporânea das últimas três décadas. Na mesma entrevista, a historiadora menciona o sociólogo e fotógrafo americano Lewis Hine como um dos criadores da fotografia que os historiadores convencionaram chamar de “fotografia social” com seus contundentes ensaios (ver foto) sobre os imigrantes europeus e crianças trabalhadores na América do início do século (de 1908 a 1914, segundo Gisèle Freund). Suas fotos sobre a exploração da mão-de-obra infantil causaram tanto impacto na época que provocaram mudanças na legislação americana. Antes de Hine, Gisèle Freund assinala o importante trabalho que o jornalista dinamarquês Jacob A. Riis que utilizou a fotografia “como instrumento de crítica social” ao retratar a vida dos imigrantes nos bairros miseráveis de Nova Iorque²¹, cujo ensaio (ver foto), publicado em 1890, Riis denominou de “How the other half lives” (como a outra metade vive). Segundo Sontag, “a fotografia concebida como documento social era um instrumento dessa atitude essencialmente de classe média, simultaneamente zelosa e meramente tolerante, curiosa e

²⁰Billeter, E., em entrevista à Folha de São Paulo em 6/12/94.

indiferente, chamada de humanismo, que considera os bairros de lata o mais atraente dos cenários.”²²

Na década de 1930, nos EUA, os membros da Farm Security Administration levaram a cabo um minucioso inventário das condições de vida das populações pobres daquele país nos anos da chamada depressão. Fotógrafos como Dorothea Lange, e Walker Evans retrataram trabalhadores rurais buscando “a expressão correta do rosto que transmitisse as suas próprias noções da pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria.”²³

Ainda sobre a fotografia latino-americana, a fotógrafa e crítica Stefania Bril ressalta que um de seus aspectos é “aquele caracterizado por uma preocupação ativa, crítica e engajada em relação à realidade social”²⁴, um engajamento que na fotografia brasileira está presente nos fotógrafos mais eminentes, inclusive na obra do mineiro Sebastião Salgado cuja produção, em quase sua totalidade, não foi realizada no Brasil e, sim, em outras realidades até mais cruéis como as africanas e as asiáticas.

A fotografia como um instrumento a mais na luta social - pelo menos como veículo de denúncia das situações de injustiças e desigualdades sociais - parece ter ganho força no Brasil a partir dos anos 60 e interrompida nos anos 70, pelo menos na sua difusão, por conta de uma situação de extremo autoritarismo institucional. A pobreza durante este estado de exceção só poderia ser mostrada enquanto figurante de propaganda das ações governamentais, supostamente em seu benefício, ou em notícias policiais ou de catástrofes em que a natureza era sempre

²¹Freund, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Vega, 1989, p. 109.

²²Sontag, Susan. *Op. Cit.*, p.58.

²³*Idem, Ibidem*, p. 16.

responsabilizada. Esse clima de engajamento e denúncia - já presente no cinema, no teatro, na música e noutros gêneros da produção cultural antes da tomada do poder pelos militares, em 1964, e que continua até 1969 quando o Ato Institucional nº 5 joga a última pá de terra sobre os ideais de liberdade de expressão - volta com toda força quando o país inicia seu processo de redemocratização no final dos anos 70. Neste momento obras engavetadas pela censura chegam ao grande público. No cinema são exemplares o caso de filmes como “O País de São Saruê”, de Vladimir Carvalho; “Cabra Marcado Para Morrer”, de Eduardo Coutinho; e “O Homem que Virou Suco”, de João Batista de Andrade.

Um termômetro da tendência dos fotógrafos brasileiros de apontar suas objetivas para as questões sociais pode ser encontrado na revista dedicada à fotografia mais importante (na tiragem e na circulação) do país, a Irisfoto. Esta revista, publicada mensalmente (às vezes bimestralmente há 50 anos), se dedicou também, por um período, mas em proporção menor, ao cinema, vídeo e som. Atualmente a Iris só trata de fotografia. Através da análise de textos e ensaios fotográficos em mais de 50 exemplares, pude perceber claramente o compromisso dos mais atuantes fotógrafos brasileiros de retratar o seu povo nas suas mais distintas atividades: trabalho, lazer, habitat, etc. Não estou me referindo aqui aos trabalhos realizados por antropólogos ou fotógrafos que os acompanham em suas pesquisas acadêmicas ou institucionais junto às comunidades estudadas. O índio brasileiro, por exemplo, tem sido captado pelas lentes dos fotógrafos brasileiros e estrangeiros desde meados do século passado, mais precisamente entre os anos de 1840 a 1866, quando Marc Ferrez e Louis Agassiz se dedicaram a “um exame

²⁴Bril, S., “Os caminhos da fotografia latino-americana”, Revista Irisfoto, nº 341, 1981, p. 20.

da tipologia popular, de indígenas e mestiços” pelo interior do país.²⁵
(ver foto)

A Irisfoto se constituiu na fonte principal deste trabalho no mapeamento da fotografia de crítica social que aborda a pobreza em seus diversos aspectos. Com 50 anos de publicação, esta revista já divulgou ensaios dos mais importantes fotógrafos do país, com a história da fotografia brasileira contemporânea passando incontestavelmente por suas páginas. A Irisfoto nasceu com a proposta inicial de ensinar e divulgar a arte e a técnica fotográficas. Sem uma análise dos exemplares publicados desde o seu surgimento não pude coletar dados suficientes para tecer considerações sobre sua linha evolutiva e nem afirmar em que momento trabalhos sobre a pobreza aparecem, pela primeira vez, em suas páginas visto que os exemplares mais antigos os quais tive acesso datam de 1978. O critério aqui foi apenas o da disponibilidade dos exemplares que compõem a coleção do autor.

Duas outras publicações especializadas em fotografia foram utilizadas nesta pesquisa: a Fotoptica e a Photo Camera, atualmente fora de circulação. Esta última teve vida breve, com apenas nove exemplares entre setembro de 1979 a maio de 1980. A Irisfoto, no entanto, é a de fôlego mais longo podendo fornecer subsídios maiores e mais seguros para o objetivo deste trabalho.

O empobrecimento da população brasileira fica evidente com a migração das populações do campo para os centros urbanos que acenavam com a promessa de emprego e conseqüentemente melhores condições de vida. O rápido crescimento das aglomerações urbanas não

²⁵MENEZES, Cláudia, “Registro Visual e Método Antropológico. IN: Museu do Índio, Antropologia Visual, Rio de Janeiro, 1987, p. 26.

corresponde a uma melhoria na infra-estrutura necessária para a acomodação dessas populações. Tal descompasso resultou num inchaço das grandes cidades com a proliferação desordenada de inúmeras favelas. A pobreza passa conviver lado a lado com a pujança visto que as favelas surgiam aonde houvesse espaço disponível. Com este novo cenário armado não era mais necessário se deslocar até a periferia dos grandes centros urbanos para retratar a miséria do povo brasileiro. A “estética da fome” é incorporada nos ensaios dos nossos fotógrafos mais renomados (Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, Walter Firmo, Nair Benedicto, entre outros), a maioria deles oriundo do fotojornalismo. O termo “estética da fome” é usada aqui como uma alusão ou referência ao Cinema Novo, movimento cinematográfico que floresceu no Brasil nos anos sessenta, inspirado no neo-realismo italiano, e cujo estilo de fazer cinema incorporava a própria falta de meios como recursos de linguagem. “A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força de sua expressão.”²⁶ A “estética da fome” diz respeito a todos os elementos da produção de um filme: do aparato tecnológico aos cenários e atores. Seu mentor e maior expoente, o baiano Glauber Rocha, utiliza a própria realidade e seus protagonistas como cenário e atores de suas obras.

Numa análise em três publicações especializadas em fotografias (as revistas *Irisfoto*, *Photoptica* e *Photo Camera*) publicadas entre 1978 e 1982, na sua maioria, e algumas poucas em 1988 e 1989²⁷, pesquisei as exposições realizadas, os livros e os ensaios publicados que

²⁶Xavier, Ismail, *Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 9.

²⁷Os exemplares analisados foram os que consegui reunir até o momento, não obedecendo, portanto, a nenhum critério a não ser o da disponibilidade.

abordavam a temática social em seus diversos aspectos (condições de vida, trabalho, situações de exploração, etc.). Constatei uma inclinação da fotografia brasileira para a denúncia e o engajamento social, cultural e político.

A descoberta da beleza no “feio” pela fotografia, como vimos, data do final do século passado com os trabalhos de Jacob Riis, onde na tentativa de revelar a verdade e não a beleza, a fotografia termina por desvelar uma outra noção de beleza: a beleza do feio, do sujo, do decadente, do miserável. Esta estética do feio, onde a força do tema (feio) parecem tornar as fotografias belas, vai ser trabalhada desde então até os nossos dias. Ao incorporar o considerado socialmente feio e incômodo, a fotografia democratiza, segundo Sontag, a noção de beleza que pode a partir de agora ser encontrada em qualquer objeto ou tema. “Do mesmo modo que as pessoas que se embelezam para a câmara, tudo que é menos atraente e desagradável também tem direito à sua parte de beleza.”²⁸

Na fotografia brasileira, a opção em retratar/denunciar as condições de pobreza de uma grande parcela do povo brasileiro é marcante a partir da década de setenta, período que coincide com uma ampla produção de trabalhos acadêmicos no campo das Ciências Sociais voltados para a temática social. Reuni, a seguir, fragmentos de textos que informam sobre a produção fotográfica na década de setenta e início dos anos 80 que revelam o interesse da fotografia nacional pela realidade das camadas pobres da população. Alguns foram extraídos de pequenas resenhas de livros e outros de textos que apresentam ensaios, ambos publicados nestas revistas e às vezes escritos pelo próprio

²⁸Sontag, Susan. Op. Cit., p. 97.

fotógrafo. Essa compilação nos dá uma idéia da temática da produção fotográfica da época:

“Com fotos de Isabel Gouveia, João Luiz Musa e Sonia Lorenz e as poesias e texto de Milton Hatoun, foi lançado no início de novembro o livro Amazonas, co-editado pelos autores e pela livraria Diadorim. Numa viagem que nada tem de imaginária, as fotografias percorrem o rio, as populações ribeirinhas, os seus costumes, sua atividade econômica e entregam ao leitor as imagens de universo humilde, sofrido e desconhecido. Entregam um documento sobre uma região e seus habitantes. Uma visão que mergulha neste mundo, onde a existência tem outros códigos, mas a miséria e o abandono continuam os mesmos.”²⁹

A grande coletiva de fotógrafos baianos reunidos na FotoBahia 79, no mês de novembro de 1979 nos dá um forte indício da preocupação dos que trabalham com a fotografia naquele Estado. Foram 380 fotografias de 76 fotógrafos, entre amadores e profissionais. O tema era livre mas “a maioria dos trabalhos teve o homem e suas condições sociais em sua abordagem central (...)”³⁰ Sobre a exposição “Nossa Gente”, realizada em agosto do mesmo ano na Funarte, Rio:

*“(...) na exposição e no catálogo, uma realidade -
bem a nossa -aparecia como peças de um quebra-*

²⁹Moracy, R. O., “Amazonas, em livro”, Photo Camera, nº 4, 1979, p.8.

³⁰Souza, Luiz A., “FotoBahia 79”, idem, ibidem, p. 10.

cabeças incompleto, perto do sem nexo. Os aspectos buscados pelos 62 fotógrafos que a mostra reunia eram muitos e diversos: o campo e a cidade, a palhoça, os espigões, a influência alegre ou adulterada, aceitação ou o terror da velhice, a morte, o abraço solitário ou sensual, o abandono, a miséria, o trabalho sem sentido, a loucura, os muitos distintos sorrisos, a solidão, o lirismo difícil, a truculência, a repressão e a descontração, a festa do povo, a escola, o bar, a cozinha, a igreja, a televisão - tudo isto se refletindo nas faces e nos gestos de uma gente reconhecível, porque feita de um sangue comum. (...) Era um panorama demasiadamente parcial, voltado com insistência para os aspectos pitorescos e grotescos de uma realidade que sabemos nada confortável e esquecendo quase sempre segmentos sociais hoje indispensáveis à compreensão global da nacionalidade, como, por exemplo, a classe média, com seus meios termos, as suas indecisões, os seus rostos afluentes e apavorados. É provável, até, que a preferência pelos flagrantes de maior pobreza, evidenciada na mostra, tenha decorrido de uma opção posta em prática pela comissão encarregada de selecionar o material definitivo entre as 800 fotografias remetidas de todo Brasil.”³¹

Um outro bom exemplo é o ensaio (publicado na Photo Camera em dezembro de 1979) do fotojornalista Walter Firmo, com longa experiência na profissão: desde 1957 Firmo exerceu esta função nos mais conceituados órgãos de imprensa do país, entre eles, as revistas Veja, Manchete e a extinta Realidade e os jornais Última Hora e Jornal do Brasil. Neste “Ver mais longe”, pequeno ensaio fotojornalístico, as nove fotos retratam pessoas humildes em suas atividades cotidianas. Uma, no entanto, chama a atenção pela crueza da cena: o interior de um casebre onde um a mulher vela o corpo de um homem, um cachorro

³¹Pontual, Roberto, “Ver por dentro ou de fora”, Photo Camera, nº 3, 1979, pp. 6-7.

dorme ao pé da cama. Acima, nos espelhos da cama, velas acesas enfileiradas. (Ver foto

Um trabalho fundamental e marcante fotografia brasileira das décadas de 70 e 80 foi o de Miguel Rio Branco, traduzidos em três importantes ensaios sobre a condição do povo brasileiro (ver fotos). Um deles sobre o garimpo de esmeraldas em Carnaíba na Bahia, com 16 fotos publicadas na revista Iris (nº 321, 1979). É o próprio Rio Branco que escreve sobre a atmosfera sufocante deste trabalho onde “profissionais do garimpo, cortadores, intermediários e compradores, jogadores, comerciantes, prostitutas e grande número de sertanejos com suas famílias” misturam doses de esperança e fatalismo. O segundo ensaio, iniciado no final dos anos 70, é o da Rua Maciel no conjunto histórico do Pelourinho:

“No Maciel o clima é de pesadelo. O lixo se amontoa nas ruínas e serve de paisagem imutável para homens, mulheres e crianças que trazem no rosto - e no próprio corpo - as marcas da luta pela sobrevivência. O Maciel é o habitat colorido dos eternos perdedores da vida. Os sinais de fausto do passado estampados em suas paredes, em sua arquitetura, contam que sua história já foi diferente. O ambiente de miséria, violência e sexualidade de hoje, atestam a sua decadência e lhe dão um aspecto sombrio, triste e sem futuro.”³²

“Doce Suor amargo”, de Miguel Rio Branco, foi uma exposição transformada em livro (ver fotos), com 80 fotografias em cores, editado em 1985 no México, sobre as quais Rubens Fernandes Júnior escreveu:

³²“Maciel: a ladeira dos esquecidos”, Revista Fotoptica, nº 97, 1981.

(...) O permanente diálogo feio-bonito, doce-amargo, patético-agressivo, exige um leitor que incorpore essas fotografias e compreenda o jogo poético e carregado de signos criados por Rio Branco. Uma leitura atenta, onde as cores não estão ali por acaso, mas pelo seu contraste com situações de uma condição humana insuportável. (...) O trabalho de Rio Branco na fotografia questiona permanentemente a realidade social que vivenciamos. Suas imagens distinguem-se sempre por essa assumida posição de querer flagrar e devassar a miserável condição da população local, no seu dia-a-dia massacrante e até a possível beleza que pode surgir dessa situação. (...) sem nenhuma intenção de banalizar ou tornar exótica essa dilacerante realidade. (...) Rio Branco deixa claro que trabalha a fotografia como informação e não como mera ilustração da realidade.”³³

Outros cinco ensaios publicados pela revista Irisfoto que reforçam a constatação de um interesse da fotografia brasileira em trabalhar a estética da pobreza são os de Paulo Velloso (ver fotos):

“A Baixada é a área da cidade onde fica o comércio mais tradicional - os entrepostos, armazéns e mercado - o ventre de Ribeirão Preto, sujo e encardido, sempre em movimento, gasto pelos anos e pelo uso. A cidade dificilmente reconhece seu ventre, aceita a confusão que a sustenta, o burburinho feio e confuso que lhe fornece alimento. Prefere mostrar os bairros mais modernos, urbanizados, assépticos, o comércio de vitrine e aparência. (...) Paulo se deixou conquistar pela vida intensa e pelo movimento da Baixada, pela atividade daquela gente velha, pobre, esquecida e tão necessária para a sobrevivência da cidade.”³⁴

³³Fernandes Jr., R., “A vida, miserável e bela”, Revista Iris, nº 411, 1988, p. 42.

