

REVISTA BRASILEIRA DE
**SOCIOLOGIA
DA EMOÇÃO**
GRUPO DE PESQUISA EM ANTROPOLOGIA E SOCIOLOGIA DA EMOÇÃO

ISSN 1676-8965

RBSE

RBSE

Volume 4 · Número 12 · Dezembro de 2005

ISSN 1676-8965

V.6 n.13

ARTIGOS

Fotografia e Ação Cultural. Movimentos na cidade de São Paulo (1970-1996).
Ricardo Mendes (pp. 261-276)

A Morte Fotográfica: Ilusão, Violência e Aporia Autoral
Fernando de Tacca (pp. 277-289)

The last 20 years of visual anthropology: A critical review.
Jay Ruby (pp. 290-313)

A Antropologia das Emoções no Brasil
Mauro Guilherme Pinheiro Koury (pp. 314-328)

No Longer Blown Backwards into the Future: European Identity and the
Storm of Progress
Heinz-Uwe Haus (pp. 329-333)

Sentimento nacional e segregação social no Brasil e na França
Lilia Junqueira (pp. 334-342)

V.6 n.13

DOCUMENTO

Exkurs über den Fremden
Georg Simmel (pp. 343-349)

O Estrangeiro
Georg Simmel (350-357)

V.6 n.13

RESENHAS

Urban villages in the contemporary cities: A review.
Mauro Guilherme Pinheiro Koury (pp. 358-360)

Colaboraram neste número (p. 361)

Expediente:

A RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção é uma publicação do GREM – Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia das Emoções. Tem por objetivo debater questões ligadas à subjetividade nas Ciências Sociais, sobretudo ao uso da categoria emoção.

Editor

Mauro Guilherme Pinheiro Koury (GREM/UFPB)

Conselho Editorial

	Jessé Freitas de Souza (IUPERJ)
Alain Caillé (Université Paris X/M.A.U.S.S. - França)	Luiz Fernando D. Duarte (UFRJ)
Alda Motta (UFBA)	Maria Arminda do Nascimento (USP)
Bela Feldman Bianco (Unicamp)	Mariza Corrêa (Unicamp)
Cornelia Eckert (UFRGS)	Myriam Lyns de Barros (UFRJ)
Danielle Rocha Pitta (UFPE)	Regina Novaes (UFRJ)
Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (UFC)	Ruben George Oliven (UFRGS)
Evelyn Lindner (University of Oslo - Noruega)	Thomas Scheff (University of California - USA)

Correspondência deve ser enviada para o seguinte endereço:

**GREM – Grupo de Pesquisa em Antropologia e
Sociologia das Emoções
RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção
Caixa Postal 5144 – CEP 58 051 – 970
João Pessoa – Paraíba – Brasil**

E-Mail: grem@cchla.ufpb.br

RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção/Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia da Emoção da Universidade Federal da Paraíba, vol. 4, n. 12, dezembro de 2005, João Pessoa: GREM, 2005.

Quadrimestral

ISSN 1676-8965

1. Antropologia das Emoções, 2. Sociologia das Emoções – Periódicos. I. Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia das Emoções.

BC-UFPB
CDU 301

A RBSE está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](#).

Copyright © 2002 GREM

Todos os direitos reservados.

Os textos aqui publicados podem ser divulgados,
desde que conste a devida referência bibliográfica.

O conteúdo dos artigos e resenhas
é de inteira responsabilidade de seus autores.

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (10): 261-276
Abril de 2005
ARTIGO

Fotografia e Ação Cultural
Movimentos na cidade de São Paulo (1970-1996).

Ricardo Mendes

RESUMO

Este ensaio discute a Fotografia e Ação dos Movimentos Culturais na cidade de São Paulo, Brasil, entre os anos de 1970 a 1996. Entende que a presença dos movimentos gerenciados por artistas no contexto paulista é fundamental para a difusão de novas produções e intercâmbio de idéias, e que uma análise mais extensiva do tema é uma oportunidade para refletir sobre a dinâmica cultural e pensar em novas formas de ação. Ressalta, contudo, que o panorama fotográfico paulista mudou, e a diversidade e extensão da produção ordena uma impossibilidade de uma perspectiva consensual. A avaliação dos movimentos culturais parte, assim, da consideração de que a diversidade não permite mais soluções únicas. Novos formatos e novas dinâmicas devem ser introduzidos.

PALAVRAS CHAVES – Fotografia; Movimento Cultural; Ação Cultural na Cidade de São Paulo.

ABSTRACT

This essay argues the photograph and action of the Cultural Movements in the city of São Paulo, Brazil, in the years 1970 - 1996. It understands that the presence of the movements managed for artists in São Paulo context is basic for the diffusion of new productions and interchange of ideas, and that a more extensive analysis of the subject is a chance to reflect on the cultural dynamics and to think about new forms of action. It stands out, however, that the São Paulo' photographic panorama moved, and the diversity and extension of the production commands an impossibility of a consensual perspective. The evaluation of the cultural movements has left, thus, of the consideration of that the diversity does not allow more only solutions. New formats and new dynamic must be introduced.

KEYWORDS - Photograph; Cultural Movement; Cultural action in the city of São Paulo.

A presença de movimentos gerenciados por artistas no campo da fotografia na cidade de São Paulo, embora extensa, não recebeu uma avaliação específica. A partir das discussões e painéis sobre a experiência canadense apresentados no curso em questão, ficou evidente a necessidade de avaliação do panorama paulistano.

A análise desses movimentos tem como período de destaque o que sucede ao final da década de 60. O ensaio pretende traçar um pequeno painel de cada manifestação, etapa preliminar para um desdobramento mais detalhado e um tratamento severo dos fatos.

Embora os anos 60 e 70 caracterizem-se por uma grande expansão da estrutura nos diversos campos de fotografia comercial, industrial e fotojornalismo, a presença de eventos na área cultural estiveram restritas a 'espaços oficiais da cultura' ou a um 'circuito' específico criado pela comunidade como os *Salões Internacionais de Fotografia* promovidos pelo Foto Cine Clube Bandeirante.

Quanto ao mercado de arte, em expansão na cidade de São Paulo no início dos anos 70, acompanhando o 'milagre econômico', as tentativas de entrada de obras em suporte fotográfico não tiveram um sucesso que permitisse estabelecer um fluxo.

No entanto, o panorama fotográfico local começava a sentir os efeitos de uma complexa matriz de vetores. No contexto internacional, ocorre um questionamento de suportes tradicionais, ganhando espaço novos procedimentos como a arte conceitual e o happening. Nos EUA, em especial, procura-se estabelecer um mercado de arte para a fotografia, apropriando-se de modalidades mercadológicas partilhadas pelas artes tradicionais, ao mesmo tempo em que o suporte fotográfico surge associado à produção conceitual. Assim, dois vetores convivem: uma inserção de mercado para a produção fotográfica 'expressiva' e a apropriação pelos produtores de artes plásticas do novo mídia e seu uso em obras centradas sobre a mixagem de meios.

No contexto brasileiro, no caso específico em São Paulo, essas ocorrências surgem refletidas, com distorções e particularidades locais. O quadro econômico brasileiro apresenta expansão (até meados dos anos 70) com o crescimento da classe média e uma diversificação nas ofertas de consumo de bens. O mercado de arte acompanha esse movimento com o surgimento de novas galerias adotando esquemas comerciais mais complexos com inserção nas mídias impressas e televisiva. Datam desse período a abertura de novas instituições destinadas ao trabalho com suporte em multimeios: filme, som e fotografia. Em 1970, surge o MIS - Museu da Imagem e do Som; em 1975, é aberto o IDART, órgão da Secretaria Municipal de Cultura. Ambos atuam na área de documentação, pesquisa e difusão da memória, valorizando novos suportes de registro.

Movimentos gerenciados por artistas

A prática de associações de artistas voltadas para debate, produção, ensino e difusão de obras não é estranha à fotografia. A proposta do fotoclube foi adotada no quadro internacional na década de 1860, tendo surgido às primeiras iniciativas no Brasil na virada do século. Em São Paulo, o período de 1900 a 1940 convive com várias iniciativas de

menor porte e continuidade, embora inicialmente esses empreendimentos tenham obtido uma boa recepção permitindo desdobramentos como o lançamento de revistas especializadas.