³⁴Nogueira, José, “A Baixada de Ribeirão Preto”, Revista Iris, nº 312, 1979, p. 58.

de Miguel Chikaoka sobre as populações pobres do Pará; de Ruth Toledo sobre trabalhadores da indústria metalúrgica; de Mazda Perez sobre os “santeiros”, uma atividade artesanal em desaparecimento que está sendo substituída pela industrialização; e, finalmente, de Ameris Paolini sobre a velhice. Dois lançamentos chamam a atenção pelo seu conteúdo. São os livros “Santa Soja”(1979), uma coletânea de 70 fotos, em preto-e-branco, de Luiz Abreu, Jacqueline Joner, Eneida Serrano e Genaro Joner

“construído a partir de belas e contundentes imagens, selecionadas de um trabalho de reportagem feita ao longo de três anos. Retratos de trabalhadores rurais do interior do Rio Grande do Sul e suas famílias documentam , com força suficiente, o resultado de dois anos de estiagens e alguns poucos anos mais de monocultura da soja, modelo agrícola imposto pelo “milagre brasileiro” de exportação.”³⁵;

e “América, Latina - o trabalho fotográfico de Geraldo Guimarães” (1978), fotojornalista itinerante. Sobre as possibilidades visuais do continente a resenha apresenta um curioso comentário:

“A região é um verdadeiro paraíso para os jornalistas, tanto de texto como da imagem. Convivendo com a violência, institucionalizada ou individual, com graves problemas sociais e principalmente com as aspirações e esperanças de um povo sofrido, eles encontram todo um material para contar e mostrar, quando isso é possível, para todos os povos e para os próprios latino-americanos que, apesar da proximidade, desconhecem a realidade de seus vizinhos.”³⁶

Percebe-se nos fragmentos de textos acima apresentados uma recorrência freqüente de termos como pobreza, miséria, trabalhadores, universo sofrido e humilde, abandono, solidão, repressão,

³⁵Montenegro, Milton, Revista Photo Camera, nº 3, 1979, p. 18.

esperança, fatalismo, luta, sobrevivência, sombrio, tristeza, violência, etc., quando se tenta explicar o universo visível e até o sugerido dessas fotografias. Embora pouco abrangente, esta breve análise da tendência da fotografia nacional em abraçar a denúncia social enquanto motivo fotográfico apresenta pistas significativas. Curiosa e sintomática é a “queixa” que Roberto pontual faz na apresentação da exposição “Nossa Gente” quando assinala que o panorama oferecido por aquela coletiva era “demasiadamente parcial” porque não contemplava a classe média com seus “rostos afluentes e apavorados.” Uma questão instigante nessa abordagem seria o de saber o porquê da inclinação da fotografia brasileira pelas questões sociais. Estaria o olhar desses fotógrafos embasado pelo empírico? Um dado que se sobressai é o fato de que uma parte significativa dos ensaios com conteúdo de denúncia social é realizado por fotógrafos do ramo do fotojornalismo. Seria o caso de uma imposição da realidade e não uma busca deliberada? Num levantamento minucioso de um maior número de exemplares da revista Irisfoto será possível observar em que proporção a temática social aparece na fotografia em relação a outros temas, e dentro da temática social que assuntos são os mais abordados. Será importante também levantar que profissionais trabalham esses motivos e em que contexto. Desta forma, as questões levantadas poderão ter respostas.

³⁶Nogueira, J., e Moracyr R. O., Revista Iris, nº 312, 1979, p. 56.

BIBLIOGRAFIA:

SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

FREUND, Gisèle. Fotografia e Sociedade. Lisboa, Vega, 1989.

Revistas e periódicos:

Revista Life.

Revista Irisfoto. Coleção do autor.

Revista Fotoptica. Coleção do autor.

Revista Photo Camera. Coleção do autor.

Jornal Folha de São Paulo.

Olhar do passado vendo o futuro: o progresso nas fotografias da Cidade da Parahyba (1870-1930)

Maria Cristina Rocha Barreto

Introdução

A partir do século XIX a idéia de progresso, que já vinha se desenvolvendo desde o século anterior, alcançou seu apogeu. Os estudiosos da época aliaram-na ao evolucionismo social, esquema de pensamento bastante em vigor até as primeiras décadas deste século, na procura de determinar as formas como ocorreram as mudanças sociais ao longo da história e o porquê da existência de uma grande diversidade de povos e culturas.

Os fundamentos do pensamento evolucionista surgiram na Idade Média, porém alcançou maior aceitação no século XIX, com a consolidação do método científico. A idéia de que o homem era capaz de acumular conhecimento através da ciência e aumentar a eficiência de suas aplicações ganhou força com o Iluminismo e foi um atestado de fé na capacidade humana de fazer sua própria história³⁷.

É nesse clima que a Antropologia – assim como outras ciências humanas – se constitui enquanto disciplina autônoma, caracterizando-se como uma ciência para o estudo do homem, e particularmente das sociedades primitivas em todas as suas dimensões: biológica, técnica, econômica, política, religiosa, lingüística e psicológica. Sua tarefa seria a de explicar ao mesmo tempo a universalidade e a diversidade das técnicas, das instituições, dos comportamentos e das crenças, comparando práticas sociais de populações distantes tanto no espaço quanto no tempo, respondendo assim ao enigma das sociedades que haviam permanecido fora dos avanços da civilização.

Ambicionava-se formar um corpus etnográfico da humanidade, explicar as semelhanças existentes em todos os povos e a regularidade do processo cultural. A explicação evolucionista para a grande variedade de culturas era que a humanidade passava por diversos estágios de desenvolvimento e, tendo em vista a noção de que a natureza humana é igual em toda parte, todos os estágios do desenvolvimento observáveis no presente retratariam os passos dados pela mente humana a caminho da evolução. As diferenças entre as culturas seriam, portanto, de grau e não de espécie.

E é exatamente isso que a teoria evolucionista professa: a história única para toda a espécie humana, que é idêntica em suas capacidades e no aparelhamento biológico, desenvolvendo-se cada povo em ritmos desiguais. “A razão chegaria a dominar as paixões, a sociedade seria então reorganizada para o crescimento continuado em bases racionais, e o resultado seria a igualdade [...] e liberdade como consequência” (Bottomore, 1980:83). Sendo a história única, todas as culturas deveriam necessariamente passar pelas mesmas etapas, desenvolvendo-se de modo linear do estágio primitivo ao civilizado.

Outra noção – a idéia de progresso – veio a se encaixar como uma luva à teoria evolucionista. “Os estudiosos europeus em geral aceitavam a convicção de que a Europa representava o ponto de maior progresso até então, e que outras tribos e nações representavam as fases através das quais o progresso havia avançado” (:81). Era uma época em que havia uma grande convicção na marcha triunfante do progresso e, examinando fatos, dados arqueológicos e etnográficos provenientes do mundo inteiro, julgava-se possível extrair leis universais do desenvolvimento da humanidade.

Afinal, que progresso?

Essa noção de progresso envolvia alguns pressupostos que se

³⁷ Essa corrente de pensamento é representada por pensadores como Turgot, Adam Smith, Herbert Spencer e os patriarcas da independência norte-americana.

sobrepujam uns aos outros a partir do século XVIII. São eles a liberdade e o poder. A liberdade era considerada, pelos principais pensadores iluministas, como um direito sagrado. O progresso seria para eles, então, um constante avanço da liberdade individual que seria comprovada através das conquistas do conhecimento e do domínio do homem sobre a natureza. Para isso, teriam que ser removidos todos os obstáculos à liberdade dos homens pensarem, criarem e trabalharem.

Outros pensadores acreditavam no progresso como poder, no sentido da criação de um novo tipo de ser humano, utilizando, se necessário, um poder absoluto e a participação em uma coletividade ou comunidade, quer seja o Estado, o proletariado ou a raça³⁸ (Nisbet, 1985:82-83;246).

Ambas as correntes, no entanto, tinham como base a crença no conhecimento e na ciência como fator para a obtenção desse progresso. E, notadamente a partir do século XIX, ocorreu uma substancial identificação entre progresso e desenvolvimento econômico, representado na instalação da indústria. Não é a toa que é apenas nesse período que se cria e se passa a utilizar a palavra “modernidade”. Esta noção se consolidou historicamente significando uma atitude cultural de valorização do novo em oposição a uma crescente desvalorização, e até um certo desprezo, pelo que é antigo.

Outras palavras também foram criadas para contemplar a mudança que se operava no imaginário ocidental. É o caso das palavras “ciência” – como entendida hoje – e “cientista” criadas no começo do século passado. Foi acrescentado um novo significado à palavra “indústria” - antes atributo, habilidade especial - e criado o termo fábrica, vindo de fabric, que significa tecido em inglês, indicando a origem têxtil do sistema que reúne trabalhadores em um só lugar, realizando um trabalho parcelado.

³⁸ Nesse caso pode-se incluir Rousseau, Fichte, Hegel, Saint-Simon, Comte, Marx e Gobineau.

Essas palavras e conceitos tornaram-se uma característica do vocabulário ocidental, indicando uma mudança no imaginário tanto acadêmico quanto no popular. A fé no progresso, ou seja, na melhoria da humanidade, era quase uma unanimidade entre os pensadores desde meados do século XVIII até meados do século XX. Houve, entretanto, principalmente a partir de Spencer, a tentativa de separar a idéia de progresso de uma condição para a felicidade, para a satisfação das necessidades humanas e para um progresso moral, assim como da medição do crescimento populacional, territorial e do acúmulo de conhecimentos.

Todas essas idéias vigoravam não só na Europa, mas também dos Estados Unidos. Aí a noção de progresso ligava-se à constituição da nação americana. A influência dos puritanos é sentida nos atributos de inexorabilidade e de necessidade inspirados na religião. Assim, os norte-americanos exaltavam sua nação como predeterminada pelo destino e redentora de grande parte da humanidade, ainda cativa de idéias obsoletas e contrárias à liberdade (Nisbet, 1985:206).

A essa idéia de nação predestinada juntou-se a valorização do conhecimento, levando à crença que a indústria e a tecnologia seriam capazes de melhorar política, social e moralmente os americanos. A inexorabilidade era então sintetizada na máxima: o progresso não pode ser detido. Todo esse sistema de valores levou à modificação da paisagem, enchendo-a de engenhos a vapor, fábricas, levando ao crescimento muito rápido e desordenado das cidades, além de uma sensação de aceleração do tempo e estreitamento do espaço devido às novas possibilidades conferidas pelos meios de comunicação e transporte como jornais diários, telégrafos, telefones, estradas de ferro etc.

Onde chegava a modernidade criava-se um deslumbramento e, ao mesmo tempo, uma perplexidade. Os primeiros a expressarem esses sentimentos foram os artistas, procurando definir essa nova sensibilidade moderna através da literatura, pintura e também pela fotografia, embora esta ainda fosse quase sempre concebida como uma documentação, uma

forma objetiva de representar a realidade.

Técnica e sensibilidade

São essas idéias que passaram a influenciar o Brasil, moldando o seu modelo de desenvolvimento e definindo o projeto do país para o futuro. Flora Süssekind (1987) mostra em seu trabalho como essas idéias influenciaram diretamente a literatura no Brasil, modificando a sensibilidade, a técnica e a estética de escritores e dos habitantes das principais cidades brasileiras do período, no que concerne a absorção da nova paisagem industrial e de um novo modo de vida urbano.

É com a criação e com o estabelecimento desse novo ethos, dessa nova sensibilidade que transformou a mentalidade coletiva, que este trabalho se relaciona. Procuramos demonstrar que essa mudança de sensibilidade foi um fenômeno mais geral que imprimiu seus efeitos nas artes, simplesmente porque estas são um reflexo da sociedade em que estão inseridas. Melhor dizendo, as artes de um modo geral são reveladoras tanto de técnicas como dos esquemas de pensamento de cada época (Francastel, 1993:81).

Essa mudança de percepção é fruto de uma convivência mais estreita e cotidiana com novos aparelhos – o cinematógrafo, gramofone e fonógrafo – e técnicas – a litografia e a fotografia utilizadas na imprensa. É natural que esse contato provoque mudanças na visão de mundo principalmente das populações das maiores cidades do Brasil.

Süssekind (1987:47-48) observa que, pouco a pouco a literatura incorpora elementos de um novo mundo habitado por aparelhos de produção e reprodução de imagens e sons. A prosa modernista desiste dos floreios, apropriando-se e redefinindo as técnicas de reprodução e formas de percepção, extraindo delas o que lhe interessava.

O mesmo se passa com a fotografia, inicialmente muito identificada com o pictorialismo, que assume cada vez mais o papel de representar, com sua fragmentação, as coisas da modernidade. A fotografia proporciona a liberdade de examinar a “realidade” de forma

mais vagarosa e analítica, permitindo ao olho percorrer todo o quadro, atento a detalhes que no dia-a-dia passariam despercebidos. Ela inaugura, com sua chegada, o “mundo-imagem” revelando atitudes, gestos, tornando consciente aquilo que até então estava num espaço inconsciente (Benjamin, 1993:94).

A velocidade das transformações e os novos meios de reprodução técnica suscitam o desejo do colecionador. Colecionar fotografias é colecionar o mundo, diz Sontag (1981:13), “[...] o coleccionador torna-se alguém empenhado num devoto trabalho de salvamento. Como o curso da história moderna já minou as tradições e despedaçou os conjuntos vivos em que os objectos de valor outrora integraram, o coleccionador pode agora, com a consciência tranquila, ir à procura dos seus fragmentos mais seleccionados e emblemáticos” (:75). Não há limites para esse inventário. O fotógrafo-coleccionador não escolhe o que fotografar por sua relevância ou conteúdo, mas para afirmar a existência do tema, vai transformando as coisas banais em novidade e a novidade em Deus. O mundo se descortina infinito e é preciso conhecê-lo, compará-lo, para isso vai criando o seu “museu imaginário”.

Não são apenas as obras de arte que vão sendo reproduzidas com tal objetivo, mas também o espetáculo tecnológico e o passado, as cidades antigas e as reformadas, a natureza, as pessoas ricas e pobres. O fotógrafo-coleccionador, em sua forma assistemática de fragmentar a realidade, quer guardá-la, suprimindo as falhas da memória (Malraux, s/d), nesse ato transforma essa mesma realidade instantaneamente em antigüidade (Sontag, 1981:78).

Fotografias da Cidade da Parahyba

Algumas considerações

Ao se analisar fotografias devemos ter em mente que elas são como um texto. Melhor dizendo, a imagem é passível de ser descrita, de produzir um relato, ou seja, de ser constatada em suas partes e com-

ponentes e, o que nela está "escrito", transposto para a linguagem. Esse discurso descritivo é o ponto de partida de tudo o que se deseja ou o que se pode dizer ou fazer a respeito dela.

Num primeiro momento, temos apenas a imagem que se apresenta para nós plena para ser vista e lida, compreendida e interpretada. É quando temos a impressão de que todo conhecimento advindo dela é imediato. Além disso, parece bastante difícil distinguir entre uma fase perceptiva e descritiva de uma fase interpretativa construída a partir e sobre as duas primeiras (Marin, 1974:85). A descrição é uma leitura inicial dentre as muitas leituras iniciais possíveis, visto que o modo como as imagens são descritas depende de quem o faz, de sua idade e sexo, de seus interesses e, principalmente, de seu conhecimento do mundo, da sua cultura e erudição. Melhor dizendo, a história de vida do leitor influencia diretamente a interpretação da imagem.

Marin vai ainda mais longe ao afirmar que o objeto de interrogação é, na verdade, o discurso produzido a propósito da imagem. Por outro lado, o fato de descrever o conteúdo de uma foto cria um hábito no leitor de observar o que há realmente nela, para só depois que esta prática de leitura descritiva estiver desenvolvida, misturar as fases de leitura com a de interpretação (Barreto, 1994).

Dois olhares

As fotografias da cidade da Parahyba, consideradas neste trabalho são, principalmente, as utilizadas por Walfredo Rodriguez (1994), escritor, fotógrafo e cineasta paraibano, que faz em seu livro de memórias uma crônica do espaço urbano e convida-nos a fazer um passeio pelo que ele chama de Roteiro Sentimental. São fotografias que pertencem ao acervo construído por ele ao longo de sua vida, através de seus próprios flagrantes da cidade ou de uma coleção do que ele considerou importante para ser conservado. De qualquer maneira, atualmente, é um dos acervos fundamentais para o estudo da memória urbana da cidade de João Pessoa.

Outro autor importante para a compreensão da imagem construída pelos fotógrafos da Cidade da Parahyba é Coriolano de Medeiros. Neste caso ele não utiliza fotografias, mas descrições sobre a vida do bairro do Tambiá, onde passou sua infância. Atuou como historiador e educador, tendo sido membro da diretoria da Escola de Aprendizes Artífices, onde expressou o desejo de “formar o homem integral, adestrando-o para o exercício de uma profissão” (Barreto, 1996), demonstrando uma sintonia com o disciplinamento vigente nas instituições de um modo geral na década de 20.

Coriolano de Medeiros, faz nas memórias de sua infância - fins do século XIX - a reconstrução da vida cotidiana e, como não poderia deixar de ser, dos costumes exóticos e folclóricos do Tambiá, um dos mais importantes bairros da cidade na época. Transforma quase em poesia suas lembranças, que parecem assumir sons, cores e até mesmo cheiros para os leitores, mostrando através delas a riqueza da vida social tão diferente daquela promovida pela modernidade, mas que não foi totalmente eliminada por ela. O que se dá a partir de suas descrições, é a percepção do leitor da riqueza do imaginário, tomando-o de certa forma como representação de imagens materiais, mas por outro lado, como domínio da imaginação (Aumont, 1993:118-19). As imagens mentais distanciadas no tempo sofrem a influência da imaginação e dos afetos que o autor nutre pela época descrita e que são os guias que o auxiliam a formar suas imagens lingüísticas.

Ambos os autores são fundamentais para a compreensão do progresso ocorrido na Parahyba desde fins do século passado até as primeiras décadas deste. E mais ainda para a realização da leitura e interpretação das fotografias. Embora utilizando meios de expressão da memória diversos, ambos têm em comum o olhar que lançam sobre todo esse processo de mudança.

Enxergavam a cidade, que ia desaparecendo ao longo da segunda metade do século XIX, com um olhar um misto de saudade antecipada pelo que ia sendo deixado para trás e de admiração pelo que o futuro

parece prometer. Esse sentimento ambíguo não é sem razão, pois a cidade que desaparecia diante de seus olhos, fôra construída ao longo dos séculos, sendo um produto do grupo que a habitava e lhe havia conferido uma característica própria, traduzindo em termos espaciais suas ações coletivas. O sentido e o significado desse espaço é entendido de maneira mais forte pelos membros do grupo, porque a ele correspondem também esferas simbólicas da estrutura social, representativas de sua vida em grupo.

Eis a razão de uma certa nostalgia começar a surgir a partir desse momento. Esses elos simbólicos que ligavam o grupo a seu passado e estavam inscritos nas pedras da cidade, foram expostos pelas transformações urbanas no momento mesmo em que havia a possibilidade do seu rompimento (Halbwachs, 1990:133). Os habitantes da cidade percebem então, que querer algo diferente, “moderno”, para o futuro, traria ao mesmo tempo o desligamento desses elos, deixando parte de si mesmos para trás.

As fotografias selecionadas por Walfredo para compor suas memórias urbanas, embora em sua maioria desertas e desprovidas de vida, compõem quadros pitorescos da Cidade da Parahyba, enfatizando a memória do espaço físico, das transformações urbanas, apontando também para a modernização que se instala. Já Coriolano de Medeiros se identifica com Walfredo no sentimento nostálgico, na descrição da paisagem, porém enfatiza mais os costumes, os casos pitorescos e as arengas da vizinhança. O crescimento da cidade e as iniciativas governamentais de modernizá-la aparecem de forma muito passageira, mesmo porque as reformas urbanas só iriam se efetivar uma ou duas décadas depois.

Há, no entanto, diferenças entre os dois, a começar pelo meio escolhido para expressar suas memórias particulares. O progresso para Walfredo Rodriguez significava aparentemente a transformação do espaço urbano. Ele transformou-se no cronista-fotógrafo, no dizer de Koury (1995), que prova o espaço urbano tanto no registro do que

ocorre, quanto no sentido de saborear, sentir o prazer ou a saudade pelo que passou e que hoje se apresenta descaracterizado. Mais do que saudade do estilo de vida, ele se sente nostálgico pela perda da paisagem, mesmo dizendo evocar “a singeleza daquela vida sem maldades, num comparativo atualizante” (Rodríguez, 1994:198).

O olhar de Walfredo Rodríguez é o olhar localizado no futuro que revê e revive o passado e, em suas próprias palavras, “a evasão para o pretérito é uma maneira gentil da falta de interesse pelos dias atuais” (Rodríguez, 1994:48). O progresso para ele não é apenas fruto da passagem do tempo, tanto que ele se refere a sua marcha natural como um obstáculo. Para que esse progresso ocorra deve haver a intervenção da vontade humana, esta sim, trazendo de volta a higiene, o conforto, a harmonia e a ordem (:189).

Digamos que, ao utilizar as fotografias como meio de expressão primordial de suas memórias, Walfredo Rodríguez lhes confere um caráter fortemente analógico e objetivo. A esse respeito Aumont (1993:200) fala sobre a teoria de Bazin sobre o caráter de credibilidade da fotografia devido à sua suposta objetividade. Segundo ele, a foto possui esta virtude devido a uma crença de que ela se destina apenas a representar a realidade.

Aumont aprofunda um pouco mais esse conceito deixando claro que, mesmo possuindo uma realidade empírica, a analogia foi, ao longo da história, produzida artificialmente visando sua utilização com fins simbólicos. “As imagens analógicas, portanto, foram sempre construções que misturavam em proporções variáveis imitação da semelhança natural e produção de signos comunicáveis socialmente” (:203). Indo além: ela serve, sobretudo, para veicular uma mensagem, que na maioria das vezes não é nem um pouco analógica. Podemos aceitar as imagens como analógicas, no sentido de que são utilizadas e compreendidas de acordo com “convenções sociais que se baseiam, em última instância, na linguagem” (:206).

A linguagem, ao contrário, não pretende unicamente essa analogia

com a realidade. Através da linguagem o autor confere sua própria visão às coisas muito mais claramente, o que nem sempre é possível com a fotografia que tem como pressuposto a reprodução da realidade. Melhor dizendo, a imagem em si é tomada como um analogon, no entanto, é quando se fala sobre ela que se observa a elaboração de um discurso conotado, cultural e construído historicamente.

As imagens construídas por Coriolano de Medeiros – criadas no leitor através de suas descrições – são o espaço por excelência da memória de infância. Evocam tudo o que transforma uma cidade em “lugar”: seus cheiros, seus sons, os tipos populares e as histórias que dão conteúdo emocional e valor estimativo ao espaço. Traduz de maneira bastante exata a afirmação de Halbwachs (1990:132-33) de que o vínculo existente entre os lugares e as pessoas não é meramente uma questão de correspondência física, mas cada objeto e local ocupado no espaço traduz uma maneira de ser comum a um grupo, a uma comunidade. O espaço é transformado à imagem do grupo, ao mesmo tempo em que este se adapta às coisas materiais que lhe opõem resistência. É a voz do tempo em que, como diz Süsskind (1987:24), “a ciência não coordenava o nosso real – mas aguardava, implacável, no horizonte”.

Coriolano de Medeiros pretende falar sobre as cicatrizes do espaço e das pessoas que nele vivem, ainda que sob a lente do exótico e do pitoresco, o que pode ser exemplificado na descrição feita por ele de sua casa de infância na rua do Tambiá (Medeiros, 1994:23), ou mesmo das arrelias do bairro, principalmente nas ruas da Matinha e do Grude. Nesta última moravam, segundo ele, “marafonas, amásias de soldados e trabalhadores de canga, sede de gente moça desocupada, atraía desordeiros e outros maus elementos, não falando da garotagem local, um dos maiores núcleos de meninos e meninas pervertidos”. Não era raro acontecerem confusões e brigas de mulheres na rua para, como ele mesmo diz, disputar “a bofetões, dentadas e lutas corporais a posse do coração de um miliciano que sorria envaidecido, aguardando o desfecho

da questão” (:29).

Às fotografias falta essa riqueza do cotidiano, dos detalhes, que fazem uma cidade viva. Mostram o espaço, sempre higiênico, limpo, organizado, de acordo com o ideal de progresso que vem sendo construído pelas elites locais. A representação fotográfica é então algo já por si extraordinário, uma vez que o olho ciclópico não apreende a banalidade do dia-a-dia, pois o cotidiano pode muitas vezes se mostrar como feio, sujo, pobre, mal-educado.

As primeiras fotografias geram a expectativa de reviver a sensação de calma ou mesmo de banalidade e monotonia de uma cidade colonial, ou como diz Walfredo Rodriguez (1994:47), da “pacatez natural e sem afetação” da antiga capital da Parahyba do Norte. A pacatez pode ser sentida nas imagens dos bairros residenciais mais afastados, nas ruas residenciais do centro, nas ruas tradicionais de comércio ou mesmo na narrativa bucólica de Coriolano de Medeiros.

Estas fotos expressam bem a lentidão do tempo natural, ritmo em que a cidade vinha se desenvolvendo até então. Nelas, o cotidiano aparentava seguir o “processo natural” do viver, com as ruas estranhamente vazias, sem movimentação sequer de animais, como se a cidade apenas aguardasse, adormecida, que algo viesse tirá-la do torpor em que permanecera nos últimos séculos.

Essa diferença entre o tempo “natural” e os novos tempos do progresso também foi observada por Walfredo Rodriguez (1994:189) quando, referindo-se ao sistema de transportes da capital, diz que o tempo, em sua “eterna marcha natural”, ia destruindo “material e vontades”. O progresso, para ele, seria o mensageiro da ordem, da harmonia, do conforto e da higiene. Estes eram advindos, segundo os padrões da época, do desenvolvimento acarretados pela ciência e pela tecnologia.

Na comparação da nova cidade que vai surgindo com a antiga observa-se a perda de uma certa graça, que só agora pode ser apreciada

através das fotografias, embora antes não se notasse nela nada de especial (Calvino, 1990:30). Ao mesmo tempo, as fotos são a comprovação/representação daquilo de que se fala nas memórias escritas, como a convocar o leitor à observação atenta daquilo que é falado, fadado, e que “realmente” existiu.

Por outro lado, a ideologia do progresso, em sua adoração à ciência e à técnica, começa a estabelecer novos parâmetros, para a fotografia. do que deveria ser valorizado e fotografado. Ao mesmo tempo em que existe um sentimento de nostalgia pelo que desaparece – sintoma da mudança de alguns valores –, ocorria paulatinamente a formação de um novo olhar, do “gosto bárbaro”, como diz Bourdieu (1965:109), a visão do cíclope que utiliza a câmera.

Da mesma forma que as imagens remetem ao passado colonial pela configuração dos sobrados e das ladeiras, elas são descritas por Walfredo Rodriguez (1994) utilizando-se os referenciais do que se considerava os símbolos do progresso e do desenvolvimento econômico na Parahyba.

Embora se tivesse procurado estimular o desenvolvimento da Indústria no estado através de incentivos fiscais desde o início da República (Maia, 1986:01-10), esta nunca se configurou em um setor de grande expansão, sendo que a principal fonte de renda do estado desde os tempos imperiais eram os impostos de importação e exportação (Fernandes, 1988:158). Era natural, pois, que o imaginário do progresso encontrasse, digamos, símbolos locais, além daqueles já consagrados nos países que o promoviam. O imaginário do progresso aqui não se associou apenas à industrialização, ao espetáculo da tecnologia e à construção de ferrovias, mas sim ao comércio de importação e exportação, geralmente dominados por firmas de capital estrangeiro .

Raros são os casos em que o espetáculo da modernidade aparece aos olhos do leitor atual; um exemplo precioso é o da foto de Bruno Bougard que mostra um engenho construído e aperfeiçoado por um paraibano em cuja dedicatória podemos ler o seguinte: “Ofereço-te este

retrato em nome da verdadeira amizade. Esta fotografia foi tirada no dia 12 de dezembro de 1906, na ocasião em ... fazia uma experiência com um aparelho para luz acetileno, construído e aperfeiçoado por mim. Ao lado esquerdo está o Professor Barrozo, a direita está o irmão e amigo. Claudio Caminha (Parahyba, 17-12-916)”.

É através desse click, aparentemente neutro, que se começa a criar um imaginário de classes específicas, como o clero, comerciantes, industriais e governo. Fragmenta a realidade e fornece apenas alguns dados sobre ela, construindo um discurso paralelo que assume paulatinamente um papel importante nessa sociedade, retratando os lugares mais significativos, algumas ocasiões especiais, os personagens e personalidades de mais destaque, reforçando uma ordem já consolidada.

A fotografia é um recorte, uma seleção do que vale a pena ser fotografado. Assim, constrói-se um olhar específico sobre a cidade. O “gosto bárbaro” criou uma expectativa quase generalizada de que uma fotografia deveria apresentar imagens idealizadas, isto é, uma bela fotografia era a fotografia de algo belo (Sontag, 1981:34). E o belo eram os mosteiros, os palácios, os casarões da classe dominante. Ao fotografar esse “belo”, ao favorecer mais um ângulo do que outro, ao esperar que as ruas esvasiem para poder fotografar, o nosso cronista atende perfeitamente à “estética popular”, construída historicamente pela pintura clássica, em que o feio, o sujo e o pobre é interdito, exprimindo assim juízos de valor implícitos no fotograma (Bourdieu, 1965:116).

Os fotógrafos da cidade da Parahyba ao tornarem-se assim, por excelência, cronistas de uma classe específica, aquela que estabelecia os padrões de beleza, escolhendo de acordo com esses padrões os lugares, os fatos e as pessoas que “mereciam” ser fotografados, conferiam às fotografias um papel moral e reconstruíam a realidade a partir delas (Koury, 1995a).

A partir dos primeiros anos do século XX, sente-se com maior nitidez o encantamento da sociedade local com o progresso e,

conseqüentemente, com sua documentação. Fotógrafos eram contratados para registrar as reformas urbanas e os espaços da burguesia, tais como ruas repletas de sobrados, vistas panorâmicas mostrando o casario, o comércio, principalmente o de importação e exportação, novas obras e pontos “pitorescos”. Excluía a pobreza simplesmente porque esta não se cogitava como temática, negando sintomaticamente seu papel de sujeito inclusive nas imagens.

São do início do século duas das fotos que se destacam das demais por se assemelharem com aquelas produzidas pelo imaginário do progresso tecnológico. É o caso da maxambomba e da construção da Usina Tração, Luz e Força . Esta última possui uma atmosfera quase que assustadora, com suas chaminés expelindo fumaça. Evoca, em certa medida, as imagens das “fábricas demoníacas” do conto de Tchekov, vazia, com seu esqueleto à mostra, expelindo fumaça pela chaminés. Ou ainda, espelhando-se na imagem da fábrica criada por Flaubert com suas obras inconclusas, ferrugem e mato entre os objetos. Falta apenas o mais característico nas fábricas desse período que são as engrenagens com suas rodas denteadas (Hardman, 1988:34-35).

A realidade retratada não é aquela que é, mas a que deseja ser. É por essa razão que as fotografias exibem pedintes e/ou trabalhadores apenas de forma incidental. Eles estão presentes no espaço fotográfico da mesma forma que as árvores e os animais, pois são componentes da paisagem. As fotografias são um dos instrumentos úteis ao discurso modernizador em sua vertente estética, que procura construir e consolidar a imagem de uma cidade perfeitamente domada e disciplinada, documentando a modernidade que chegava, as mudanças de hábitos e tudo o que representasse o progresso nacional (Koury, 1995a), espelho no qual a sociedade local mirava-se para construir seu futuro.

Porém, muito mais que o espetáculo técnico, a burguesia paraibana parecia apreciar os espaços mais leves e novos que a cidade começava a apresentar de forma generosa. Até aproximadamente 1910,

os espaços consagrados como motivos fotográficos foram a rua Direita, a rua Nova, a Barão da Passagem (rua da Areia), a rua do Comércio (Maciel Pinheiro), a Praça Álvaro Machado, o Pátio do Palácio, o Palácio do Governo e algumas vistas panorâmicas da cidade mostrando o mosaico formado pelos casarões das ruas principais.

O espaço fotográfico constrói pouco a pouco a imagem de uma cidade higienizada onde predomina a ordem, excluindo qualquer elemento que venha a perturbá-la. É o “museu imaginário”. Nada parece estar fora do lugar ou indicar movimento. Mesmo conservando ainda seu aspecto colonial, as vistas da cidade parecem indicar que ordem não se choca com o progresso pretendido.

A partir do século XX, as fotografias passam a representar imagens cada vez menos bucólicas e, além de algumas comemorações políticas, como é o caso das fotos das posses de presidentes de província, de desfiles de estudantes, as corridas de cavalo no Prado Paraibano

Nesse momento também ocorre uma transformação na estética fotográfica. Os ângulos e a forma como as novas edificações e espaços urbanos são mostrados modificam-se. Procura-se valorizar formas arquitetônicas “modernas” – entendidas aqui como neoclássico – os novos espaços urbanos que se caracterizam pela linha reta e os coretos importados da Europa e colocados nas diversas praças e palco das retretas dominicais. Prevalece ainda no olhar um certo ar romântico e poético da cidade, conferindo-lhe agora não mais um saudosismo colonial, mas um aspecto quase europeu, indicando os rumos tomados pelo progresso daí por diante.

Já na década de 20, um assunto que mereceu uma ampla documentação foi a construção do porto do Varadouro. Nestas fotos a construção do porto está a pleno vapor. Foi realizada uma extensa série sobre os trabalhos do porto do Varadouro. Obra considerada pelo Presidente Epitácio Pessoa de fundamental importância para a construção do futuro promissor da Parahyba, teve um papel, no início da década de 1920, de catalisador das aspirações da elite local, gerando as

mais variadas reações na sociedade, terminando por fracassar.

Grande parte das fotos são bastante parecidas, além disso, o elevado número de tomadas assinala uma preocupação em documentar todos os aspectos da sua construção. Trabalhadores descarregam cimento, carregam estacas de madeira, fabricam outras de concreto armado e fazem testes de resistência. Mas mesmo essas fotos deixam indícios de que problemas eram enfrentados. O destaque dado ao trabalho das dragas no leito do rio, além dos alagamentos dos trilhos da estrada de ferro, já indicam os problemas técnicos, como o assoreamento do leito do rio, enfrentados para a construção do porto da Parahyba neste local.