Este texto não abordará, porém, as atividades dos fotoclubes enquanto artist-run movements. A presença de fenômenos como o Foto Cine Clube Bandeirante nos anos 40 e 50 mereceria um trabalho específico sobre esta ótica, em especial pela recepção na área cultural dos eventos e cursos promovidos. A partir dos anos 60 a participação deste e outros fotoclubes mais recentes decaiu enquanto veículo de difusão de fotografia na cidade, passando a ser associados a um academicismo. Ao mesmo tempo, o panorama da fotografia profissional (comercial, industrial, fotojornalismo) expande-se.

Outra manifestação que não será tratada no ensaio são as agências de fotojornalismo gerenciadas por fotógrafos. Ao final dos anos 70, com a experiência da F-4, que reuniu fotógrafos como Nair Benedicto e Juca Martins, surgem iniciativas similares que procuravam estabelecer um novo padrão de trabalho para os profissionais do setor, a garantia de seus direitos autorais e maior liberdade de desenvolvimento de projetos, com destaque para a documentação da situação socio-econômica do país. Embora algumas agências tenham investido na produção editorial e realizado exposições regulares, acreditamos que esses eventos mantiveram-se restritos à área jornalística, sem reflexos diretos no circuito institucional de cultura. É necessário ressaltar a presença nos vários casos aqui analisados de profissionais ligados a essas agências.

Outras associações mais orientadas à representação de classe e de caráter sindical, como o SEAFESP (Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas) e a ABRAFOTO (Associação Brasileira de Fotografia Publicitária), apesar de gerenciamento de eventos como seminários e exposições, não apresentaram projetos sistemáticos de atuação cultural, mantendo-se restritas a questões trabalhistas.

Os diversos grupos que serão comentados neste ensaio apresentam objetivos diversos. Todos porém buscam uma inserção da fotografia no campo cultural de modo mais amplo e continuado. Os objetivos, ao longo do período - 1970 a 1996, tenderão a substituir um enfoque inicial voltado para a definição de um espaço comercial para fotografia no mercado de arte, por um questionamento desse mercado de arte ou a difusão mais consistente de idéias e produção.

Auto-representação

Uma consideração inicial é necessária sobre a questão de auto-representação e institucionalização dos movimentos gerenciados por artistas presentes no período.

Os grupos de artistas responsáveis por esses movimentos caracterizam-se por uma relativa falta de vínculos entre as diversas iniciativas ao longo do tempo. Essa descontinuidade reflete mais uma falta de tradição, de memória artística, motivadas em parte pelo isolamento entre os diversos grupos produtores e pela ausência de uma crítica e uma memória documental.

De forma resumida, é necessário destacar que essas manifestações na sua maior parte não procuraram apresentarem-se como autônomas do circuito institucional cultural, ou distantes do suporte oficial. Embora com propósitos diversos ao longo das duas décadas, evitaram tanto a posição de confronto como a de absorção. O uso, por exemplo, de verbas ou espaços oficiais por esses grupos não permitem caracterizar uma institucionalização, uma oficialização, mas um trabalho de complementaridade.

Caberia a uma pesquisa mais extensiva avaliar essas manifestações no tocante à inserção institucional, aos seus objetivos e resultados. Excetuando-se dois dos casos analisados, nenhum dos grupos procurou estabelecer uma constituição jurídica. Conseqüentemente, não geraram espaços permanentes ou um mecanismo associativo aberto que permitisse a continuidade em médio prazo.

Dentro desse quadro, discutir uma crise da representação dos mecanismos oficiais requer uma atenção desdobrada. A questão de auto-representação é apresentada, mas dentro de uma área de ação, digamos, para-oficial. Considerando que os setores institucionais governamentais para área cultural são relativamente recentes como entidades autônomas, a crise da representação coincide no panorama brasileiro com a criação desses mecanismos. Compreende-se em parte a falta de um confronto direto com esses setores, cuja direção contava muitas vezes com produtores reconhecidos pela comunidade profissional, quando não de representantes de suas associações. Se em alguns casos como a Comissão Estadual de Cinema (SEC) a experiência apresentou pontos positivos, em outros como a Comissão Estadual de Fotografia e Artes Aplicadas mal houve tempo de estabelecer uma política de estímulo para o setor.

Porém a crise da representação, dos sistemas formais de mediação governo-cidadão, apresenta-se no quadro paulistano sob este ângulo híbrido (o 'novo velho'). As manifestações gerenciadas por artistas em fotografia

parecem superar iniciativas locais em outros campos expressivos não só na quantidade de ocorrências e na sua extensão, mas na forma de relacionamento entre produtores e esfera oficial.

"Hierarchies in government, church, and family may retain status in law, but they have almost no moral authority. The vestigial hierarchies in our society, like the Catholic Church, are tolerated because they are completely misunderstood. (Thus many American Catholics seem to regard their hierarchy either as their representative government or as a quaint, decorative motif in their religious tradition.) The only great hierarchical force left is money, and today the possession of money creates and depends on no other distinctions. (...) However, the end of hierarchy is not the end of social structure. The individual may now be "the only firm reality," but that does not mean that individuals no longer form groups. (...) These affiliations are all seen as voluntary, and they are horizontal rather than vertical. The network has replaced the hierarchy". (BOLTER, 1991, p. 232).

Precedentes – Década de 1970

Talvez um dos marcos referenciais para avaliar os movimentos gerenciados por artistas em São Paulo, em qualquer segmento, seja o Evento Fim de Década, realizado na Praça da Sé em dezembro de 1979. Com uma programação voltada para teatro, performances e música, a iniciativa reuniu uma geração de novos produtores culturais, dando uma visibilidade central (inclusive literalmente enquanto espaço urbano) a movimentos alternativos nascidos no final daquela década. O movimento independente, denominação usual em teatro e música, é uma das marcas do período, procurando estabelecer novas relações de produção e proposições artísticas.

Em fotografia, o quadro institucional apresentava dimensões mínimas de atuação. A presença do MIS, aberto em 1970, não era suficiente para atender uma demanda diversificada. O mercado de arte excluía praticamente a fotografia. Surgem assim alguns espaços expositivos associados a escolas como a Enfoco (1971) e Imagem-Ação (1976c).

Os mecanismos usuais de ensino e associação como os fotoclubes apresentam-se em decadência, associados com uma produção vista como 'acadêmica'. Entre os museus, a iniciativa do Museu Lasar Segall é única ao final da década de 1970. Cursos básicos com o uso de câmeras buraco-de-agulhas, um plantão fotográfico com laboratório aberto mediante associação e o desenvolvimento de trabalhos junto a bairros populares na região da Vila Mariana caracterizam

um projeto que visa democratizar o acesso à fotografia. Posição expressa por seu diretor Maurício Segall no catálogo da exposição Fotografia e Documentação: o trabalho de Herman Graeser (1981).

O perfil dos novos fotógrafos, dos ingressantes no setor durante os anos 70, indica algumas mudanças como a formação universitária, a maior presença de mulheres e a 'busca ativa' por informação no recente circuito institucional voltado para fotografia. O crescente número de ofertas de eventos convive e encobre uma fraca vinculação entre os agentes, a falta de pólos de agregação continua como escolas ou uma produção editorial diversificada. Ao mesmo tempo, com exceção do ambiente fotoclubístico, os pólos de difusão, embora concentrados, não apresentam projetos estruturados fechados. Em resumo, os eventos apresentam-se desarticulados em demasia para permitir a presença de grupos isolados.

O campo de fotografia, apesar da extensão e diversidade de produção nos anos 70, parece à primeira vista um segmento fragmentado com uma produção irregular.

Nesse quadro, é importante ressaltar que iniciativas no campo de artes plásticas podem ter contribuído para uma inseminação de novas vertentes entre uma nova geração em fotografia. Falamos expressamente de eventos como os JAC - Jovem Arte Contemporânea, programações realizadas pelo MAC-Museu de Arte Contemporânea da USP. A presença de obras em técnicas mistas, essa experiência em multimeios, representa uma passagem relevante para parte dos produtores que atuarão no circuito institucional cultural na década seguinte.