A construção do porto do Varadouro foi apenas uma pequena amostra entre as muitas obras que ilustram uma política de desperdício, enganos técnicos e fracassos fruto da ideologia do progresso. Nesse esforço por “domar a barbárie” implantou-se uma modernização conservadora que queria civilizar os mais longínquos recantos do país e deixando atrás de si o rastro: “marcas e objetos perdidos, aparentemente em completa desconexão espaço-temporal, vagueiam como sombras fantasmáticas da sociedade tentacular, por esses cenários melancólicos” (Hardman, 1988:109).

As fotografias tiveram um importante papel neste episódio no sentido de manter o presidente Epitácio Pessoa informado sobre o andamento das obras que eram uma marca do seu governo. No entanto, segundo José Joffily (1983:85;89), sua autenticidade é discutível. Em trechos do livro *Porto Político* afirma que o presidente vivia iludido em sua boa-fé quanto às questões do porto. Fato este que parece ser confirmado com o depoimento da poetisa paraibana Aurina Silveira: “quando Epitácio me mostrou algumas fotos, como sendo das obras do porto, duvidei prontamente de sua autenticidade. Pálido, Epitácio não pode esconder sua forte emoção” (:89).

Esse exemplo demonstra que a noção de veracidade carregada pela fotografia deste o seu invento é uma falácia. É possível através dela se

construir uma realidade de acordo com o que se quer mostrar, transmitir ou fazer as pessoas acreditarem.

Conclusão

O discurso que se evidencia através das fotos da Parahyba antiga é uma construção a partir de uma visão do futuro que as elites locais, cujos olhos estão aqui representados pelos fotógrafos, queriam fazer existir. Não deve porém, em momento algum, ser confundido com a própria existência concreta da cidade àquela época.

Ao analisar as fotografias podemos nos deparar com as muitas cidades que coexistem em um mesmo espaço geográfico. Porém, o ponto de vista privilegiado foi a “cidade da memória”, em cujo horizonte pude divisar todas elas. Através da memória fotográfica me foi possível entrever a cidade dos símbolos, da morte, do sonho, do passado e perceber o nascimento da cidade do futuro.

Através da cidade da memória podemos sentir as mudanças de ritmo, de valores, de prioridades e de concepção de mundo que foram se delineando no período estudado. O olhar fotográfico se torna então uma janela para o passado, que nos permite realizar o estranhamento/distanciamento necessário à construção do saber científico.

Neste trabalho procurei estabelecer, através de uma leitura do discurso que permeia o texto fotográfico, uma coerência; conferir uma certa unidade a algo por excelência fragmentado como é a fotografia. Mostrando que não se recorta ao acaso e aprisiona em papel momentos apenas “interessantes”. Muitas vezes a fotografia é o meio em que se cristalizam “atos falhos”, deixando escapar valores e desejos que a fala e a escrita conseguem, muitas vezes com dificuldade, expressar.

Não é o acaso que se fotografam com maior frequência as igrejas e palácios que representam o poder do Estado e começa-se a privilegiar as novas ruas, as reformas urbanas, a nova feição dos prédios públicos, os palacetes da elite e o porto. O que se privilegia aqui não são os objetos

em si, mas o que eles simbolizam em determinado momento histórico.

Muitas vezes as fotografias dos anos 20 negam a assertiva de que uma bela fotografia é a fotografia de algo belo (Sontag, 1981:40). “Documentar” as reformas do espaço urbano não produz necessariamente uma “bela fotografia”, mas confirma um mundo desejado na criação de uma “realidade de segundo grau”, surreal pois duplica o mundo segundo esses mesmos desejos (:54).

Foi através da análise das fotografias que pude sentir, numa recuperação quase cinematográfica, quadro a quadro, a cidade que ia sendo construída concretamente e pela própria representação fotográfica. Realidade e imagem alimentando-se uma da outra, modificando uma a outra.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. 1993. A Imagem. Campinas, SP: Papyrus. (Ofício de arte e forma)

BARRETO, Maria Cristina R. 1994. Retratos da Cidade: a construção da memória urbana através da fotografia - caminhos metodológicos. João Pessoa: Política & Trabalho, MCS/UFPB, nº 08/10.

BARRETO, Maria Cristina R. 1996. Imagens da cidade: a idéia de progresso nas fotografias da Cidade da Parahyba (1870-1930). João Pessoa: Dissertação de Mestrado, PPGS/UFPB.

BENJAMIN, Walter. 1993. Magia e Técnica, arte e política: obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo, Brasiliense.

BERMAN, Marshall. 1986. Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras.

BERNARDI, Bernardo. 1992. Introdução aos Estudos Etno-antropológicos. Lisboa: Edições 70.

BOCK, Kenneth. 1980. "Teorias do Progresso, Desenvolvimento e Evolução". In BOTTOMORE, Tom e NISBET, Robert. História da Análise Sociológica. Rio de Janeiro, Zahar.

BOURDIEU, Pierre et al. 1965. Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit.

CALVINO, Italo. 1990. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras.

DAMATTA, Roberto. 1993. Relativizando. São Paulo: Brasiliense.

FRANCASTEL, Pierre. 1993. A Realidade Figurativa. São Paulo, Perspectiva.

JOFFILY, José. 1983. Porto Político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

KOTHE, Flávio R. (org.). 1991. Sociologia: Walter Benjamin. São Paulo: Ática.

KOURY, Mauro G.P. 1995. Provar o Espaço: Fotografia e Cidade Através das Lentes e das Crônicas de Walfredo Rodriguez. Texto apresentado no GT Estudos Urbanos do XIX Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciências Sociais. Caxambu (MG).

KOURY, Mauro G.P. 1995a. "Olhares sombrios sobre a cidade: a pobreza urbana através da fotografia". In: Cadernos CEAS, 158:61-67.

LAPLANTINE, François. 1994. Aprender Antropologia. 8 ed. São Paulo: Brasiliense.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1980. A noção de estrutura em etnologia; Raça e História; Totemismo hoje. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural. (Os pensadores).

FERNANDES, Irene Rodrigues da Silva. 1988. Comércio e Subordinação: a Associação Comercial da Paraíba no processo histórico regional (1889/1930). Recife: Mestrado em História/UFPE.

MAIA, Neiliane. 1986. “Legislação sobre indústria nos estados da Paraíba e Pernambuco. Período 1889-1930” In: KOURY, Mauro G.P. et al. Relatório da Pesquisa Fontes para a História da Indústria e Trabalho no Nordeste. UFPB/CCHLA/ NDIHR.

MALRAUX, André. (s/d). “O Museu Imaginário”. In: As vozes do silêncio. Lisboa: Edição ‘Livros do Brasil’. 2 v.

MARIN, Louis. 1974. “A descrição da imagem: a propósito de uma paisagem de Poussin”. In: METZ, Christian et al. A Análise das Imagens. Petrópolis: Vozes.

MEDEIROS, Coriolano de. 1994. O Tambiá da Minha Infância. Sampaio. João Pessoa, A União.

MELLO, Luiz Gonzaga de. 1987. Antropologia Cultural: iniciação, teorias e temas. 4 ed. Petrópolis: Vozes.

MERCIER, Paul. s/d. História da Antropologia. São Paulo: Editora Moraes.

NISBET, Robert. 1985. História da Idéia de Progresso. Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

PELTO, Pertti J. 1975. Iniciação ao Estudo da Antropologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

ROCHA, Everardo. 1994. O que é etnocentrismo. São Paulo: Brasiliense.

RODRIGUEZ, Walfredo. 1994. Roteiro Sentimental de uma Cidade. 2 ed. (fac-simile). João Pessoa: A União.

SONTAG, Susan. 1981. Ensaio Sobre Fotografia. Rio de Janeiro: Arbor. (Trad. de On Photography).

SOUZA, Nelson Mello e. Modernidade: desacertos de um consenso. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP. (Coleção Viagens da Voz)

SÜSSEKIND, Flora. 1987. Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.

Imagens e Representações: o Uso da Fotografia Na Pesquisa Qualitativa Em Ciências Sociais

Lídice Maria Silva de Araujo

Introdução

Com o interesse de analisar a exclusão social, elegi como objeto de estudo um grupo de catadores de lixo que, em razão da precariedade de suas condições de vida, é referido à condição de "excluído". Os bagulhadores - como se autodenominam os sujeitos da pesquisa³⁹ - trabalham e moram no lixão de Aguazinha⁴⁰. Retiram do lixo materiais reaproveitáveis, vendendo-os para garantir sua subsistência e de suas famílias.

O grupo foi apresentado pela mídia à cena pública como "canibais favelados" que, fustigados pela miséria e pela fome, quase não hesitavam em comer carne humana na forma de lixo hospitalar, despejado em Aguazinha, a céu aberto, pela Prefeitura de Olinda⁴¹. Além disso, afirma outra matéria jornalística, ali no lixão, as mulheres têm que aprender a conviver também com todo tipo de malícia e a driblar a libido masculina, que não tem hora para fazê-los agarrar - à força - quem desejam (...) há vários casos de estupro e tentativas sem que ninguém se incomode com isso"⁴².

A imprensa ressaltou as contradição entre o modo de vida dos

³⁹ *A pesquisa mencionada se intitula Trabalho, sociabilidade e exclusão social: o caso dos bagulhadores do lixão de Aguazinha. Foi apresentada em Março/97 ao Curso de Mestrado em Antropologia Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e financiada pela CAPES e IDRC.*

⁴⁰ *Aguazinha é um dos bairros mais pobres de Olinda, município da Região Metropolitana do Recife.*

⁴¹ *Ver Jornal do Commercio, de 17.04.94, p. 1 e 20.*

⁴² *Ver Jornal do Commercio, Cidades, p. 10, 22.05.94.*

bagulhadores e o do resto da sociedade, acentuando sua diversidade de valores, costumes e comportamentos. É verdade, por outro lado, que intelectuais, políticos e algumas instituições - como o Comitê de Ação da Cidadania de Olinda, o Comitê Estadual da Ação da Cidadania contra Fome, a Miséria e pela Vida, e a Igreja Episcopal Anglicana do Brasil - apontaram, as múltiplas faces do episódio, chamando a atenção, de um lado, para a fragilidade de nosso processo político e econômico, as desigualdades sociais e o descaso do governo pela omissão na fiscalização sanitária⁴³. Mas, sem dúvida, prevaleceu a imagem dos catadores como figuras portadoras de qualificações negativas: miseráveis no último nível da degradação humana, sem nada a perder, descomprometidos com os valores culturais, sem condições de suprir suas necessidades, ineficientes no gerenciamento de seu ambiente, incapazes de absorver os valores culturais instituídos.

Numa sociedade que transfigura o sucesso em valor supremo, os bagulhadores - descartados enquanto trabalhadores com utilidade social e vivenciando, indiscutivelmente, uma situação de extrema pobreza - são frequentemente estigmatizados, percebidos e vistos como signos da própria decadência humana. Confrontados com o modelo corrente da sociedade organizada, foram definidos pela negatividade, como o avesso do que deveriam ser, descritos como um corpo estranho à sociedade e colocados fora dela, "excluídos". Esta imagem de sociedade dual, que opõe de maneira estática e radical os "excluídos" do resto da população, na verdade, serve apenas para mascarar a realidade, levando a esquecer que a exclusão é um processo de "desqualificação social"⁴⁴ que começa

⁴³ ARAÚJO, Edilton. *Canibalismo em tempo moderno*, in *Jornal do Commercio*, 1o. Caderno. p. 3, 23.04.94; SIQUEIRA, Antonio Jorge. *Antropofagia e cidadania*, Idem, 1o. Caderno. p. 3, 21.04.94; CALHEIROS, Vladimir. *Alguém se lembra?*, Idem, 1o. Caderno. p.3, 30.04.94; Idem, 2o. Caderno, p.1, 18.04.94; Idem, 2o. Caderno, p. 2, 29.04.94; Idem, 2o. Caderno, p. 6, 06.05.94.

⁴⁴ A expressão é utilizada em PAUGAM, Serge. *La disqualification sociale - essai sur la nouvelle pauvreté*. 3a ed. Paris:PUF, 1994.

pela precariedade econômica, é reforçada pela fragilidade dos laços sócio-familiares e pode chegar à desintegração de todos os vínculos sociais ou à desfiliação, para retomar o termo utilizado pelo sociólogo francês Robert Castel⁴⁵.

De fato, a literatura examinada⁴⁶ atesta que, apesar das transformações em curso na sociedade atual - o fenômeno da globalização, o incremento da tecnologia, o alto índice de automação, que reduz de maneira significativa o número de empregos disponíveis - o trabalho ainda é, hoje, o fundamento da dignidade dos homens. As pesquisas revelam, também, que as dificuldades de inserção profissional, a precariedade econômica e o consumo restrito, resultantes da ruptura (ainda que involuntária) com o mundo do trabalho e da produção, remetem não apenas às dificuldades objetivas de sobrevivência, mas atinge também a teia de relações sociais na qual estão envolvidas as pessoas que vivenciam essa situação de privação. O afastamento, temporário ou definitivo do mercado de trabalho, ou o desempenho de atividades intermediárias entre o emprego permanente e o desemprego, reflete-se, principalmente, na comunidade familiar. À medida que aumenta as dificuldades de sobrevivência, aumenta a pressão por parte da família no sentido do cumprimento do papel de "provedor família" - referência esta essencial na definição das identidades dos trabalhadores urbanos -, o que pode conduzir a conflitos e rupturas na esfera das relações domésticas.

Com base nesse argumento e levando em consideração que os catadores vivenciam um acúmulo de handicaps -inserção precária no

⁴⁵ CASTEL, Robert. *Les métamorphoses de la question sociale*. Paris:Fayard, 1995.

⁴⁶ Ver CALDEIRA, Teresa. *A política dos outros - o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo:Brasiliense, 1984; ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta - as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo:Brasiliense, 1985; TELLES, Vera da Silva. *Cidadania inexistente: incivilidade e pobreza. Um estudo sobre trabalho e família na Grande São Paulo*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia:FFLCH/USP, 1992.

mercado de trabalho, afastamento simbólico da classe trabalhadora "de direito", moradia em ambiente deteriorado ecologicamente e desvalorizado socialmente, problemas de saúde, o descrédito do resto da sociedade - admiti que eles realizam a desfiliação em sua dupla dimensão: a ruptura em relação à ordem da produção e a ruptura de vínculo com o social. Busquei então conhecer e compreender como se dá, para os narradores da pesquisa, a inserção na atividade produtiva, quais seus padrões de sociabilidade e as representações sociais elaboradas e veiculadas por esses "excluídos". A definição e delineamento da exclusão como campo representacional foi o objetivo perseguido, que se mostrou desde logo associado a um outro aspecto conceitual - a questão da identidade.

Para a análise do processo de exclusão vivida pelos catadores, e no intuito de descobrir novas problemáticas, tentei apreender a totalidade das situações vividas pelo grupo, tendo para isso recorrido a variadas técnicas de coleta de dados. Dentre os recursos técnicos disponíveis na captação de informações, utilizei o questionário, a observação participante, a entrevista e a fotografia, além, do diário de campo.

O questionário teve como objetivo principal rastrear as famílias residentes na área, para obter uma caracterização geral do universo pesquisado e, paralelamente, tirar algumas conclusões sobre as condições objetivas de vida do grupo.

Para compreender as experiências vividas pelos catadores, em situação de precariedade econômica e social, a posição de observador-participante me pareceu indispensável. O grupo pesquisado era relativamente restrito, composto por 13 famílias. Eu queria partilhar da vida cotidiana dessas pessoas, compreender e descrever "do interior" suas experiências. Assim, passei a frequentar o lixão de maneira regular, três vezes por semana, aproximadamente, e passava toda a manhã ou a tarde com eles. Conheci, assim, muitos momentos cotidianos: desde a saída para o trabalho à comercialização dos produtos coletados, durante as refeições, os afazeres domésticos e os momentos de descanso.

A fotografia foi, inicialmente, utilizada como técnica complementar, apenas um meio de aproximação do universo pesquisado. Mas, no decorrer da pesquisa, os próprios fotografados me revelaram a importância da análise e interpretação do registro fotográfico. No entanto, é preciso enfatizar, embora a fotografia possa revelar por meio de suas características - tamanho, formato, enquadramento, nitidez, planos - comportamentos, valores, sentimentos, as relações sociais e representações daqueles que contribuíram para a sua produção, ela é, antes de tudo, um recorte de alguma coisa existente, uma forma de interpretação do real - ambígua e ideológica - que precisa ser complementada por outras fontes de informação. Resolvi, então, associar a fotografia aos depoimentos dos catadores. Na fotografia, as imagens precisam ser traduzidas por palavras e seus significados, em alguns casos, são construídos pelos elementos de produção e/ou por sua contextualização no momento de produção, ou seja, é preciso levar em conta o aspecto subjetivo e ideológico das imagens.

A foto nos conduz para fora, para o outro, mas de pouco vale a técnica e o método, quando não existe sensibilidade no olhar que se debruça sobre esse outro e se faz uma leitura direta do conteúdo da foto, procurado na imagem uma reprodução exata da realidade. Ainda que a fotografia possua uma força de constatação que não se pode negar, atestando aquilo que foi fotografado, ela, por outro lado, também oculta muitas referências e informações, por ser apenas um recorte do que se quer reproduzir - reprodução fixa de um instante. Mas se o trabalho do antropólogo é um trabalho de interpretação de culturas alheias, interpretação de segunda ou terceira mão⁴⁷, justifica-se, então, lançar mão de estratégias as mais variadas e criativas possíveis, no sentido de se chegar, por exemplo, a uma hierarquia dos tipos de "piscadelas" de uma determinada sociedade, aumentando "o sentimento de como a vida pode

⁴⁷ GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

decorrer"⁴⁸.

1 Fotografia e etnografia

Ao tentar reconstruir o sistema cognitivo dos sujeitos estudados, procurei entender o processo de elaboração de suas representações. Inicialmente, tentei aplicar entrevistas semi-estruturadas. Estas, no entanto, se constituíram apenas em boa conversa. Meus informantes quase sempre se esquivavam e demonstravam mau humor diante dos meus quem, por quê, quando, onde. Eu precisava de um instrumento metodológico que permitisse ao grupo expressar sua percepção da realidade, seus sentimentos múltiplos a respeito dessa realidade, de si mesmo e da sociedade mais ampla. Isso deveria ser feito da forma o mais espontânea possível, sem a sensação de se estar revelando um segredo.

Eu continuava fotografando. Fotografar era algo que me dava imenso prazer e os catadores divertiam-se bastante durante a sessão de fotos e demonstravam grande satisfação quando as recebiam, observando-as com muito interesse. Explicavam e identificavam o conteúdo de cada foto, conversando desinibidamente e expressando livremente sentimentos e impressões.

Passada a fase inicial das abordagens experimentais, os catadores permaneciam desconfiados e indiferentes à idéia de que eu iria escrever um livro a respeito deles. Para que serviria esse livro? O que mudaria em suas vidas? Eles conseguiriam um emprego ou uma casa? E eu era insistentemente cobrada a "dar alguma coisa".

De acordo com minha prática metodológica e minha ética, escolhi estabelecer com os catadores uma relação de troca e não de hierarquia. Eu pretendia não apenas extrair deles o máximo de informações, mas

⁴⁸ GEERTZ, Clifford. *Estar lá, escrever aqui*. Revista *Diálogo*, nº 3, vol. 22, 1989, p.61.

estabelecer uma relação pessoal sem ter a obrigação imediata de retribuir. Muitas vezes pressionada a assumir o papel paternalista que a Igreja local - e, por vezes, o Estado - lhes oferecia, preferi diluir qualquer expectativa nesse sentido no decorrer da pesquisa: eu não lhes traria nada, nem comida, nem roupas, nem empregos, nem dinheiro. Aceitar essa expectativa paternalista seria reconhecer o estabelecimento de uma relação desigual e impessoal, quase mercantil. O dom sem contrapartida veicula uma hierarquia, uma relação desigual com o outro⁴⁹. Um dom exige um contra-dom equivalente - embora isto não seja explicitamente declarado -, mas esse contra-dom não pode ser revestido de um ganho material imediato, nem regido pela desejo egoísta de "levar vantagem". No sistema do dom as coisas valem o que vale a relação - e a alimentam. A troca implica uma relação igualitária, um dom e um contra-dom recíprocos. Escolhi, então, trocar com os bagulhadores, não dar sem esperar uma contrapartida ou receber sem me sentir devedora.

Tendo em vista meus modestos recursos financeiros, eu não podia lhes oferecer presentes de grande valor material, eles, por outro lado, também não se sentiam grandes devedores. A reciprocidade estava estabelecida. Assim, trocamos idéias, pequenos presentes, objetos que pode-se chamar de "supérfluos" - frequentemente ofereci bombons e brinquedinhos para as crianças; às vezes, um bolo de aniversário ou frutas para alguém doente. E eles me concederam as entrevistas, me falaram de suas vidas, sonhos e esperanças. Com o ritual de "tirar retrato", toleraram minha intromissão visual em momentos-chave de seu cotidiano e, sobretudo, me confiaram sua imagem - embora com muita reserva e cautela, traduzidas na pose, simulações e composições deliberadas que os fotografados imprimiam à imagem. Através das fotografias, eles haviam finalmente descoberto algo que eu podia

⁴⁹ Ver sobre o tema MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa;Edições 70, 1988; MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. Coleção Os Pensadores. São Paulo:Ed. Abril, 1978; LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis:Vozes/ EDUSP, 1976.

oferecer em troca das informações que me concediam, da paciência com que aturavam minhas perguntas e da permissão em "bisbilhotar" suas vidas.

O ritual de entrega das fotografias me lembrava os primeiros exploradores, e mesmo os antropólogos do começo do século, que distribuíam fumo, espelhos, pequenos presentes, entre os povos recém-descobertos, ainda não acostumados à presença de estranhos e pesquisadores. Passei a ser vista pelos catadores não como "interesseira", mas como "uma pessoa até simpática e legal", como eles diziam. Comecei a receber pequenas demonstrações de gentilezas dos catadores: um vasinho com planta, um cafezinho, um convite para almoçar e até um perfume, oferecido por uma moradora que também era revendedora de perfumes e cosméticos. Eu me sentia muito gratificada com esses presentes, reveladores de minha aceitação pelo grupo.

A distribuição das fotos transformava o lixão numa feira de vaidades. A fotografia significa para o homem a possibilidade de auto-iludir-se "congelando" sua imagem de forma nobre, representando através da aparência exterior o personagem que ele nunca havia sido e jamais seria. É por meio da pose, da imagem "plástica" - sentados ou de pé, o ar afetado - que as pessoas apresentam o que gostariam de ser⁵⁰.

Os bagulhadores não fugiam à regra, é claro, e exigiam ser fotografados "com a melhor aparência possível". Eles "criavam" deliberadamente as cenas: escolhiam a composição, a focalização, o enquadramento, os planos; posavam cuidadosamente, preocupando-se com o vestuário, a postura corporal e a expressão facial; selecionavam com rigor o que deveria ser registrado, escolhendo traços, práticas e costumes valorizados socialmente. As moradias e as marcas do contexto - o lixo amontoado, cães vadios, caminhões de coleta, pessoas trabalhando, imagens reveladoras das condições de vida do grupo -

⁵⁰ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1994.

deviam ser totalmente eliminadas. Eu os deixava posar como queriam e as imagens que surgiam eram "imagens negociadas"⁵¹ que mostravam só o que interessava ao retratado. Estabeleci, então, uma relação de "cumplicidade" com os retratados ou seria melhor dizer os "clientes", pois na verdade, os pesquisados comportavam-se como tais, dando ordens como se fossem meus contratantes. Era comum eu escutar declarações do tipo: "- Eu quero que você traga sua máquina amanhã para tirar uma foto minha e de meu marido, mas eu escolho onde você vai tirar a foto. Não quero que você me pegue desprevenida". Assim, eu fotografava sob rigorosas condições. Naturalmente eu podia exercer minha criatividade, mas sempre dentro das condições impostas por eles, de maneira que atendesse suas apreciações estetizantes ou suas preocupações quanto à qualidade técnica das imagens.

Um incidente levou-me a refletir sobre a experiência visual do homem quando diante da imagem de si mesmo e sobre o significado da fotografia na vida das pessoas. Uma manhã, enquanto eu conversava com as crianças e distribuía algumas fotos, um catador, que não morava na área, avançou ameaçadoramente para mim: 'Ô moça, por acaso eu pedi a senhora prá tirar meu retrato?', perguntou mostrando-me uma fotografia em que ele aparecia em segundo plano. Olhei a imagem e argumentei, desculpando-me, que não tinha sido minha intenção fotografá-lo. Na realidade, a câmera estava focalizando um dos caminhões de coleta, mas, acrescentei, que se ele quisesse poderia ficar com a fotografia. Por mais que eu me desculpasse, o bagulhador, ofendidíssimo e convencido que minha intenção ao fotografá-lo não eram as mais lisonjeiras, rasgou a foto e com palavras inflamadas proibiu-me de fotografá-lo. Criou-se um certo tumulto, mas logo os outros catadores que já me conheciam chegaram ao local, contornando a

⁵¹ O sociólogo Sérgio Miceli, fazendo uma análise do retrato na pintura brasileira dos anos 20 e 30, sugere que essa forma de pintura é sempre uma "imagem negociada", ou seja, nasce de um consenso entre o que o pintor quer fazer e a maneira pela qual o retratado gostaria de aparecer. Ver MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas*. Companhia das Letras, 1996.

situação.

Episódios dessa natureza não mais se repetiram. Por precaução, sempre que eu me aventurava fora da área em que era conhecida, eu me fazia acompanhar por alguém conhecido. Embora eu já soubesse da reserva de alguns catadores quanto à fotografia, uma reação tão explosiva e intensa não estava nos meus planos.

Era realmente espantoso o horror dos catadores em ser flagrados e o poder da fotografia em revelar os sentimentos das pessoas: quem eram os amigos mais chegados, os desafetos, como e com quem gostariam de ser, ou não, fotografados. A própria tomada da fotografia estabelecia por si só o início de uma entrevista. A conversa fluía livremente: falavam sobre os acontecimentos corriqueiros e habituais que ocorriam no lixão - cenas de família, brincadeiras, desentendimentos. Enfim, a fotografia, ao mesmo tempo que permitia minha inserção no grupo e o estabelecimento de uma convivência íntima com os informantes, constituía-se num meio através do qual a população em foco revelava informações importantes sobre si mesma.

2 Fotografia e pesquisa antropológica

De maneira geral, nos trabalhos etnográficos clássicos, a utilização mais frequente das fotografias é como ilustração do texto, confirmação ou prova, ou, ainda, como ampliação do olhar do pesquisador, como se pode ver nos trabalhos de alguns cientistas sociais como Franz Boas, Margaret Mead e John Collier⁵².

A fotografia é usada por esses autores apenas para registrar os aspectos visíveis da realidade e o objetivo parece ser o de transpor de

⁵² Ver COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, Editora da Universidade de São Paulo, 1973; LEITE, Míriam Moreira. *Retratos de família - leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

forma o mais "literal" possível a aparência do assunto situado em frente à câmara para a chapa fotográfica. Nesse sentido, prevalece o ideal da fotografia como uma possibilidade de capturar a "Verdade" e responder todas as perguntas do pesquisador⁵³. Permanecem latentes as relações entre o conteúdo interno e o externo da foto, as condições de relacionamento social que dela se deduz, as articulações entre que é visto e o significado daquilo que é visto.

Se num primeiro momento, a fotografia aparece como um analogon perfeito da realidade, uma mensagem direta e sem código, como diz Barthes⁵⁴, endossando, de certa forma, o famoso realismo fotográfico, ela não é um agente reprodutor neutro, nada tem de "natural", implicando numa rede de relações e determinantes culturais, ideológicos e psíquicos. Pierre Bourdieu é uma voz representativa no debate crítico da visão "foto-espelho". Em *Un art moyen*⁵⁵ ele chama a atenção para os vários usos culturais da fotografia, quando denuncia e desmonta o discurso do realismo fotográfico. Segundo ele, a foto revela os valores éticos e estéticos de quem fotografa, valores esses elaborados a partir de uma cultura e que refletem a retórica de uma época. Assim, a construção da imagem fotográfica implica numa compreensão-interpretação-transformação da realidade, pautada sobre os signos de uma cultura.

Outros autores apontam os perigos da rápida aceitação da "evidência testemunhal" das imagens fotográficas, que pode levar a deslizes interpretativos importantes, pois a fotografia em si atesta a

⁵³ *Essa crença no poder revelador da fotografia sintetiza os princípios estéticos, ontológicos e morais daqueles que tomam o partido da objetividade, próprio do pensamento positivista clássico, que acreditava no poder de evidência da fotografia, em sua capacidade de desvendar todos os segredos, ver tudo, saber tudo, cimentando um sonho impossível: uma sociedade transparente, constituída de coisas, pessoas e acontecimentos integralmente visíveis e legíveis - sonho este não muito distante do pesadelo orwelliano.*

⁵⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁵⁵ *Citado por DUBOIS, Philippe, in O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994, p. 36.*

evidência, mas não o sentido, de uma realidade. Susan Sontag assinala essa dimensão pragmática da fotografia: "A fotografia pode constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento ocorreu"⁵⁶, pragmatismo já ressaltado por Barthes em sua afirmação: "Uma fotografia sempre se encontra na ponta desse gesto; ela diz: isso é isso, é aquilo!, mas não diz nada além do que disse (...)"⁵⁷.

Ou seja, a fotografia é uma evidência, um recorte de alguma coisa que existiu ou aconteceu, mas sem força para comprovar ou negar totalmente uma hipótese, pois ela é mais a reprodução do que o retratado e o fotógrafo quiseram que ela fosse. Pode-se dizer que a foto possui um caráter ambíguo e dual: ela é sempre o registro de alguma coisa, explícita ou implicitamente - é uma representação analógica da realidade e, ao mesmo tempo, uma forma de interpretar essa mesma realidade⁵⁸.

Como afirma Arlindo Machado, a fotografia não é uma expressão passiva do real, mas um sistema de representações que consegue revelar uma forma ideológica de ver o mundo⁵⁹. A fotografia é um modo de interpretar e contar o que se viu e viveu, uma articulação de dados visíveis e dimensionáveis, de um lado, e invisíveis ou imperceptíveis, de outro. Apesar da aparente neutralidade do olho da câmara e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação.

Assim, é preciso lançar mão de outras fontes de informação para que se possa desvendar o significado das imagens fotográficas. É necessário procurar na aparente inocência das imagens seus significados mais profundos, tentando apreender o conteúdo manifesto e o conteúdo latente das fotografias, captar o que elas dizem, e o que silenciam/

⁵⁶ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

⁵⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁵⁸ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular - introdução à fotografia*. Rio de Janeiro/São Paulo: FUNARTE/Brasiliense, 1984.

⁵⁹ MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*

ocultam/disfarçam, da condição do grupo retratado, ou seja, capturar a verdade empírica, "a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia"⁶⁰; mas também as sutilezas que indicam ao observador a existência de outros níveis de realidade, permitindo-lhe "deduzir o que não se vê, em torno daquilo que se está vendo"⁶¹.

A leitura desses aspectos invisíveis, foi feita associando-se a fotografia aos depoimentos e interpretações dos sujeitos investigados, pois as palavras são indispensáveis para explicitar o conteúdo das fotografias. Ao associar a análise das fotos, como técnica de coleta de dados, aos relatos orais dos catadores, pretendi alcançar o imaginário dos retratados, tentando apreender o significado daquilo que é visto, identificando sua ligação com o que é representado na fotografia, os sentimentos e reações que a imagem visual desencadeia, os processos utilizados pelos sujeitos para a representação/distorção da realidade. Fotos e texto, juntos, permitiram uma visão mais efetiva da realidade e, acompanhados de uma observação crítica e atenta, revelaram-se como técnica e fonte de dados eficientes.

Nesse trabalho de interpretação, lancei mão também dos dados obtidos através da observação participante sobre o dia a dia das pessoas. São fragmentos do cotidiano, comentários, detalhes recolhidos e anotados diariamente no diário de campo, que analisados em si mesmos revelam uma vivência caótica. No entanto, são informações essenciais para se entender o contexto, assimilar as questões culturais em jogo, descrever os eventos com "densidade", distinguindo seus significados, diferenciando, como diria Geertz, um tique nervoso de uma "piscadela"⁶². Nessa fase, mais do que nunca, o diário de campo

⁶⁰ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 115.

⁶¹ LEITE, Miriam Moreira. *Op. cit.*, p. 44.

⁶² GEERTZ, Clifford. *Op. cit.*, 1978.

assumiu sua plenitude. Nele eu anotava diariamente as situações observadas, descrevendo de forma mais clara possível, os acontecimentos, os atores envolvidos (onde, quando, quem, o quê), o que ocorria antes e depois de cada registro fotográfico, os comentários na hora da tomada da foto e durante a entrega.

Etienne Samain⁶³ ao analisar o uso da fotografia nos trabalhos de Malinowski, observa que esse autor acompanha cada uma de suas pranchas com textos explicativos que situam a fotografia em seu contexto etnográfico mais amplo. Ou seja, há na obra do antropólogo britânico uma simbiose máxima entre o texto e a imagem. O pictórico e o verbal constantemente inter-relacionados produzem o sentido e a significação. E foi fundamentado nessa circularidade entre texto e fotografia que Malinowski buscou elaborar comparações, relações e inter-relações entre os fatos sociais, no sentido de alcançar seu objetivo teórico último: entender como funciona uma sociedade.

Neste trabalho, a fotografia não aparece apenas como mostruário ou vitrine do texto escrito e sim como uma maneira de captar informações, dimensões e relações que as verbalizações não tem condições de proporcionar. Mas, ao contrário de Malinowski, que buscou apoio nas fotografias para construir seus textos, minha intenção é justamente o contrário: fazer com que trechos de meu diário de campo sirvam de apoio à leitura das fotografias, reconhecendo que "nunca diremos com imagens o que procuramos mostrar e ilustrar através de palavras"⁶⁴.