Movimento Fotogaleria

Em 1973, surge o Movimento Fotogaleria que levanta questões como inserção no mercado de arte e direitos autorais. Única manifestação no período com vínculos na cidade do Rio de Janeiro, o Movimento tem entre seus principais articuladores Boris Kossoy, cuja coluna no Suplemento Literário no jornal O Estado de S.Paulo, entre 1972 e 1974, constituía então uma referência para os interessados em fotografia e história da fotografia em especial. No Rio de Janeiro, o contato era representado por George Racz, permitindo assim contato com o trabalho da galeria cooperativada Photogaleria.

O evento serviu como aglutinador para profissionais e participantes de diversos campos da fotografia em São Paulo como Hans Gunter Flieg, Stefania Brill, Madalena Schwartz, Raul Eitelberg... Em marco de 1974, os participantes

realizam coletiva na Galeria Alberto Bonfiglioli (Rua Augusta n.2995).

Photo USP / Movimento PHOTO USP

Na Universidade de São Paulo, surgem na primeira metade dos anos 70 alguns pontos de ensino e discussão sobre fotografia como o Biênio, junto ao prédio da Escola Politécnica, que fornecia cursos e, mediante associação paga, permitia acesso a laboratórios. Alguns nomes com destaque nos anos 80, em ensino e fotografia industrial, participam dessa atividade como João Musa e Raul Garcez. No prédio de História e Geografia, surge ao mesmo tempo outro grupamento a partir de cursos, que contam com a participação de Moracy de Oliveira, um dos jornalistas especializados com destaque no final da década. Em 1975, o encontro desses diversos focos levou à realização da PHOTO USP, grande exposição coletiva. Registrada no número 70 da revista Novidades Fotóptica (s.d.), o sumário texto intitulado Gente nossa gente nossa gente revela o fundo de ação: Coletivas e exposições pessoais têm mostrado a produção fotográfica dos universitários.

O Movimento Photo USP, formado por gente ligada à Universidade, está descobrindo um campo fértil para se expressar. E, por outro lado, a fotografia está encontrando novos fotógrafos, novas mensagens. Se, no meio profissional e amador, tudo parece tranquilo, sem muita novidade, a expressão universitária faz algumas revelações. O que está preocupando mais seriamente esse fotógrafo é a descoberta da realidade brasileira. Crianças, povo, ambientes sociais e seqüências inusitadas do cotidiano são os temas de uma extensa produção.

Encontros Fotográficos de Campos de Jordão

Seguindo o modelo de encontros internacionais, com destaque para Rencontres Internationales d'Arles com o enfoque no debate e cursos, Stefania Bril (1922-1992) organiza em 1978 o primeiro Encontro Fotográfico de Campos Jordão. Evento paralelo ao festival de música, realizado em julho naquela estância turística, o encontro recebe suporte governamental. O encontro conta com a presença de palestrantes e profissionais de São Paulo. Nova edição é realizada no ano seguinte, sob a mesma coordenação.

Stefania Bril era uma das críticas em ascensão no período com produção contínua veiculada pelo jornal O Estado de S.Paulo e pela revista Iris. Em 1990, responderia pela iniciativa institucional de maior envergadura na área cultural na Casa da Fotografia Fuji, que reunia galeria, biblioteca e auditório para palestras e workshops. Após sua saída do

projeto, o complexo manteve uma produção irregular. Em 1995, com a assessoria de Rosely Nakagawa teve início uma retomada, em ritmo lento, das atividades.

O final da década de 1970 mostra um quadro positivo para a fotografia paulistana, no segmento cultural. Surgem as primeiras galerias especializadas com alcance não mais restrito a escolas ou lojas e presentes na mídia cultural. Em outubro de 1979, abre a Fotogaleria Fotóptica, na rua Bela Cintra, patrocinada pela rede de lojas Fotóptica, numa iniciativa de Thomas e João Farkas. O local contará logo após com a presença de Rosely Nakagawa, uma das primeiras pessoas a atuar como curadores formalmente. O apoio comercial da rede Fotóptica, mantenedora também da revista Novidades Fotóptica, um dos principais periódicos especializados, e a equipe da galeria fazem do local um dos focos de atenção do setor.

Em 1980, surge a Galeria Álbum, de Zé de Boni, sediada na avenida Brigadeiro Luiz Antonio, próximo a avenida Brasil. Boni procura implantar um projeto de sustentação da galeria, baseado nos serviços de laboratório, cursos, livraria e biblioteca. De influência americana, o projeto é seguido parcialmente, restringindo-se à galeria. Em 1982, a Álbum encerra as atividades

Os primeiros anos da década mostram um quadro diversificado de iniciativas sob os mais diversos aspectos, que será seguido por um período de redução severa da atividade na área cultural. A galeria Álbum fecha marcando um momento de transição que se estenderá por mais cinco, seis anos. Em 1987 a revista Fotóptica tem o mesmo destino de outros veículos. E mesmo a Fotogaleria Fotóptica paralisaria por mais de um ano suas atividades, reabrindo em 1986 na rua Conego Eugenio Leite.

Fotógrafos em ação

Num quadro de atividades heterogêneas e não integradas, passam a ocorrer alguns movimentos de difusão. Os casos analisados correspondem a manifestações de maior envergadura e continuidade. Porém, é necessário ressaltar que alguns procedimentos como a discussão de novos recursos didáticos e formas de veiculação de imagem são propostos por um conjunto diversificado de participantes. Busca-se difundir, ensinar e oferecer obras de formas novas.

Por outro lado, os trabalhos críticos sobre as grandes tendências expressivas nos diversos campos de aplicação da fotografia são de ocorrência reduzida no período, que presencia ao mesmo tempo uma redução do espaço da crítica na imprensa diária e o crescimento, disperso, da produção acadêmica sobre fotografia.

União dos Fotógrafos

Fruto direto do movimentado quadro da virada da década, surge em 1980 a União dos Fotógrafos, associação de caráter pré-sindical. Com grande presença de profissionais ligados a fotojornalismo a entidade começa a desenvolver atividades procurando difundir seus propósitos e atrair novos associados. Temas como direito autoral, regulamentação profissional e tabela de honorários marcam suas atividades.

Os eventos de difusão como exposições e feiras ao ar livre mudam de escopo a partir de 1985 com a realização das Semanas de Fotografia, reunindo cursos, palestras e exposições. O modelo adotado pelos Encontros fotográficos, usuais na esfera internacional, se repete, encontrando como local adequado para sua realização na Oficina Três Rios (atual Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro), cujo modelo de suporte cultural atende perfeitamente ao projeto.

O modelo da Semana é adotado igualmente pela Funarte e depois o Infoto (Instituto Nacional de Fotografia) em escala nacional, com eventos regionais de periodicidade anual, o que caracteriza o campo da fotografia e ação cultural de modo único no país.

A União dos Fotógrafos cria na segunda metade dos anos 80 um desdobramento das Semanas através do projeto Núcleo Permanente de Formação em Linguagem Fotográfica, que previa aulas gratuitas e material de trabalho para projetos selecionados em concurso. O surgimento dessas propostas educativas coincide com duas circunstâncias relevantes: a participação na diretoria de profissionais que haviam atuado no circuito institucional oficial desenvolvendo projetos em fotografia, o que garantia um conhecimento dos trâmites burocráticos oficiais; e, ao mesmo tempo, uma alteração do perfil da instituição com diluição dos propósitos sindicais.

No início dos anos 90, Iatã Cannabrava, presidente da União, em depoimento ao autor em 03.1993, aponta a redução do quadro de associados e o perfil marcado pela presença de amadores e jovem profissionais, o que levou à proposta de mudança de estatuto da associação para entidade organizadora de eventos. Pode-se argumentar que o esvaziamento estaria associado a fatores como: (1) processo de regulamentação profissional paralisado no Congresso, (2) dificuldade de associar profissionais de campos como publicidade que organizam entidades próprias, e (3) mudanças de escala macro na sociedade civil, na qual entidades sindicais têm sido alvo de questionamento do perfil de atuação ao mesmo tempo que surgem formas alternativas

de associação, conforme o modelo genericamente conhecido como ONG (organizações não governamentais).

NAFOTO

Em setembro de 1991 é lançado na Galeria Fotóptica o projeto Mês Internacional da Fotografia, programado para maio de 1993, sob coordenação do NAFOTO - Núcleo dos Amigos da Fotografia, entidade civil formada em abril daquele ano.

A primeira formação do grupo reunia profissionais com experiência diversificada: (1) jornalistas, como Nair Benedicto, Marcos Santilli, Juvenal Pereira, Eduardo Simões, com um histórico de projetos com apoio privado; (2) curadores e organizadores de eventos, como Eduardo Castanho, Rosely Nakagawa, Rubens Fernandes Jr, Stefania Brill, Isabel Amado, com atuações diversas na esfera governamental, mercado editorial e imprensa. A organização, de caráter fechado, era formada assim por um grupo de profissionais entre 30 a 40 anos com carreiras estabelecidas (10-15 anos).

Apesar de estruturado por um grupo fechado, a difusão junto à comunidade fotográfica no segmento cultural tem um bom alcance. Em dezembro de 1991, o projeto é apresentado na V Semana Paulista de Fotografia, organizada pela União dos Fotógrafos. Eventos preparatórios no ano seguinte fazem uso de promoções como a noite NAFOTO Dança, em agosto no SESC Pompéia, e os lançamentos de duas séries de postais em dezembro de 1992 e março de 1993.

O I Mês Internacional de Fotografia é realizado em maio de 1993, conforme programação, ocupando os principais espaços culturais da cidade e galerias ligadas a instituições privadas, tendo como sede para palestras e cursos o SESC Pompéia, que garante parte importante do suporte de produção. O modelo adotado envolvia patrocínio de entidades governamentais estrangeiras para exposições internacionais e convidados para palestras e cursos, além de suporte privado de fornecedores e apoio governamental do estado de São Paulo. A diluição de fontes de recursos e o apoio estratégico do SESC garantiu ao evento uma liberdade de ação, mas exigia e causava tensões ao nível de planejamento.

Além da grande coletiva Fotografia Brasileira Contemporânea, no SESC Pompéia, os principais destaques nas exposições eram os participantes estrangeiros como Robert Doisneau, Graciela Iturbide, Alain Fleischer, Marc Riboud, Eduardo Gil, Ataulfo Perez Aznar, Annie Leibovitz e Andreas Muller-Pohle.

Alguns procedimentos adotados pelo núcleo organizador geraram atritos com a comunidade. A centralização de decisões sobre a ocupação dos espaços cedidos para exposições em toda a cidade - consequência da dificuldade de conciliar um planejamento dessa envergadura com interesses das instituições mantenedoras de espaços expositivos, das instituições responsáveis pelo patrocínio e fotógrafos em busca de participação com projetos individuais - motivou um clima de tensão na comissão organizadora ao longo dos primeiros dias do evento. Críticas a critérios para seleção e organização da grande coletiva brasileira e, ao mesmo tempo, um aparente descaso da mídia, motivaram um desconforto por parte dos organizadores.

Contudo, o alcance do evento atendia com precisão aos propósitos de difusão e intercâmbio do NAFOTO. Como resultado, o grupo, que previa a realização do Mês Internacional a cada dois anos, propôs a organização em 1994 do Seminário Internacional de Fotografia, sediado no SENAC - CCA. Reunindo participantes nacionais e estrangeiros, o evento contava com cursos práticos e uma série de debates ao redor de cinco pontos (história, novas tecnologias, publicação, identidade e educação).

Embora no período entre 1991 e 1993, o grupo organizador tenha sofrido uma redução no número de participantes, ele mantém o perfil inicial. Durante o I Mês Internacional foi oferecido ao público a possibilidade de associação, atividade que não teve continuidade. O NAFOTO, apesar do caráter alternativo da organização, sem vínculos oficiais, não procurou estabelecer posteriormente uma relação diferenciada com o público.

A continuidade do projeto Mês Internacional tem sido regular. Em maio de 1995, o II Mês Internacional apresenta como tema central - a Identidade. Sob coordenação de Nair Benedicto, o evento engloba um conjunto de exposições, cursos e debates ocupando um número similar de espaços na cidade.

Em outubro de 1996, a entidade anuncia para o ano seguinte o III Mês Internacional com o tema Paixão. A comissão organizadora, no entanto, indica uma grave redução do agrupamento inicial com a participação de Fausto Chermont, Marcos Santilli, Nair Benedicto, Rubens Fernandes Jr, Rosely Nakagawa.

Embora os objetivos da entidade venham sendo plenamente atendidos, a centralização do grupo organizador, sem o recurso de formas associativas, tem aparentemente gerado desgaste interno. O procedimento de coordenação central dos espaços cedidos e a falta de transparência das decisões

parecem motivar atritos nos contatos com a comunidade fotográfica e entidades patrocinadoras. Não é estranho assim, a declaração de Nair Benedicto, em palestra realizada na Casa da Fotografia Fuji, em 25.10.96, sobre a organização do V Colóquio Latinoamericano de Fotografia e o evento Fotoseptiembre (México, 09.96). Seu depoimento destaca a organização descentralizada das exposições, na qual cada participante responde integralmente pela montagem e produção de cada evento, recebendo após aprovação o "selo" para integrar a programação geral.

Panoramas da Imagem

Em 1992, surge o grupo Panoramas da Imagem, reunindo um grupo pequeno de fotógrafos (Eli Sudbrack, Everton Ballardín, José Fujocka Neto, Rubens Mano). Vários de seus participantes estiveram presentes no I Mês Internacional da Fotografia, no evento Fotografia Construída, realizado no Museu Lasar Segall, com curadoria de Rubens Fernandes Jr.

Embora voltado à difusão de informação sobre fotografia, a área de atuação do grupo apresenta desde o início um perfil objetivo, que toma a fotografia como um mídia inserido num conjunto mais próximo a artes plásticas. Adota o mesmo modelo de eventos concentrados em curto período com cursos e palestras, além de uma coletiva - Novíssimos, voltada para uma produção mais experimental.

O primeiro evento organizado em setembro e outubro de 1993 traz em seu folheto um texto que define os dois pontos referenciais de atuação: o questionamento à foto como prova de verdade (homologia e descrição) e a visão da produção contemporânea dissociada da tradicional segmentação de linguagens.

Apresentando um forma associativa informal, o grupo é formado por profissionais de idade média entre 20 a 30 anos, sem vivência institucional.

Na quarta edição do evento Novíssimos, entre setembro e novembro de 1996, o Panoramas da Imagem convive com um formato do evento de debates e cursos mais amplo. Desde o primeiro semestre apresenta a Oficina de estudos e criação fotográfica, estruturada em três módulos.

Embora as proposições em primeira instância dos grupos NAFOTO e Panoramas não apresentem disparidades, a comunicação entre os eventos não se realizou. Mantidas as proporções, trabalham igualmente com os mesmos modelos de evento. A definição de uma linha de atuação mais 'restrita' por parte do Panoramas não implicou em isolamento em relação à comunidade. A repercussão de eventos de longa duração como a Oficina de estudos indica que um

recorte mais preciso acabou atraindo de modo mais consistente uma platéia expressiva, em parte, formada por ingressantes e interessados em artes plásticas.

Objetivos precisos não implicaram no conjunto das atividades em uma redução do campo fotográfico a ser questionado: fotojornalismo e moda são alguns dos temas tratados na busca de reflexão da 'presença da imagem fotográfica' (palavras de Rubens Mano na abertura de palestra no MUBE, em 18.11.96).

Do ponto de vista associativo, Panoramas parece ter de enfrentar as mesmas questões de continuidade de um grupo fechado. Sem forma jurídica como o NAFOTO, o grupo parece refletir mais as necessidades específicas de um segmento da produção fotográfica que procura reconhecimento e entendimento.

Grupos Fotográficos

Não seria possível deixar fora deste ensaio algumas ocorrências com certa similaridade, que parecem refletir uma contínua insatisfação de produtores e interessados em fotografia em São Paulo. Como sociedade híbrida, seja economicamente convivendo com faces diversas, seja culturalmente convivendo com expressões e meios aparentemente contraditórios, os agentes sociais do processo paulistano (e numa redução, falando do panorama fotográfico na cidade neste século) parecem ter procurado formas de contornar horizontes informes.

Trata-se de registrar a ocorrência de grupos fotográficos, formados em geral por amadores de classe média alta. Nos anos 50, como uma forma de ampliar as atividades desenvolvidas no Foto Cine Clube Bandeirante surge o Grupo dos Seis, do qual fazia parte Gaspar Gasparian. Seus participantes dedicam-se ao debate e análise da produção própria, participando do circuito fotoclubístico de exposições.