3 Fragmentos e Imagens

⁶³ SAMAIN, Etienne. *Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica*, in REIS, Elisa, ALMEIDA, Maria H.T. de & FRY, Peter. Ciências sociais hoje - Anuário de antropologia, política e sociologia. São Paulo:Hucitec/ANPOCS, 1995.

⁶⁴ SAMAIN, Etienne. *Para que a antropologia consiga tornar-se visual*. Mimeo, 1993.

Com interesse de conhecer as condições de trabalho e moradia no lixão, e analisar suas implicações sobre os sentimentos, valores e representações dos catadores, passei a registrar alguns momentos "retratáveis" na vida do grupo pesquisado, divididos nas seguintes categorias: 1) a imagem externa da comunidade e seus arredores - o tipo de área ocupada; o aspecto, tamanho, estado de conservação das habitações, bem como, o nível de conforto, higiene e segurança; enfim o background ambiental; 2) a vida familiar; 3) o processo de bagulhar - estratégia utilizada pelos catadores para garantir a sobrevivência - em suas etapas principais; 4) a interação social.

Para o desenvolvimento do trabalho de análise das fotografias⁶⁵, parti em primeiro lugar da organização de um arquivo fotográfico dentro das categorias acima mencionadas. O arquivo era organizado à medida que as fotos eram produzidas. Simultaneamente à produção das fotografias, foi preenchida uma ficha técnica de identificação geral das fotos. Essa identificação incluiu a definição da identidade das pessoas retratadas, a existência de pose e a presença de indícios de uma preparação anterior das personagens para o registro da foto, todos os comentários dos sujeitos na hora da tomada da fotografia. Esses dados contribuíram para a montagem de um quadro de referência que possibilitou uma leitura geral por temática de conteúdo de cada uma das fotos. Além disso, permitiu uma leitura panorâmica do conjunto das fotos produzidas.

Após a montagem do quadro geral de referência, foi realizado um trabalho de análise individual das fotos, com a redação de uma ficha de conteúdo para cada uma delas. Essa ficha incluiu três partes. A primeira procurou identificar todas as personagens ali contidas por sexo, idade, tipo de relação que cada uma tinha com as outras retratadas. A segunda

⁶⁵ Os procedimentos para a análise das fotografias seguidos nesta pesquisa foram semelhantes aos utilizados por CAMPOS, Maria Christina S. de Souza. *A associação da fotografia aos relatos*

parte consistiu numa descrição detalhada do cenário, dos objetos, roupas e expressões de cada personagem. Na terceira e última parte procurou-se analisar cada uma das fotos, com o objetivo de buscar o significado ou intenção de seus elementos componentes - posição das personagens, forma como estas se deixavam fotografar (pose, gestos, expressões), ou seja, elementos simbólicos capazes de expressar relações sociais.

A etapa seguinte da pesquisa constituiu-se das entrevistas com os retratados. Estas foram realizadas por ocasião da entrega das fotos. Os catadores se mostravam bem mais receptivos agora: convidavam-me a entrar e tomar um cafezinho. Aqui e ali revelavam suas dificuldades - o dinheiro pouco, as brigas com o comerciante, a preocupação com os filhos -; sonhos e esperanças - negociar com o governo a doação de uma área onde pudessem construir uma casa, conseguir um emprego "de carteira assinada", sair de dentro do lixo.

Dar as fotografias às pessoas, além de reforçar o relacionamento pessoal, constituiu-se uma razão funcional para visitá-las em suas casas e conseguir uma entrevista. As entrevistas eram marcadas nos horários mais adequados para as famílias e justificadas pela reafirmação de nosso interesse em conversar sobre os problemas e dificuldades de cada um ali no lixão. Minha intenção inicial era de fazer entrevistas coletivas, mas logo percebi uma grande dificuldade dos moradores em se unir, em fazer coisas em comum. Decidi, então, fazer entrevistas com as famílias. Quase no final do trabalho de campo consegui uma entrevista coletiva com as mulheres.

Através das categorias escolhidas, já mencionadas, eu esperava: a) mostrar as condições de sobrevivência das famílias moradoras no lixão; b) capturar informações sobre os valores familiares - papéis familiares, educação das crianças, expectativas em relação a essas, etc.; c) refletir sobre o significado do trabalho no lixo e suas implicações sobre a

identidade e as representações daqueles que se utilizam dessa estratégia para sobreviver; d) apreender a dinâmica social da "comunidade": como as pessoas se comunicam, se misturam e se agrupam, como se relacionam com as instituições (a Igreja, a escola, o poder local); e) saber o que pensam os catadores sobre si mesmos e suas condições de vida. Enfim, conhecer suas representações sociais sobre a "condição de exclusão

4 Imagens e Representações: algumas reflexões de pesquisa

Nesse estudo sobre exclusão social, as entrevistas com as fotos me permitiu perceber os diversos níveis do imaginário dos informantes. O valor positivo associado ao trabalho e à família; as críticas às condições de vida local; a recusa em ser identificado a um ambiente degradado fisicamente e a uma população desvalorizada socialmente; as atitudes de distanciamento, a recusa em participar da vida coletiva do grupo e as estratégias de diferenciação social; o repúdio a uma situação marginal e, ao mesmo tempo, a intromissão de definições aviltantes, reveladoras de uma identidade negativa.

A visão de uma realidade familiar, e algumas vezes da própria figura, evocou expressões emocionalmente carregadas a respeito da vida e do trabalho no lixão, sobre os valores domésticos, as inter-relações e os sentimentos do grupo sobre si mesmo. Diante do registro fotográfico, os informantes reagiram com agressividade, irritação, ofensa, silêncio, alegria, satisfação e, principalmente, com muita perplexidade, como se nunca tivessem percebido o ambiente à sua volta. O realismo presente nas fotografias pareceu chocá-los, mas, ao mesmo tempo, incentivou respostas ricas em conteúdo e extensão. Eles observavam as fotos longa e demoradamente, relatando com minúcias o que estava acontecendo em cada cena, insistiam e me convidavam para "ver" este detalhe, esta

postura, esta paisagem, este objeto que aparece ali no fundo, "olhe a cara de fulano", "veja estes barracos", "preste atenção", diziam. Em muitas ocasiões transcenderam o realismo próprio da fotografia e me revelaram informações, dimensões e relações que o registro fotográfico, por si só, escondia.

E em seu discurso os catadores revelaram que interpretam e pensam a condição em que vivem, incorporando os estigmas da pobreza (a má aparência, a degradação física do local de moradia, a ausência de carteira de trabalho assinada, o trabalho "sujo"). A aceitação e interiorização de uma imagem negativa se traduz no esforço que os bagulhadores fazem para escapar à associação feita pelo senso comum entre pobreza e violência, pobreza e crime, pobreza e desordem moral.

Esforço percebido na insistência do catador em afirmar-se "trabalhador como outro qualquer", o que pode ser interpretado como uma maneira de se proteger ou, pelo menos, suavizar o preconceito e o estigma dos "de fora" diante do aspecto brutal do lixão, de sua dilapidação física e abandono urbano. Quando o catador afirma diante de uma fotografia que "as pessoas tem medo da gente, desse lugar, porque pensam que a gente é animal, que aqui só tem ladrão, gente que não presta", revela que percebe com clareza o temor, o mal-estar e a estranheza que provoca nas outras pessoas, sinal evidente de que sua condição de moradia e a atividade que exerce servem como um credenciamento negativo, prova de sua desqualificação social.

Daí o desejo de apresentar-se segundo critérios supostamente aceitáveis pela sociedade abrangente, revelado nas fotografias pelo cuidado dos catadores com a postura, a roupa, os objetos que complementavam a cena, a construção da imagem. Eles pareciam ter consciência da observação de Barthes de que "cada fotografia é a irrupção do privado no público"⁶⁶. Nesse sentido, é expressivo o depoimento de uma bagulhadora adolescente, registrado assim em meu

diário de campo: "Eu não quero esse retrato, não... Desse jeito... sem cor... Eu queria dar a foto a meu pai, mas assim... Retrato só presta se for colorido... Preto e branco é muito feio. A gente fica mais feio e mais pobre... Não dá prá mostrar a ninguém. Eu não deixo mais você tirar meu retrato, nem quero mais falar com você..."

Quando os catadores me falavam de si mesmos e de seus sentimentos em relação às suas condições de vida, eu compreendi que eles se percebem ocupando um "lugar negativo", como diz Xiberras⁶⁷. É visível na experiência dos catadores a vivência de um pesado estigma, que emergiu com violência e amargura quando utilizei as fotografias nas entrevistas. Definidos, sobretudo, por parâmetros negativos, os catadores perdem o controle sobre suas representações e suas identidades, e vivenciam um processo de "desapropriação simbólica", transformando-se, em verdadeiros "proscritos", como afirma Wacquant⁶⁸. Quando mostrei a uma moradora a fotografia do seu barraco e perguntei o que ela achava de morar ali, ela respondeu: "Morar? Nessa casa caindo os pedaços [aponta para a foto]? A gente aqui não mora, a gente se esconde (...) Quando eu encontro alguém lá da favela onde eu morava, não digo que moro aqui nessa feiúra. O que é que vão pensar de mim? Eu tenho medo que pensem que eu não presto, que virei marginal (...) As pessoas pensam que aqui nesse lugar só mora maconheiro, traficante, ladrão."

O depoimento revela que há por parte da informante uma integração progressiva dos traços desvalorizantes que são lhes são atribuídos pelos "de fora", contribuindo para a constituição de uma "identidade negativa", conforme expressão de Paugam⁶⁹. Em geral, todos os entrevistados deram mostras de participar da construção de uma auto-imagem negativa, ressaltando e reforçando alguns traços que os

⁶⁶ BARTHES, Roland. *Op. cit.*

⁶⁷ XIBERRAS, Martine. *Les théories de l'exclusion*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1993.

⁶⁸ Ver Wacquant, Loic J.D. *Proscritos da cidade*, in Novos Estudos CEBRAP, n° 43, novembro de 1995.

⁶⁹ PAUGAM, Serge. *Op. cit.*

depreciam social e moralmente. O exemplo seguinte ilustra esse argumento. Trata-se de um diálogo entre "seu" Aluizio e Cleide. "Seu" Aluizio, diante das fotografias dos catadores trabalhando procura justificar a reputação de "animal" que sua mulher tenta em vão relativizar:

Cleide: "- Aluizio disse que as pessoa tava parecendo 'urubu na carniça', mas eu não tô vendo nada disso aqui.. O que tô vendo são as pessoa trabalhando, trabalhando [repete enfaticamente]"

"Seu" Aluizio: "- Eu sei, mas quem tá de fora não pensa isso. Uma pessoa que vê esse retrato, esse povo feio, vai pensar logo: é tudo uns bicho comendo carniça".

Cleide: "Vai não, vai pensar: é tudo trabalhador, tão lutando prá ganhar o pão".

"Seu" Aluizio: "- Onde é que tá escrito que as pessoa aqui são trabalhador? Você queria que sua família, lá em Buíque visse você catando lixo?"

Cleide: "- Deus me livre! Eu digo prá eles que vendo perfume. Eles sabe que eu sou pobre, mas não pensa que eu tô nesse miserê, que eu decaí tanto. Eu ia morrer de vergonha se eles me visse aqui, nessa situação".

O realismo fotográfico é, nesse caso, colocado em questão. Fixada num quadro de duas dimensões, a fotografia não informa sobre os

pensamentos e sentimentos dos retratados, não revela nada sobre as condições em que foi produzida, os critérios para a seleção e escolha de ângulos e enquadramentos do que será fotografado, data e local do conteúdo, nem mesmo a identidade do retratado.

Uma maneira encontrada pelos catadores para dissimular o sentimento de fracasso, humilhação e inferioridade social consiste em elaborar estratégias de distinção social, através da reconstituição de micro-hierarquias e diferenciações para impedir qualquer possibilidade de ser assimilado àqueles considerados inferiores. Eles podem, também, para tentar escapar ao estigma, transferi-lo inteiramente para o outro, o que resulta em procedimentos internos de exclusão. Tal comportamento se manifesta contra todas as pessoas que tentam romper com os valores impostos pelos residentes. Valores sociais e/ou morais - tais como: a família unida, o cuidado com os filhos, a disposição para o trabalho, honestidade, coragem e dignidade - que, de um lado, são utilizados como um escudo para defesa contra a desconfiança pública e, de outro, revelam que, não obstante, os catadores continuam ligados à visão de mundo instituída reafirmando uma identidade em continuidade com a sociedade que os exclui, mas da qual eles se sentem parte.

Assim, apesar da precariedade econômica e vulnerabilidade relacional da população estudada, não se confirma a hipótese de que esteja em curso entre os catadores um processo de desfiliação. Os dados de campo não assinalam qualquer sinal de um corte fundamental nas relações entre o grupo e a sociedade. Ao contrário, os entrevistados frequentam as mesmas escolas que os moradores dos bairros que moram, participam das mesmas atividades de lazer, dos mesmos valores e normas sociais. Não formam bandos ou gangues com regras de condutas, práticas e hábitos próprios, nem buscam formar uma "comunidade" diferenciada. Como não há qualquer marcados físico ou cultural que os identifique como bagulhadores, moradores do lixão, basta mentir sobre o endereço e sobre a atividade que desempenham, e sair para o bairro mais próximo para se livrarem do estigma de "come lixo" - expressão pela

qual frequentemente se auto-denominam os informantes - e cruzar a fronteira entre os "incluídos" e os "excluídos".

Por outro lado, as experiências vividas pelos catadores geraram para cada um deles imagens de si próprios que expressam sua forma de inserção no processo social, resultando na construção das identidades de cada um. Morar e trabalhar no lixão - um território fisicamente degradado e socialmente desqualificado - implica em conviver cotidianamente com as expressões, abertas ou dissimuladas, de descrédito, humilhação, discriminação e desprezo dos "outros". Significa aceitar, sem poder replicar, a reputação degradante e negativa que lhes atribuem "os de fora"; significa, sobretudo, contribuir - não sem ressentimentos, diga-se - para a manutenção desses traços depreciativos e acusatórios, já que eles estão inscritos na própria consciência dos catadores.

A experiência da exclusão, portanto, não se reduz a uma questão meramente econômica, de ausência de bens materiais, avaliada apenas em termos de consumo, de nível de vida ou de educação. Ela corresponde igualmente a um estatuto social específico, inferior e desvalorizado, constituindo-se num parâmetro de avaliação social que marca profundamente a identidade daqueles que a experienciam. Às desigualdades objetivas é preciso acrescentar as desigualdades mais subjetivas ligadas ao mal-estar sentido pela perda das marcas identitárias tradicionais.

As contribuições resultantes desta pesquisa permitem, de um lado, o exame aprofundado das experiências vividas pelas populações em situação de precariedade econômica e social⁷⁰. As condições sociais objetivas, as relações que se instauram entre essa população e o resto da sociedade, a constituição da identidade, são dimensões a partir das quais me parece heurísticamente fecundo uma análise da experiência de exclusão social. De outro lado, o estudo permitiu, também, que se

vislumbrasse a importância da fotografia como recurso de pesquisa e seu potencial de registro sócio-cultural. No entanto, torna-se imperioso salientar que para viabilizar a aproximação entre os campos da antropologia e da fotografia é preciso que o antropólogo, ao mesmo tempo, domine a linguagem e a técnica fotográfica, e tenha os pressupostos teóricos e as maneiras de olhar consagradas pela antropologia.

⁷⁰ *É preciso, contudo, muita cautela no que se refere a generalizações a partir de um estudo de caso.*

O Brasil levado para casa. Uma Sociologia Cultural, não muito séria, de uma apresentação de slides⁷¹.

Titus Riedl

1. Introdução

Viajar, para o cidadão europeu, nunca se tornou tão barato, como nos últimos anos. Desde os anos 70, o turismo para países longínquos viveu um boom, até então desconhecido, pois, conhecer hemisférios 'exóticos' perdeu o estigma de ser privilégio de classes abastecidas. Na Europa consegue-se, hoje, uma passagem de avião, ida e volta, para Nova York a partir de US\$ 350,00, e para o Rio de Janeiro, a partir de R\$ 600,00, aproximadamente.⁷²

Nenhuma metrópole é distante demais, o mundo, hoje mais do que nunca, parece abarcável, acessível, próximo ao alcance de cada um. Assim, viaja-se, ano por ano, e em escala cada vez maior, para países como os Estados Unidos, Austrália e Canadá, e outros, considerados 'exóticos', como México, Quênia, Índia, e também o Brasil, por exemplo.

Viajar, segundo um conceito bastante difundido na Alemanha, tem uma importância essencial, significa um estilo de vida, um bem estar social; conhecer outros continentes oferece uma saudável oportunidade de ampliar o conhecimento e demonstra até uma preocupação social, visto com bastante agrado. 'Viajar', para a clientela do turismo 'cultural',

⁷¹ O tema e título desta comunicação, nasceram durante uma discussão no GT sobre 'Antropologia e Imagem', na XX Reunião Brasileira de Antropologia, em Salvador-BA, em 1996.