Na década seguinte, temos o Novo Angulo, entre 1967 e 1968, com a presença de Alberto Martinez, Carlos Moreira, José Reis e Marilyn Tinnye, cuja atividade parece indicar um desligamento da influência dos fotoclubes e a busca de formas de reflexão e exposição do trabalho num circuito mais amplo. Várias iniciativas sem continuidade do mesmo período mal deixam registros.

Em 1977, ainda como dissidência do Foto Cine Clube Bandeirante, é formado o grupo Cromos, com o objetivo de incentivar a fotografia artística e o intercâmbio com salões nacionais e internacionais, pesquisar e criar, mantendo-se atualizado com as tendências e rumos da fotografia no mundo moderno. (conforme declaração de Frederico

Mielenhausen, em: Cromos Grupo fotográfico. CURTNEWS, (2): 3, set.1992). É claro assim a orientação centrípeta dessas associações, que não apresentam uma estrutura funcional, nem formas de ingresso definidas. Na década de 80, aparece ainda o ASA 1000, dissidência igualmente do FCCB, inicialmente denominado Novos Bandeirantes. Processo similar de autofagia ocorre com este grupo, ao gerar em meados da década seguinte o grupo Photographus.

Como resultado das atividades do NAFOTO e Panoramas, têm surgido nos últimos anos uma série de associações de fotógrafos, cujo perfil se aproxima contudo dos apresentados pelos grupos fotográficos acima, com objetivos orientados estritamente para debate e promoção de participações em eventos de seus membros. Entre eles, temos Nervo Ótico de Fotografia - (ESPM-1996), VAGA LUZ (1996), Núcleo Photocélula (1996), Núcleo de Fotografia dos Bancários (1996) e CLIC - Clube Linguagem Comunicação - CLIC (1991-1992).

Seria importante possibilitar a esses grupos analisar/alterar o formato de participação, para um formato menos endógeno. O intercâmbio entre grupos e movimentos como NAFOTO e Panoramas poderia gerar uma dinâmica no 'sistema'. Essa expectativa remete à apreciação de A. Bronson sobre artist-initiated activity em Toronto:

Toronto artists were constructing an art scene, not an alternative. / In this way both periodicals and video aided artists in seeing themselves as an art scene and in representing themselves as an art scene. Artist-initiated activity in Canada. (CA) From sea to shinning sea: artist-initiated activity in Canada 19389-1987. Toronto: The Power Plant, 1987, p.12)

Conclusões

O que há de menos relevante na experiência dos movimentos gerenciados por artistas na área de fotografia neste panorama paulistano de duas décadas, é o fato de que essas iniciativas não apresentaram uma motivação econômica. Elas respondiam sim a um panorama pouco estimulante, ocupando espaços institucionais sem projeto claro, desarticulados e desestruturados por motivos diversos (gestão federal Collor, gestão estadual - Mário Covas). Alguma influência distante poderia ser apontada nos anos 90 ao fim da FUNARTE, órgão federal, e a presença de espaços expositivos sem projetos curatoriais claros como a Galeria Fotóptica.

Fundamental é o fato que esses artistas na busca de movimentar a cena artística adotam uma atuação complementar e colaborativa com instituições oficiais. Não

criaram, nem existem sinais de que isso mude, estruturas permanentes ou formas de associação abertas. Assim, parece duvidoso, num horizonte tradicional de a-memória, a transformação desses movimentos em pólos de agregação, ao menos considerando o perfil tradicional associado a essa função.

Retomando alguns pontos, vale ressaltar que as atividades dos movimentos analisado nunca foram marginais, ao contrário. A afluência de público sempre foi constante e intensa. Foram propostas como formas de vencer a inoperância das instituições e falta de projeto e continuidade de ação em exibição e ensino.

A matriz adotada pelo eventos, concentrando em curto período (semanas/mês) uma diversidade de exposições, cursos e palestras é um formato padrão, adotado no país como um todo. A ampla participação, restringindo-se a parte paga aos cursos, facilitou uma resposta do público. No tocante a recursos, o apoio do estado não implicou em adesão, mas em cooperação. A escala dos eventos exigiu paralelamente um leque maior de fontes de apoio evitando uma eventual oficialização. De forma curiosa, nenhum desses grupos parece ter contado com o apoio de leis de incentivo (Sarney, Rouanet, Marcos Mendonça).

Numa breve avaliação da programação dos diversos eventos, ressalta a ausência de uma visão regionalista. A baixa participação de profissionais de outros estados refletem mais a dificuldade de contato de profissionais desses centros produtores. Nesse aspecto as semanas de fotografia foram produtivas para ampliar os contatos entre profissionais das diversas regiões do país. Iniciativas similares ocorrem em outras cidades como em Belém de Pará com o grupo Dependentes da Luz, ou, no Estado de São Paulo, em Santos e Campinas. A presença de público de outros estados, nos eventos de maior escala como o Mês Internacional, era comum.

Problemático, porém, é a falta de mecanismo de renovação da composição dos grupos, sua continuidade e isolamento. A escala dos eventos promovidos e o planejamento estratégico necessário colabora no tensionamento das relações internas e externas ao movimento, cujos participantes convivem com a necessidade de conciliar o trabalho pessoal e as dúvidas sobre a inserção social dos projetos desenvolvidos e o desconhecimento do alcance dos eventos. Chama a atenção nesses movimentos a participação mínima de críticos e pesquisadores universitários na sua organização.

A presença desses movimentos gerenciados por artistas no contexto paulista é fundamental para a difusão de novas

produções e intercâmbio de idéias. A análise mais extensiva do tema é uma oportunidade para refletir sobre dinâmica cultural e pensar novas formas de ação. Porém, é necessário ressaltar que o panorama fotográfico paulista mudou. A diversidade e extensão da produção exige que se tenha em mente a impossibilidade de uma perspectiva consensual. A avaliação desses movimentos terá de considerar que a diversidade não permite mais soluções únicas. Novos formatos devem ser introduzidos. Novas dinâmicas.

Bibliografia

BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext and the history of writing*. Hove and London, Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

BRONSON, A. *From sea to shinning sea: artist-initiated activity in Canada 1939-1987*. Toronto, The Power Plant, 1987.

SEGALL, Maurício. "Apresentação". In, *Catálogo da exposição Fotografia e Documentação: o trabalho de Herman Graeser*. São Paulo, 1981.

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (12): 277-289
Dezembro de 2005
ARTIGO

A Morte Fotográfica Ilusão, Violência e Aporia Autoral¹

Fernando de Tacca

RESUMO

O ensaio busca discutir a relação entre fotografia e violência. Entrar nessa discussão é caminhar sempre em campos onde a idéia de morte está presente ou, ao menos, aludida de alguma forma pelo próprio ato de violência que origina o fato retratado: muitas vezes simultâneo, outras vezes anterior ao registro.

PALAVRAS CHAVES – Fotografia; Violência; Morte; Ato e Ação Fotográfica.

ABSTRACT

The Essay searches to argue the relation between photograph and violence. To enter in this quarrel is to always walk in fields where the idea of death is present or, alluded of some form for the proper act of violence that originates the portraied fact: many times simultaneous, other times previous to the register.

KEYWORDS - Photograph; Violence; Death; Act and Photographic Action.

¹ Este é um novo artigo feito a partir do publicado originalmente na revista argentina *Ojos Cruelles – Temas de Sociedad y Fotografía*, número 02, 2005, Buenos Aires.

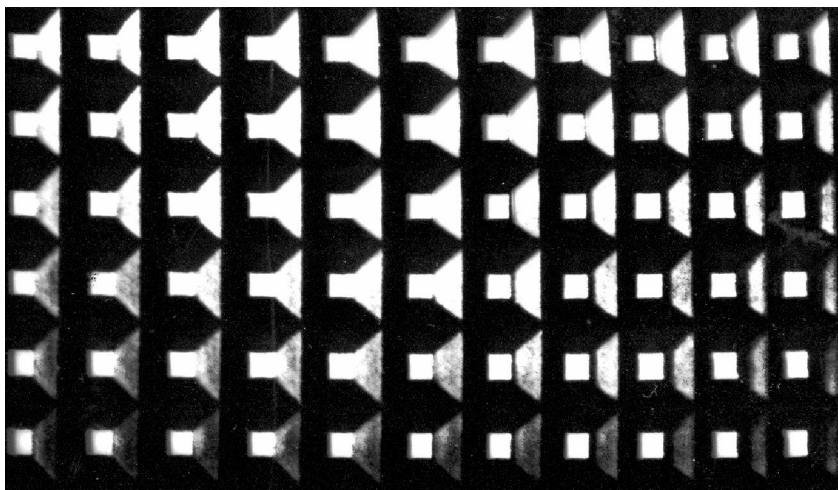


Foto 1 - "Homenagem aos Estrábicos". Foto de Fernando de Tacca

Muitas vezes o disfarce da morte é a própria morte, sua própria metáfora. Antonius Block, personagem principal do filme "*O Sétimo Selo*" (1956), de Ingmar Bergman, entra em uma igreja, vê um padre dentro do confessionário e a ele encaminha-se para confessar, e diz que ao ver sua imagem sente repugnância e medo, sente-se sozinho fechado em sonhos e fantasias. Em meio a uma conversa existencial ele confessa que está jogando xadrez com a **Morte** para ganhar tempo e anuncia sua jogada principal:

Padre: *Então...por isso joga xadrez com a morte?*

Antonius: *Ela é uma grande estrategista, mas ainda não perdi nenhuma peça.*

Padre: *Como pretende ludibriar a morte?*

Antonius: *Jogando uma combinação de bispo e cavalo. Quebrarei sua defesa.*

O "padre" vira-se e Antonius Block verifica que estava confessando para a própria **Morte** que diz: "Lembrarei disso." Antonius se revolta e de encontro com a morte disfarçada sabe que viverá a traição e a trapaça a cada momento, e se ilude de que poderá arditosamente preparar com outra jogada, mas a **Morte**, com tranqüilidade, se afasta para continuar o jogo, agora com as informações estratégicas da confissão.

Associarmos uma digressão sobre fotografia e violência é de certa forma entrarmos sempre em campos nos quais a idéia de morte está presente, ou ao menos aludida de alguma forma pelo próprio ato de violência que origina o fato retratado, muitas vezes simultâneo, outras vezes anterior ao registro. A morte em Bergman não é violenta nas suas manifestações com o personagem Antonius, é sempre dissimulada depois da primeira aparição como o grande ícone

fantasmagórico e medieval da foice e do manto que esconde sua face. A trajetória do personagem é sua tentativa última de morrer com dignidade de uma missão humanística realizada, e em seu percurso, terá de jogar para adiar sua certeza de perder.

As contradições inerentes aos diferentes processos fotográficos permite-nos contrapor idéias construídas sobre a realidade em oposição à uma coletiva e interativa ilusão de vida. A maquiagem dos cadáveres, práticas recentes dos ritos funerários na sociedade moderna, produz também um disfarçamento da morte, dissolvendo o enfrentamento da dor e da perda com um distanciamento do real cada vez maior, apesar de sua dura e crua certeza. Diferentemente de Antonius, a morte aqui já esteve presente e resta minimizar o sofrimento de seu enfrentamento. O jogo acabou, mas nos iludimos coletivamente com o sopro de vida mesmo que ainda representacional.

A justaposição em um mesmo espaço dos tempos relativos ao processo, o antes e o depois, intermediado hoje por uma nova tecnologia, a imagem digital, ponte entre as imagens analógicas, incita um campo perceptivo de estranhamento e conduz ao campo conceitual da prática fotográfica como um "ritual de passagem", uma morte social: realidade construída e aceita socialmente como passado, registro, documento, ou meramente ilusão ficcional da realidade, construções sociais ideologizadas? Isto foi e isto é fotográfico: a morte, o real e a ilusão consentida.

No limiar do século XX e abertura do século XXI, a fotografia documental assume um espaço realista no imaginário ao optar pelos processos fotográficos P&B como uma aproximação representacional dramática da realidade. Historicamente, a fotografia P&B sempre teve uma maior proximidade com a representação fotográfica do real do que a fotografia colorida, em parte pela sua emergência inicial. A inserção do colorido no universo fotográfico e deste no imaginário da humanidade produziu ideologicamente um achatamento da realidade para o plano da pura analogia. Se para alguns, o plano primeiro da fotografia era a sua qualidade analógica, um *analogon* da realidade, centrada no único ponto de fuga da perspectiva linear, o colorido químico tenta aproximar as cores do olhar humano sobre a realidade ou tenta reproduzir as frequências de ondas que enxergamos, ou talvez até mesmo criando o campo ficcional inatingível para além de nosso próprio olhar; para outros seria a indicialidade o momento do descontrole e da ausência humana, um estado puro, a morte do tempo.

Contraditoriamente, entretanto, o que seria uma representação mais próxima do nosso olhar, pois vemos em cores, tornou-se menos "real" do que o P&B. A necessidade de aceitarmos uma representação da realidade

como uma metáfora com um certo distanciamento crítico do operador colocou a fotografia P&B no substrato mágico da compreensão da condição humana. A metáfora mágica da fotografia P&B como uma força documental e de registro foi aceita na sociedade moderna como um processo "primitivo" em relação ao colorido. Em "Diários da Motocicleta" (Walter Salles, 2003), as imagens P&B no final, associam realidade e consciência, ou ainda o *slideshow* final em "Dogville" (Lars Von Trier, 2003), anuncia a estética documental do FSA como fonte de inspiração, como já o tinha realizado John Ford em "Vinhas da Ira" (1940), baseado no romance homônimo de John Steinbeck (que não por acaso trabalha com Robert Capa em livro reportagem logo após o final da segunda guerra na União Soviética - "Um Diário Russo", Cosac & Naify, 2003).

A noção de magia na pré-história pretendia mudar o mundo ao representá-lo e parece esse o caminho aceito pela fotografia documental P&B, e principalmente a fotografia engajada como a produzida por Sebastião Salgado. Cito Salgado pois sua obra é uma síntese da estética da fotografia realista nesse final de século, buscando suas fontes e referências nos principais fotógrafos documentais ou mesmo no fotojornalismo, principalmente na mesma documentação norte-americana da década de trinta (FSA), e no engajamento social na fotografia de Lewis Hine. Ao "capturar" o leitor em processo catártico essas imagens conduzem-no ao referente social e ao próprio envolvimento do fotógrafo como um elemento de transformação; o fotógrafo caça, mas sua armadilha está preparada para o olhar do leitor, não para a caça. Sua presa agora não é mais o referente, mas o referente fotográfico de encontro ao olhar do outro.

O mundo pode transformar-se em P&B, o que ao mesmo tempo distancia o leitor "consciente" da realidade observada para o plano da magia e da alienação. Ao apropriar-se da realidade, a relação "operador-máquina" torna-se efetiva capturando o olhar do leitor do início de novo milênio para um estado participativo de transe fotográfico coletivo, "*o êxtase fotográfico*" de Barthes. O amortecimento inerente à catarse do transe revela uma aproximação ilusória da presença realística, principalmente quando a imagem torna-se somente um produto de consumo, muitas vezes como necessidade de máscaras em um mundo (des)ideologizado. Falsas aproximações ideológicas através dessas imagens sopram como um vento salvador da estagnação de um suposto latente estado "revolucionário". A fotografia realista P&B tem uma relação imaginária com o desejo de morte, um romantismo arcaico do discurso épico e da grande narrativa, personificada e sintetizada no trabalho documental de Sebastião Salgado. Ao

depararmos com as imagens de Salgado temos quase sempre a idéia da morte por perto em todos seus trabalhos, e uma morte induzida por um recorte na tentativa de sensibilizar os olhares amortecidos com a mercantilização da imagem.

O maquiador de cadáveres é um personagem que traduz o sentimento que temos com a morte nos tempos modernos, podemos identificar o enfrentamento com a morte na sociedade contemporânea a partir da prática desse profissional, principalmente sobre o significado do “embelezamento” da morte e do significado desse processo na passagem para um “outro mundo”. Um sopro restante ilusório e colorido para também serem contemplados pela natureza inconsciente da ótica do aparelho produtor da imagem técnica em mera representação conceitual, e em conflito com a natureza do imaginário de olhares naturais em processo de estranheza de personagens distantes de seu universo em vida. Para Adolphe-Eugène Disderi, a maquiagem era o próprio cenário na montagem de um momento vivido pelo morto, no seu espaço e na sua ambiência, uma construção simbólica na qual não poderíamos mais perceber a presença da morte, uma ilusão consagrada pelo tempo, e somente os íntimos poderiam ver a morte representada. Disderi fotografava mortos, aqueles que não tiveram sua imagem cristalizada em suporte fotossensível e seus parentes queriam uma memória fotográfica de sua existência, e assim, o morto era adaptado a um cenário ilusório, uma memória implantada, como a replicante de *Blade Runner*.