⁷² O cotidiano dos alemães, vale lembrar, é bastante concorrido. A maioria ainda passa as 'grandes férias' em países de alcance próximo e com infra-estrutura de turismo avançada. Na concorrência, ganham regiões facilmente acessíveis por carro, como na Espanha, Itália, Grécia e na França que prometem a maior segurança e conforto para o descanso. São sobretudo jovens e estudantes universitários, tendo o privilégio de férias prorrogados, que se espalham, anualmente, para países mais distantes. Eles dispõem sobre menos recursos, mas, em compensação, têm relativa 'folga' para viajar.

significa preparar antecipadamente a viagem através de leituras e com um bom guia de turismo, onde interessam menos a listagem de restaurantes e hotéis com oportunidades de boas compras, mas, sobretudo as 'dicas culturais' com as descrições turísticas sobre o patrimônio ecológico, artístico e histórico.⁷³

Cidadãos de um sistema social e econômico, considerado, calculista, estes turistas dificilmente exageram com gastos em viagens, que são planejados até nos detalhes. Eles não se endividam, senão muito modestamente; muitos preferem economizar recursos com compras, alojamentos e restaurantes; raramente eles dão propinas; em compensação, se gasta com os 'lazers' da programação cultural, com roteiros turísticos, museus, cinemas, shows, etc.⁷⁴

Pesquisas recentes mostram que a possibilidade de 'viajar', para a grande maioria dos alemães, tem uma importância ainda superior ao que possuir bens materiais, como eletrodomésticos e carros. Assim, quem viaja, geralmente, procura novos estímulos, experiências fora da convenção, uma maior liberdade, e um calor humano receptivo, enquanto o país de origem parece monótono, frio, anônimo e individualista. Alemão, enfim, gosta de se espalhar no mundo, de procurar algo inusitado, embora, paradoxalmente, dentro de um contexto de seguro total, tudo planejado e previsível.⁷⁵

⁷³ Para satisfazer a demanda existe um abrangente mercado de viagens 'instrutivas', ou, excursões 'culturais', cuja clientela, geralmente, é de alta renda e possui formação superior. Estas viagens oferecem um campo de trabalho sazonal bem remunerado para jovens universitários, com conhecimentos em História, História de Arte, Línguas etc.

⁷⁴ Não é raro, que viajantes economizem até na comida - a turista que começa, justamente, no primeiro dia das férias um regime para emagrecer, é caso corrente.

⁷⁵ A mania contemporânea de viajar nasceu na era da industrialização. O seu espírito estava ligado com o idealismo romântico e, ao mesmo tempo, com o surgimento das ciências modernas. Os primeiros viajantes da contemporaneidade foram ingleses de famílias nobres que, no século XVIII inventaram a moda para conhecer os berços da cultura européia, a Grécia Antiga e a Itália. Viajar e - se for preciso - morrer nas ruínas da Itália foi um sonho para toda uma geração romântica; procurava-se o retorno das paisagens bucólicas, o espírito pastoral dos 'homens simples'. Escrever poesias, ou, eternizar o contemplado com desenhos, fazia parte de uma compreensão estética e intelectual mais abrangente. A moda, que logo tinha ganho adeptos no romantismo germânico, finalmente entrou na educação escolar; desde os fins do século XVIII houve as primeiras excursões escolares e universitárias - acompanhado por uma revolução no ensino, que, pela primeira vez, incorporou um aspecto empírico e participativo na educação.

Uma outra predileção dos alemães é fotografar; como os turistas comuns não gostam de gastar muito com compras (já que se pode adquirir praticamente tudo na Europa, e freqüentemente com um preço mais em conta), são os álbuns fotográficos e os slides os principais 'lembranças' apresentáveis aos amigos, e parentes - 'todo mundo', enfim, gosta de assistir, ver fotografias.

Assim, nada mais natural do que convidar os amigos para uma mostra de slides. Apresento, em seguida, o roteiro de uma destas mostras, numa visão ligeiramente caricata, mas real, em que 'o Brasil' servirá como vitrine.⁷⁶

2. Convite

Para assistir mostras de slides, na Alemanha, existem espaços diferentes: o mais comum é perante um ambiente entre amigos e parentes, num foro meramente doméstico; e, além disso, existem inúmeros 'clubes' confederações e estabelecimentos de fotógrafos amadores e (semi-) profissionais que promovem, regularmente, 'salões', competições e reuniões.⁷⁷

Pois, sempre existia a idéia de viagens elucidativas, e de instrução filosófica em que o viajante aprende através da própria observação. O próprio turismo de massas, nascido na época das exposições universais (eventos, em que se reunia grupos organizados para conseguir descontos) surgiu num espírito idealista e instrutivo. Ainda hoje, no âmbito escolar da Alemanha, excursões com fins didáticos e intercâmbios estudantis são muito freqüentes.

⁷⁶ O Brasil, geralmente, visto como parte do 'terceiro mundo', e conhecido como país campeão em ONGs, ganhou, nos últimos anos, uma certa atratividade. Entre jovens circulam inúmeras referências de projetos 'desenvolvimentistas e assistencialistas', bem recebidas num clima do 'politicamente correto', tanto em voga, hoje, na América do Norte e na Europa. Há uma certa demanda para estagiar em tais instituições, e, paradoxalmente, são temas, outrora estigmatizantes, como meninos de rua, favelas, índios e ecologia, que fascinam os estrangeiros.

⁷⁷ Na Alemanha, existem clubes e associações, praticamente, para tudo e todos. Os clubes fotográficos, que são campeões da preferência nacional, distinguem vários níveis de organizações. Numa sociedade altamente competitiva, não deve surpreender, que a sua estrutura de lazer não fica atrás, e se caracteriza por um clima de concorrência interna: usa-se e

Nos clubes especializados, geralmente, pouco importa o 'conteúdo' da fotografia, mas sim, a sua perfeição técnica e artificialidade estética. Nos últimos anos, estão em voga manipulações sofríveis, que resultam em imagens 'kitsch' bem elaboradas. Dos países 'exóticos', dificilmente, interessam as sua antropologia e particularidades culturais; o que importa são as cores, o caráter apelativo e pitoresco e a expressividade formal das fotos. Existe, para isto, um próprio mercado para 'excursões fotográficas'; organizadas comercialmente, eles reúnem fotógrafos amadores com o objetivo de oferecer ambientes propícios para a fotografia, entre eles festas populares, reservas naturais, feiras coloridas, etc. Viaja-se, aí, com a única finalidade, de captar fotografias, numa mentalidade que lembra os antigos caçadores de troféus. A 'foto-safári', de fato, substituiu a safári tradicional!

Ultimamente, nos anos 80/ 90, surgiu um mercado novo, profissional, de 'apresentações de slides-panorama'. Estes eventos são produções bastante elaboradas, e realizadas em ginásios de esporte ou salas com um público grande, de centenas de pessoas. É cobrado um preço de entrada, e as exigências do público são altas: os slides são mostradas em aparelhos de última geração, com painéis gigantes, um sofisticado fluxo de sobreposições de imagens e um fundo de música. Estas mostras ganham, involuntariamente, um certo caráter de 'video-clip', onde os organizadores, para aumentar o valor comercial das suas imagens, proclamam, permanentemente, o suposto caráter 'sensacional' e 'inédito' das imagens.

exibiam-se, nos clubes, as últimas gerações em fotografia - a técnica é um fator importantíssimo, e alemães têm a fama de serem fanáticos por tecnologia - e critica-se, prazerosamente, a (mã) qualidade de fotos alheias. Os clubes de fotografia estão quase todos sob o domínio masculino (homens de classe média e de idades avançadas), e jovens e mulheres são apenas tolerados. Um grande número de fotógrafos amadores costuma participar em concursos, e entre eles, há fanáticos 'coleccionadores' de prêmios e troféus. Para satisfazer a procura, foi estabelecido uma estrutura sofisticada de 'awards', pontos que podem ser acumulados em eventos fotográficos, na Europa, nos EU, na Austrália e em alguns países do Oriente. Uma grande atração de mídia e público, na Alemanha, representa ainda o evento 'Photokina', a maior feira internacional da técnica fotográfica, que tornou-se um evento de massas e que atrai, a cada dois anos, centenas de milhares de visitantes.

Na mostra de slides, apresentada nesta comunicação, encontramos um ambiente mais íntimo, uma reunião entre amigos, quase todos com formação universitária. Trata-se de fotos de uma recente viagem ao Brasil. Os anfitriões são D., alemão e estudante de Medicina, já nos últimos semestres, e S., sua noiva brasileira, jornalista e estudante de História, na Alemanha. Entre os convidados encontram-se alguns amigos brasileiros, que, por ironia, dispuseram de bem menos oportunidades para viajar no seu país, do que um ou outro dos alemães presentes.

3. Crônica de um 'divertimento'

A estrutura técnica da nossa mostra não é propriamente profissional; na última hora organizava-se, na vizinhança ou com os pais - nestas horas sempre lembrados - um (velho) projetor de slides, que nem sempre funciona bem.

'Pulamos' os detalhes ritualísticos, os costumeiros panes técnicas, e os demais ingredientes, que constroem um clima mais aconchegante possível. Almofadas espalhadas pelo chão, um vinho ou uma cerveja na mão, pratos com salgadinhos, conversas, fofocas. Para o começo da mostra, enfim, o quarto escurece, pede-se suspense:

Seqüência inicial de fotos:

1. Horizonte cor de laranja, céu azul, imagem não muito limpa, pedaço de asa

Provavelmente, todo mundo já conhece esta imagem de algum lugar, foto de dentro do avião para fora. Pois, viajamos juntos, rumo ao Brasil, guiados imagem por imagem. Não dá exatamente a saber o porque das fotos de dentro de avião, quase sempre ruins e de pouca nitidez. Em qualquer mostra de slides existe um fator meramente

narrativo, uma estrutura textual, que interliga a seqüência das fotos. Sem dúvida, a primeira foto desencadeia um fator comunicativo, o anfitrião narra impressões da viagem de avião (teve uma pane, estava dentro da frota mais antiga, etc.); transparece um fascínio pela técnica, jogo escondido com a angustia das pessoas. Todo mundo conhece histórias de vôos, enfim, a fotografia evoca o óbvio, já conhecido; por outro lado, o anedótico favorece um clima coloquial, conversas espontâneas e ‘soltas’, onde a banalidade da imagem pouco importa.

2. Mapa do Brasil

Uma parte dos convidados ainda não conhece o Brasil. O nosso apresentador dos slides, bastante didático e já com alguma experiência, mostra os slides de um mapa geográfico-político do país visitado, explicando, minuciosamente, o seu roteiro percorrido (o mapa, aliás, é reaproveitado, no decorrer da mostra). O público é avisado, que será guiado, pelo itinerário, cronologicamente. Na sua explicação, o anfitrião levanta dados sobre o Brasil, as distâncias, o tamanho, a população, resumindo: uma pequena aula introdutória, sobre a grandiosidade do país.

3. Estamos em qualquer canto do mundo, aeroporto internacional

Reconheço facilmente o casal anfitrião, cuja imagem ainda surge, com freqüência, no decorrer da mostra. Seguimos, pois, uma viagem entre intimidade e discrição, um jogo de delimitações e sociabilidade. Os anfitriões, afinal, nos convidam em participar num momento da sua própria biografia; e descobrimos que o período das férias é associado com o lado mais íntimo e intenso, na vida das pessoas. Não é nada fácil se exibir e, ao mesmo tempo, se manter discreto - uma aventura com freqüentes derrapagens, e muitas vezes condenada ao fracasso. Trata-se

de uma andada sutil, um jogo de equilíbrio de bom ou de mal gosto, de vida privada e pública. Para dominar a situação, o casal se ironiza o tempo todo mutuamente, e alguns dos comentários já soam meio decoradas. Os convidados acrescentam, por sua vez, observações e comentários meio engraçados, o que, finalmente, gera um clima de distração ainda maior.

4-6. Pôr de sol. O horizonte avermelhado com vista do mar

As fotos do disco solar, alaranjado, amarelado, ou, avermelhado, tiradas, geralmente, durante o pôr do sol (obviamente, menos comum pela madrugada, já que a maioria dos turistas prefere acordar tarde) - são tópicos universais, e aparecem quase que obrigatoriamente, nas mostras de viagens. Os viajantes fotografam em seqüências bem previsíveis. Onde não houver resistência - principalmente, onde o motivo não é humano -, e em ambientes animadas em que todo mundo já é acostumado com a presença das máquinas (circo, feiras, shows de folclore), o fotógrafo, literalmente, fica 'a vontade'. As imagens, tipicamente aconchegantes, parecem altamente convencional e sem originalidade, mas, certamente, combinam com as expectativas do público. Férias, enfim, seja isso aí, mar infinito, céu claro, tranquilidade, conforto e romantismo! Obviamente, nem tudo que seja visualmente bonito, é necessariamente fotogênico.

7 -13. Vista panorâmica. Foz de Iguaçu

Imagem bucólica das famosas cataratas de Iguaçu. Ouvimos comentários sobre a grandiosidade da vista, algumas cifras impressionantes. O anfitrião quase se desculpa, já que esta imagem, conhecida como 'cartão postal' deve ser bastante abusada, mas, como ele exalta, a visita 'valeu a pena', era, 'realmente' muito bonito, enfim,

cumpriu e cumpre as expectativas. 78

Cachoeiras, certamente, são motivos, onde não se pode errar muito - tirar fotos de qualidade, em contrapartida, não é nada fácil, e as imagens de cachoeiras tentam de se assemelhar uma das outras. As fotos apresentadas, nesta seqüência, não são interessantes; elas servem, sobretudo, para uma afirmação: nos estávamos lá e vimos! Durante a mostra, encontraremos várias destas fotos, em que os motivos conhecidos formam o fundo, e o nosso casal-anfitrião a primeira linha. Aparecem muitas fotos em que ele se retratou, mutuamente, perante uma vista panorâmica e opulenta; a linha discursiva da mostra de slides oscila entre a afirmação do já conhecido, e o lado surpreendente e novo, supostamente 'extraordinário' em que o indivíduo se destaca com as suas descobertas e a própria experiência.

14-16. Empresa de Iguaçu. Beton, asfalto. Ano 2000; visitas guiadas

Observamos um 'salto' de imagens bucólicas aos 'avanços' da tecnologia. Ao contrário de um diário escrito, a seqüência fotográfica mostra grandes intervalos entre as etapas da viagem; no seu discurso ela é mais seleta e manipulativa. Além disso, a câmara é lembrada somente em horas especiais e de folga.

O anfitrião conta da sua impressão sobre os números da obra. A viagem pela empresa foi rigorosamente guiada, e não houve

⁷⁸Cataratas, em qualquer lugar do mundo, são motivos muito fotografados. Embora, sem dúvida, deve existir um fascínio natural, é curioso constatar, que as cataratas não se impuseram na iconografia ocidental, antes da época do romantismo. Somente com as idéias românticas, propagado por cientistas e artistas como Alexander von Humboldt e Turner, que exaltaram a natureza, as cataratas, traçando uma ligação entre força e sutileza natural, foram descobertas como ideal estético da natureza. O Brasil foi (re-)descoberto pelos artistas românticos, justamente, no auge da pintura naturalista, representada no país por pintores como Rugendas, Debret, Biard, Taunay etc. O motivo ainda ganhou grande repercussão no academismo nacional, cita-se somente o famoso poema da cachoeira de Paulo Afonso, de Castro Alves. A

oportunidades, durante as paradas obrigatórias, de escolher melhores enquadramentos para as fotos. 79

17-22. Imagens de Brasília, Catedral, Ministérios, Câmera, Memoriais

O nosso anfitrião alega, que não sabe bem o que achar sobre a arquitetura da Capital, assunto polêmico. Ele achou a cidade bastante imprópria para pedestres, e os prédios dos ministérios uniformes demais. Encontrou a zona ao lado da rodoviária muito suja. Dentro do conjunto dos prédios, ele gostou mais da catedral, vista por dentro, até modesta, bem iluminada e colorida. No resto da arquitetura, ele encontrou exagero e anonimato, com pouca ambientação humana. Conta que Brasília é a capital dos Ufologistas e da Corrupção. Jamais poderia imaginar viver nesta cidade.

O anfitrião hesita em avaliar arquitetura moderna; por um lado, ele não se atreve em criticar abertamente uma obra que a escolaridade consagrou como marco da arquitetura moderna, por outro lado, existe um certo inconformismo e um elemento sarcástico, de desaprovação. Com certa ingenuidade, alguns dos presentes, pretendem explicar porque um tal projeto não poderia ter dado certo. Ainda nota-se uma repugnância comum contra prédios altos - o que não parece abarcável - e contra asfalto e outros materiais modernos e baratos, amplamente aplicados na arquitetura. As imagens fotográficas de Brasília, assim,

fotografia pioneira, no Brasil, é repleta de imagens de cachoeiras, simbolizando, explicitamente, a grandeza, força e opulência da natureza brasileira.

⁷⁹Curiosamente, a seqüência das imagens parece repetir uma perspectiva comum, que já é encontrado na fase pioneira da fotografia, no século XIX. Quem folha álbuns históricos, facilmente, encontra imagens de cachoeiras e cascatas, mas, ao lado da natureza 'pura' e da natureza 'organizada', em forma de parques e avenidas, saltam perante a vista as grandes construções humanas, sobretudo as imagens de linhas ferroviárias. Mostrar a natureza gigante ao lado das obras humanas 'gigantes', é um topos antigo da iconografia ocidental e também uma visão estereotípica altamente divulgada pelos livros didáticos, no país.

provocam uma ligeira irritação entre os espectadores, que, aparentemente, preferem ver um país mais exótico e tropical. Em compensação, a luz extremamente clara da Capital e a facilidade de tirar fotos (aliás, qual outra opção teria o turista na Esplanada dos Ministérios), são motivos suficientes para o razoável número de fotografias.

23. 24. São Paulo; vista panorâmica do prédio Itália; Avenida Paulista

"Infelizmente", desculpa-se o anfitrião, o dia em que subiu o prédio Itália, o clima não estava propício para tirar fotos. Ele descreve a poluição do ar, e o efeito estufa de São Paulo. Conta que o prédio foi construído pelo mesmo arquiteto 'famoso', Niemayer, que também desenhou os prédios da Capital. Achou a vista do prédio Itália 'incrível', prédio no mar de prédios, cidade sem limites; São Paulo, enfim, cidade que foge qualquer descrição.

A segunda foto mostra a Avenida Paulista. A ausência de outras fotos da cidade, provavelmente, se deve ao fato, que São Paulo, vista por baixo (e não por cima) oferece poucos vínculos para retratos 'rápidos', já que as 'brechas' em avenidas mais estreitas não permitem uma boa penetração de luz..80

25. Fios pretos

Trata-se do Butantã, os fios, na verdade, são cobras. Assunto que

⁸⁰ A fotografia panorâmica nunca saiu de moda e já impressiona os fotógrafos, no século XIX. As riquezas documentais sobre a urbanização das metrópoles, corresponde a trajetória do próprio surgimento da técnica, no âmbito burguês. A arquitetura (com destaque as 'ruínas'), por ser estável, no período pioneiro da fotografia, parece ter possibilitado a melhor captação de imagens nítidas; e, com o processo avançado da urbanização, o valor documental deste tipo de fotografia tornou-se ainda mais evidente.

esperta o interesse dos convidados. O Butantã, localizado dentro de um conjunto urbano, no campo da USP, paradoxalmente, para muitos viajantes, é o portão de entrada para conhecer a abundante fauna tropical brasileira. Claro, que o exótico das cobras, especialmente das venenosas, fascina muitas pessoas.

O Butantã tornou-se uma das grandes atrações turísticas de São Paulo, e, conseqüentemente, é bastante fotografado por visitantes, embora que não favoreça nenhum vínculo muito propício para fotos de câmeras e lentas comuns.

26-30. Pau de Açúcar, Rio de Janeiro

O casal-anfitrião foi para o Pau de Açúcar, sem ir ao Corcovado, alegando que o preço para o bonde era caro demais (considerações econômicas, de vez em quando, merecem uma atenção especial). Observamos um típico cartão postal do Rio, sem maiores comentários. Ao mesmo tempo, impressiona a ausência de vistas do Rio, onde o casal ficou apenas quatro dias. Eles se explicam: apesar da beleza da cidade, todo mundo no Rio, os tinha alertado de não levar a câmera para fora do hotel.

31. Imagem pouco limpa, tirada de dentro de um carro, corredor de rua, no final um morro, uma favela.

Esta foto, alega o anfitrião, precisa de uma explicação detalhada. Trata-se, pois, de uma das favelas, do que se fala tanto no primeiro mundo. Alegando que teve medo de mostrar sua câmera em frente dos favelados, o fotógrafo admite uma certa vergonha - já que nunca se poderia saber como os retratados reagissem. Além disso, ele achou que iria correr risco de ver o seu equipamento extraviado. Assim, ele

aproveitou o momento de uma corrida de taxi para 'flagrar' um aspecto da miséria do país visitado. 'Politicamente correto', ele, dificilmente, poderia ignorar este lado na sua apresentação. A foto, em si, é nada interessante, já que por sua pouca nitidez, teria sido ficado fora de qualquer seleção puramente qualitativa. A sua escolha, não obstante, e eloqüente e o seu comentário torna-se bastante escolar: ele mostra-se perplexo diante da impossibilidade do estado brasileiro de resolver este problema, cita o valor do salário mínimo, e o 'incrível' número de crianças, que se encontram completamente abandonadas nas ruas. A discussão, entre os convidados, torna-se, logo, em volta da questão da superpopulação não só do Brasil, mas do mundo, e pergunta-se, se existem programas de controle de natalidade, uma questão freqüentemente lembrada, nestas ocasiões [no primeiro mundo, acredita-se, facilmente, que os males da nossa civilização e do subdesenvolvimento possam-se sintetizar no rótulo da superpopulação, o que causa uma angústia generalizada, e pânico, convertendo-se, freqüentemente, na sustentação de políticas neo-coloniais muito agressivas, e com alta aprovação, tanto na Europa como nos Estados Unidos].

Contrariando sua motivação inicial, e sem querer, o anfitrião, sublinha o lado intimidador das favelas, que, segundo sua impressão, são zonas escuras, impenetráveis e altamente perigosas.

32. Corredor de rua. Minas Gerais.

Existe uma quantidade de fotos, bem representativos para as documentações turísticas, e que mostram corredores de ruas. Estas fotos constam algo sobre o próprio ser turista; com pouco tempo e disposição de penetrar e, literalmente, de 'entrar', o viajante se contempla nas fachadas e no aspecto exterior das casas. Freqüentemente, fotografa-se um conjunto urbano, congelando a apariência do passado, 'cortando'

traços modernos como carros, motos, transeuntes, etc. Reestabelece-se, através desta perspectiva, um tempo perdido, um elemento saudosista e nostálgico.

4. Corte

Uma mostra de slides demora, em média, duas a três horas (como esta comunicação é limitada para bem menos tempo, numero, apenas, algumas poucas imagens). Destacam-se ainda fotos de teor meramente exótico: Palmeiras, Papagaios, Praias, Jangadas do Nordeste, Mercados de peixe e Frutas coloridas, Flora e fauna do Pantanal, Imagens do Amazonas, etc. Há ainda a imagem de um pequeno grupo de Índios, com indumentos tradicionais, apresentando-se durante uma feira de artesanato, e ainda algumas fotos, tiradas por dentro de um terreiro de Umbanda. Visitar um terreiro de Umbanda e ver índios, certamente, não é a regra, para a maioria dos visitantes do Brasil, embora que justamente estas imagens sejam altamente procuradas; assim, o anfitrião apresenta estas imagens com uma certa ênfase, ligeiramente triunfante. Tema que interessa demais os presentes. Eles perguntam, sobretudo, como lhe foi possível tirar fotos dentro de um terreiro - assunto considerado extremamente difícil - e se os retratados não teriam mostrado nenhum sinal de timidez, vergonha ou resistência, perante as câmeras.

Não faltam ainda os corredores de rua, em Salvador-BA, e Olinda-PE, São Luís-MA, etc. e as imagens de praças, monumentos e prédios históricos, de interesse geral.

Ainda apresenta-se uma grande quantidade de retratos de crianças, muitas em poses amaneiradas, menos imagens de idosos, e, poucíssimas fotos de pessoas da sua própria faixa de idade.

5. Despedida

Chega a hora da despedida. Alguns dos hóspedes saíram antes do fim, já que o anfitrião extrapolou um pouco do seu tempo. A platéia, não obstante do cansaço, está agradecida. O clima aconchegante, com o tempo, ficou cada vez mais distraído. Bebeu-se e riu-se bastante, e todos contribuíram com relatos sobre as suas últimas viagens. Quem já tinha viajado pelo Brasil, tentou de concorrer um pouco com os seus próprios conhecimentos sobre este país; os viajantes ‘veteranos’ lembraram-se de regiões ainda não visitadas, e trocaram recomendações sobre "o que não deve ser deixado por fora, na próxima vez". Os comentários cursaram sobre temas e experiências comuns, em que se destacaram anedotas sobre alimentação, a receptividade, a facilidade de paquerar etc. As recordações sobre o país, geralmente, são boas. O que não agradava foram preços considerados abusivos, doenças (sobretudo diarréias) sujeiras, e incompetência no atendimento em repartições públicas, o transporte público, greves, e outras paralisações, e, sobretudo, os roubos, dos quais os nossos anfitriões, aliás, também não tinham escapado.

Os slides, depois de algumas mostras, são condenadas a desaparecer, bem guardados, em depósitos, ou magazines onde eles formam uma biografia - ‘de veraneio’ - dos seus proprietários.

6. Resumo

Documentar as viagens, através da fotografia, significa, (embora nem sempre com esta intenção), elaborar uma autobiografia parcial, através de uma narrativa simples, facilmente compreensível e, por motivos intrínsecas, digamos, ligeiramente ‘exibicionista’.

Com certa abstração, permite-se ver estas documentações fotográficas dentro de uma tradição humanística de outrora, quando ainda foram redigidos diários de viagens escritos, com intenções filosófico-antropológicas, e descrições minuciosas da realidade

envolvente - narrativas, às vezes, de estilo e riqueza textual extraordinários (ainda que quase nunca isentos de preconceitos).

Para muitos viajantes, o turismo é visto como uma ‘intensidade’ de viver; uma situação íntima (onde os viajantes encontram-se ‘à vontade’), e sem as costumeiras pressões do cotidiano, ainda que, por ironia, os seus relatos, freqüentemente, ostentem o mesmo fator competitivo da vida profissional. Evoca-se, sutilmente, a riqueza de experiências acumuladas, obstáculos vencidos, amigos conquistados, e se constrói uma auto-imagem favorável, que destaca a própria habilidade no convívio social. As fotos servem, ao mesmo tempo, como convite e delimitação de intimidade.

O turista, geralmente, penetra o país superficialmente, e deduz conclusões premeditadas; no discurso dos nossos anfitriões, pois, existe uma cultura do ‘politicamente correto’, típico pelo trato, ultimamente, estabelecido no ‘primeiro mundo’. Fala-se, de passagem, da beleza das praias, e, no mesmo instante, não se esquece de denunciar a pobreza e miséria dos seus moradores. Evoca-se, facilmente uma ‘tabula rasa’ de assuntos e impressões, anedotas, considerações e observações; tudo é problematizado, o que é ‘simples’ é considerado ao mesmo tempo fascinante, e também obscuro, bonito, chocante, etc.

Impõe-se, na conversa, um certo mal-estar, um mal-estar abstrato e pouco verbalizado sobre o próprio ser rico, curioso, europeu. Vale lembrar, que esta conversa se desenrola num ambiente de segurança, conforto e aconchego total. Fala-se, pois, nos últimos anos, tanto nos Estados Unidos como na Europa, sobre um conceito irônico, chamado ‘Hitzetod’, ou, ‘morte aquecida’ (morte de aconchego), de sociedades individualistas, abastecidas e pós-industriais, que parecem se encontrar numa permanente procura de distração, divertimento, e passa-tempos, a despeito de um engajamento social verdadeiro; ou, para usar uma perífrase ‘um fenômeno de hedonismo pós-moderno’.

Através do discurso narrativo, tanto verbal como visual, conduzido pela seqüência das imagens fotográficas, permite-se identificar uma

visão burguesa, romantizante e idealista. As ‘imagens’, sobretudo, testemunham algo sobre a preposição ideológica do fotógrafo, dizendo menos propriamente sobre o objeto retratado. A fotografia, pois, serve como veículo e expressão de ‘visões de mundo’ pré-estabelecidas, visualizando, muitas vezes, preconceitos e convicções, e algo, que talvez poderíamos chamar ‘ingenuidades’ (ingenuidade, aliás, tão freqüentemente observada por brasileiros em estrangeiros, nos quais eu me incluo).

As fotos seguem, involuntariamente, uma estética uniforme e determinada pelo gosto comum, em que se sobressaem imagens opulentas da Natureza, do Mar, do Pôr do sol, de Cachoeiras e de elementos exóticos e pitorescos, como Índios, ‘Negros’, Jangadas, Frutas, etc.

Estes motivos se assemelham, até nos detalhes, e, ao mesmo tempo, seguem, fielmente, a ótica de guias de viagens, altamente difundidas entre os viajantes.

Como em todas as narrativas de viagem exalta-se o que já é escrito, vê-se e descobre-se, o que já é conhecido. A fotografia de viagem, assim, representa um caráter afirmativo, e um casamento entre a escolaridade e o banal.

Em países como na Alemanha serão revelados, somente neste ano, aproximadamente 3 bilhões de fotografias. O acúmulo destas imagens, vistas como mini-documentos e fontes individuais, ainda deverá contribuir bastante para a felicidade do pesquisador (já que, pelo menos, a produção de slides, muito dificilmente, é jogada no lixo) o que promete, ao meu ver, um vasto e divertido campo de estudos.

BIBLIOGRAFIA

BARDI, Pietro Maria: Em torno da fotografia no Brasil, (São Paulo?) 1987.

BARTHES, Roland: La chambre claire - note sur la photographie, Paris 1980.

BILLETER, Erika: Canto a la Realidad, Fotografia Latinoamericana 1860-1993, Barcelona 1993.

BILLETER, Erika (org.): Fotografie Lateinamerika, von 1860 bis heute, Bern 1981.

BOURDIEU, Pierre: Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris 1978.

BRAIVE, Michel F.: The era of photograph: a social history, London 1966.

BRAUEN, Martin (org.): Fremden-Bilder, Frhhe ethnographische Fotografie, Zürich 1982.

CARVALHO, Aurea Maria de F.: Fotografia como fonte de pesquisa, Rio de Janeiro 1986.

COSTA, Helouise: Um olhar que aprisiona o outro, o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro, in: Imagens (Unicamp), no.2, Campinas 1994.

COSTA, Helouise, Rodrigues, Renato: A fotografia moderna no Brasil, Rio de Janeiro 1995.

FABRIS, Annateresa (org.): Fotografia, usos e funções no século XIX, São Paulo 1991.

FERREZ, Gilberto: A avenida Central de Marc Ferrez, São Paulo 1982.

FERREZ, Gilberto: Bahia, Velhas Fotografias 1858 / 1900, Salvador da Bahia 1968 (89).

FERREZ, Gilberto: A Fotografia no Brasil, 1840-1900, Rio de Janeiro 1985.

FERREZ, Gilberto.: O Rio antigo do Fotógrafo Marc Ferrez, São Paulo 1985.

FERREZ, G.; Weston, J.N.: Pioneer Photographers of Brasil, 1840-1920, Nova York 1976.

FRIZOT, Michel: Histoire de voir, Paris 1989.

Freund, GisPle: La fotografia como Documento Social, Barcelona 1976.

HERKENHOFF, Paulo: A Espressura da Luz: Fotografia Brasileira Contemporânea, Frankfurt 1994.

HOFFENBERG, H.L.: Nineteenth-Century South America in Photographs, New York 1982.

KOSSOY, Boris: Fotografia e história, São Paulo 1989.

KOSSOY, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci: O olhar europeu, o negro na iconografia brasileira do século XIX, São Paulo 1994.

KOSSOY, Boris: Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, Século XIX, Rio de Janeiro 1980.

LEVINE, Robert M.: Images of History, Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents, Nova York 1989.

LIMA, Ivan (org.): Sobre fotografia, Rio de Janeiro 1983.

MACHADO, Arlindo: A Ilusão Especular, São Paulo 1984.

Malta, Augusto: Fotografias do Rio de ontem, Rio de Janeiro, s/d.

MOURA, Carlos Eugenio M. (org.): Retratos quase inocentes, São Paulo 1983.

PAIVA, Joaquim: Olhares refletidos, diálogo com 25 fotógrafos brasileiros, Rio de Janeiro 1989.

PEREGRINO, Nadja: O Cruzeiro, A Revolução da Fotorreportagem, Rio de Janeiro 1991.

PORTO-ALEGRE, Maria Sylvia: Imagem e Representação do Índio no Século XIX. in: Gruponi, L.D. Benzi (org.): Índios no Brasil, Brasília 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz: O espetáculo das raças, cientistas, instituições e questão racial no Brasil, São Paulo 1993.

SONTAG, Susan: Ensaio sobre fotografia, Lisboa 1986.

TURAZZI, Maria Inez: Poses e trejeitos, a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889), Rio de Janeiro 1995.

VASQUEZ, Pedro: A. Frisch, ladrão de almas na Amazônia Imperial, in: piracema, no.1, Rio de Janeiro 1993.

VASQUEZ, Pedro: Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil, Rio de Janeiro 1985.

VASQUEZ, Pedro: La Photographie Brésilienne au 19iéme siècle, Paris 1986.

VAZQUES, Pedro: Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1990.



GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA EM IMAGEM

GREI – Grupo Interdisciplinar de Estudos em Imagem
Coordenador: Mauro Guilherme Pinheiro Koury

Fale com o GREI através do E-Mail – grei@cchla.ufpb.br

Visite a página do GREM na Internet, através do endereço:
<http://www.grei.rg3.net>

GREI - Endereço Postal:
Caixa Posta 5144
CEP 58051-970 – João Pessoa – Paraíba - Brasil



Visite a
RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção
no endereço <http://www.rbse.rg3.net>

Para adquirir um **CATÁLOGO DE PUBLICAÇÕES** do GREI solicitar através do e-mail ou endereço postal acima

Edições do GREI
João Pessoa, Fevereiro de 2004.