Foto 2 - Foto de Felice Beato, 1866.

Será na foto-choque que encontramos a representação crua da violência, da morte e do sofrimento. O trágico traz a dor alheia de forma explícita, impactante e cruel. Talvez a foto que inaugura essa relação seja a imagem feita por Felice Beato em 1866, na qual mostra um trabalhador rural crucificado no interior do Japão, provavelmente um olhar estrangeiro de estranhamento dos valores locais. A forte carga de realismo da fotografia são as tragédias: individuais e coletivas, guerras locais e globais, até mesmo familiares e étnicas, inerentes ao caráter belicoso da humanidade. A idéia simbólica da morte está presente nos outdoors, e a campanha da Benetton com a foto do aidético morrendo causou o primeiro enfretamento midiático com a idéia de morte por essa doença. O uso da morte e da violência muitas vezes também traduz-se em produto de "consumo". O número especial da revista *Colors* sobre a morte produz uma narrativa irônica, dolorida e social sobre as imagens fotográficas sobre a morte². Encontramos o choque da foto violenta como denúncia social na obsessão mórbida no fotojornalismo/fotodocumental de Sebastião Salgado, ou no campo da plástica poética das imagens realistas de Nobuyoshi Araki na documentação dos prazeres em vida e da dor da morte de sua mulher Yoko, e mesmo no campo etnográfico através da documentação etnográfica do ritual funerário Bororo de Haenz Foerthmann, em 1943.



Foto 3 – Foto de Sebastião Salgado

² Morte, istruzione per l'uso/ Death: a user's manual, Revista Colors 24, Janeiro-Fevereiro, 1998.



Foto 4 - Foto de Nobuyoshi Araki



Foto 5 - Foto de Heinz Foerthmann

Entretanto em contínua paráfrase de Roland Barthes, podemos dizer que a violência do olhar está no fascismo que nos obriga a ver e não de nos proibir de ver. Assim, a violência dos aparelhos impute-nos uma nova forma tecnológica de vigiar: os aparelhos imagéticos como máquinas de vigiar, já presentes nos atos ingênuos da pose dos revolucionários da Comuna de Paris. Somos vigiados com consentimento, somos vigiados por voyerismo, somos vigiados sem o saber. Nos sentimos mais seguros sendo vigiados, por quem? Podemos escolher quem nos vigia? Somos mortos imageticamente dia a dia, morremos a cada imagem midiática. Somos e vivemos imagens cotidianamente como também somos lixo imagético descartável e imaterial

de uma sociedade ávida de consumo da visualidade. A cada fotografia morremos um pouco.

O fim do fotógrafo *flâneur* e a aporia autoral

P. Dubois na apresentação de seu livro, uma verdadeira epígrafe visual, anuncia a obra fotográfica "*Authorization*", de M. Snow, como uma condição de ver a questão do sujeito na fotografia dentro do próprio processo de aparição e recepção. Como uma reversibilidade necessária para compreendermos a significação da narrativa e o encontro com o artista, a obra oferece-nos uma participação especular, propiciando um jogo de espelhos e máscaras, no qual a morte e a dissolução do sujeito pode ser apropriada quando estamos diante dela. O espectador é apanhado e preso na própria maquinação temporal do processo fotográfico.

A obra de Snow provoca uma dificuldade de ordem racional, na qual se olha e se contempla, desembocando em uma impossibilidade, numa aporia, numa carência e ausência, um apagamento. Como uma imagem-ato, nas palavras de Dubois, ou como podemos também chamar de uma imagem-conceito, nas superposições e simultaneidades das imagens, sejam do próprio processo, sejam da ordem presencial, temos uma dissolução total do sujeito, pelo e no ato fotográfico. Anuncia-se assim, de modo profético, uma morte autoral, uma absorção do indivíduo no processo, engolido pelo aparelho.

O fotógrafo sempre foi um indivíduo livre, viajante, *flâneur*, glamourizado exatamente por essas características de um produtor de imagens que almejava não viver enclausurado em normas produtivas rígidas. Seu ritmo de trabalho dependia das condições de luz e de outros elementos que participam do processo físico-químico do processo fotográfico. Sua concepção de tempo era diferenciada dos outros mortais ao seu redor. Penso aqui no trabalho desenvolvido pelos nomes mais importantes da história da fotografia, principalmente os fotógrafos documentaristas e/ou fotojornalistas que colocavam-se sempre nas ruas, praças e esquinas, munidos de um aparato muitas vezes referenciado como uma arma, que não mata, apenas capta imagens, circundando o tempo e construindo as visibilidades que permearam a segunda metade do século XIX e todo o século XX. Imagens que numa fração de segundo revelam um inconsciente óptico acelerador da dinâmica contemporânea da visualidade.

Invejo os geólogos que ao observarem a natureza pensam com uma elasticidade do tempo inimaginável para um cidadão comum; o fotógrafo, por outro lado, é exatamente o oposto, nos dá um recorte temporal

também não observável no dia a dia ao colocar na nossa frente um fragmento de tempo tão ínfimo, às vezes até de 1/4000 de segundo. Uma simples ação na rua, uma pessoa correndo e um carro de portas abertas, um garoto com olhar travesso e duas garrafas de vinho nas mãos, um olhar desconfiado, um sorriso alentador, um beijo sendo fotografado na noite de Paris, são imagens que nos acostumamos a ver e admirar. O olhar livre do fotógrafo percorre os labirintos da sociedade para nos informar visualmente aquilo que não está nos meios tradicionais de comunicação de massa. Seriam então todas essas imagens que permearam nosso imaginário e nossa cultura visual retiradas à força do cotidiano das pessoas e tornada pública por um ato antiético?

O campo restritivo que se anuncia com as regras rígidas do sistema jurídico sobre a captação de imagens públicas, no qual até mesmo uma tatuagem pode ser argüida como propriedade íntima, ainda que exposta em lugar público, ou uma foto aérea denunciada como uso da imagem de uma propriedade privada, derrubam o mito do fotógrafo como um sujeito livre que caçava imagens impunemente. Aos fotógrafos agora cabe a lógica judaico-cristã da culpa. A lógica da ética do uso de imagens não pode ser regida pela punição *a priori*, e sim pelo uso que se faz das imagens. Como pensar nas imagens dos chanceleres dormindo no saguão de um hotel após uma longa jornada de trabalho na década de 20? Pela primeira vez víamos que esses personagens eram pessoas comuns, que dormiam, iam ao banheiro, escovavam os dentes etc. As imagens dessas autoridades, realizadas por Erich Salomon, poderiam hoje ser questionadas por estarem rompendo com o descanso e a intimidade de personalidades públicas.

Os campos da fotografia balizam-se pelos próprios usos que dela faz a sociedade, e são amplos, como todos sabemos, mas podemos classificá-los, grosso modo, entre imagens que circulam no âmbito privado e imagens que circulam publicamente. No ambiente afetivo e familiar as imagens circularam fortemente pelo mundo desde os princípios da fotografia com a descoberta do *carte de visite* nos idos de 1850, e depois com os cartões postais. Hoje essas imagens circulam rapidamente pela rede de computadores: a festa de ontem está na rede ainda na madrugada. Na esfera pública de circulação de imagens, a sociedade classifica os produtos visuais como imagens comerciais ou imagens artístico-culturais. A fotografia permeia os dois campos oscilando fortemente como um produto midiático em ambos.

Nesse sentido, como produto final para a mídia, é respaldada pela idéia e pela necessidade de vivermos em uma sociedade democrática; assim, podemos e

devemos ter acesso a um número maior de imagens de um "fato social midiático" e, principalmente, através da Internet, podemos compor nosso processo de compreensão desse fato com muito mais imagens do que há poucos anos, desde imagens de veículos de massa até de agências ou autores independentes. Entretanto, a maioria dos fatos sociais não é midiática por sua própria natureza. Ao se criarem normas rígidas sobre a circulação de imagens na contemporaneidade, através das restrições sobre direito de imagem, e aqui estou focando imagens em espaços públicos e não imagens da privacidade das relações pessoais e interpessoais em espaços da intimidade, podemos estar sendo cerceados para compreensão desses fatos sociais cotidianos e alguns rumos e destinos colocam-se como assustadores, pois passamos a sermos pautados somente pelos fatos considerados midiáticos.

De um lado, os chamados direitos de imagem abrem um campo propício para a ascensão de forças autoritárias e controladoras que impõem um único olhar sobre a sociedade, como fizeram os sistemas fascistas e, o que é pior, com a aceitação passiva hoje das máquinas de vigiar que nos fiscalizam em cada esquina³. De outro lado, um mundo publicizado, campo de construção de um imaginário coletivo imposto pelo consumo de imagens, um fascismo de mercado ou "o mundo de Caras", em que o instantâneo e a espontaneidade são comprados.

As restrições cada vez mais circunscritas no campo jurídico, balizador de um código de ética, por sua própria natureza, criam camisas-de-força ao olhar e restringem o sujeito autoral, princípio do ser criativo, fazendo-o obrigatoriamente sair à procura de uma cumplicidade imediata com o sujeito fotografado, e hoje, essa cumplicidade se dá no próprio momento do ato fotográfico, com o imediatismo no uso de imagens digitais. Repensando a gênese fotográfica, os retratos da época de ouro da fotografia, como chamou Walter Benjamin a primeira década da imagem fotográfica, com seus retratos únicos em chapa metálica, ou mesmo depois com processos mais rápidos e reproduzíveis, já continham a carga de cumplicidade entre fotógrafo e retratado, assim como a projeção construtiva de uma auto-imagem, mas ainda não espetacularizada pela mídia, afinal, eram imagens guardadas em ambiências especiais e com valor pessoal e íntimo.

A cumplicidade contemporânea entre fotógrafo e retratado é de outra natureza, pertence hoje ao campo das imagens midiáticas. A imagem pública desses sujeitos fotografados passa a ser partilhada quase simultaneamente e

³ Ver o artigo de Arlindo Machado, " *Máquinas de vigiar*", in Revista da USP no.07, Dossiê Tecnologias, 1990

o produto final, regido por valores sociais muitas vezes distantes dos valores sociais do grupo ao qual pertence o fotografado e induzido por uma auto-imagem alimentada pelo mercado de imagens da sociedade de consumo. O compartilhamento de olhares sociais na veiculação midiática das imagens fotográficas de característica "privada" parece consistir em uma resistência imagética a esse mundo padronizado ou, melhor dizendo, a desconfiança desse mundo leva a uma reserva estratégica de conteúdo, mas estou sendo aqui otimista com a consciência semiológica dos indivíduos, afinal, nem tudo pode ser tragédia e angústia. O cotidiano fotográfico pode estar tornando-se ainda mais espetacularizado e em mão dupla, do mercado para o indivíduo e vice-versa.

Podemos estar caminhando para uma sociedade com menos rostos e olhares instantâneos e espontâneos e, assim, cada vez mais estamos sendo publicizados. A crise ou a morte do realismo fotográfico, ou a inércia do realismo fotográfico que ainda vivemos, pode nos indicar qual será a estética do futuro regida por essa ética. Talvez para desgarrar-se então de tornar-se um mero "*funcionário do programa*", como diz Vilem Flusser, o fotógrafo encontre porto seguro no campo das poéticas visuais, e a fotografia alcance plenamente o campo do simbólico, mesmo sem esquecer seu referente primal do índice, e ainda dentro da similitude do icônico, pela própria natureza do meio, mas cada vez mais distantes da realidade próxima. A fotografia, principalmente o realismo fotográfico, tornou-se nos tempos atuais da revolução digital o próprio referente dessas imagens numéricas. O analógico como suporte imaginário das realidades virtuais, torna-se uma espécie de "mito de origem" das imagens técnicas, atualizando e presentificando a ordem da referência.

Os últimos anos, a última década principalmente, mostraram-se um ferredouro de novos fotógrafos/artistas. Afinal, quem irá processar um fotógrafo convidado para uma Bienal? O campo da livre expressão artística protege o autor e aquele sujeito livre que flanava fotografando pelas ruas, avenidas e campos, hoje obriga-se a partilhar seu olhar restringido por uma ética visual da sociedade contemporânea. Não estamos em uma disputa da afirmação da fotografia como arte, como fizeram os pictorialistas do final do século XIX e começo do século XX, ou de buscas abstratas para escapar do "automatismo do real" redutor do contato corpo/mente, pois como creditava Baudeaulaire na época de seu emergência, a fotografia não poderia ser arte pois haveria uma ausência da criação humana e o realismo fotográfico seria somente uma forma automática de reprodução mecânica da realidade. O campo atual é de absorção do realismo fotográfico como fonte

inspiradora de novos tratamentos da imagem técnica, e não de sua negação, como é o caso de vários trabalhos de Rosângela Rennó e Cássio Vasconcelos. Presentificações memoriais de arquivos resignificados em Rennó, e exploração de técnicas artesanais ou contemporâneas para nos mostrar outra forma de ver através das máquinas de imagens e uma busca incessante da tradição fotográfica, em Vasconcelos.

Em recente conferência, depois de rever o seu filme "Cléo e Daniel", trinta anos depois, Roberto Freire, na maturidade plena de sua rica história de vida profissional e pessoal, aos 78 anos, disse mais ou menos o seguinte: a liberdade e a transformação iniciam-se somente com a descoberta da originalidade existente dentro de cada um de nós, e nesse caminho podemos problematizar a questão da crise do ser fotógrafo, pois ao aceitarmos a espetaculização e a publicização da vida estamos criando camisas-de-força com conseqüências desastrosas para a ética e para estética.

Ao fotógrafo, cabe lutar para continuar sendo um indivíduo livre das amarras institucionais, para romper outros programas além do tecnológico e para não ser somente um elemento funcional desse mundo publicizado, e assim, possa, na ótica de sua originalidade, controlar metaforicamente o tempo, entrar em "transe e êxtase fotográficos", para olhar as pessoas e os fatos e, assim, enriquecendo nossa compreensão do mundo. Sem o transe fotográfico, entendido como um estado alterado de consciência, na qual o fotógrafo articula camadas inconscientes do código fotográfico incorporado na sua prática cotidiana com imagens mentais de sua cultura visual, a fotografia não será mais a mesma, será compartilhada, e o fotógrafo como um feiticeiro da imagem deixará de existir pois não se partilham fórmulas mágicas. O fotógrafo como feiticeiro da nova magia, uma magia que não pretende mudar o mundo mas nosso conceito sobre o mundo, como disse Flusser, mais do que simples espiritualidade, incorpora entidades mágicas-programáticas das tecnologias associadas ao ato fotográfico e, de forma intensa, o imaginário visual da imagem técnica na contemporaneidade. O fotógrafo enquanto enunciador de significações, além de um simples "funcionário" do programa, incorpora a programação codificadora das imagens técnicas como um entidade mágica para apreender a realidade.

Lênin quando disse que a ética seria a estética do futuro estava certo quanto à primeira, mas não poderia imaginar quão danosa seria essa estética na sociedade de consumo na qual todos somos mercadorias visuais simbólicas e, como órfãos de realidade, nossa única apreensão possível é o realismo partilhado em espetáculo midiático.

Bibliografia

Benjamin, Walter.

- "O autor como produtor", Obras Escolhidas, Brasiliense: São Paulo, 1986.
- "Pequena História da Fotografia", Obras Escolhidas, Brasiliense: São Paulo, 1986

Barthes, Roland. A Câmara Clara, Lisboa: Edições 70, 1980

Dubois, Philippe. O Ato Fotográfico e outros Ensaios, Campinas: Papyrus, 1980

Flusser, Vilém. Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia, São Paulo: Hucitec, 1985

Machado, Arlindo. "Máquinas de vigiar", in Revista da USP no.07, Dossiê Tecnologias, 1990

Tacca, Fernando de

- "*Fotografia e olhar totalitário - Uma análise da fotografia nazista*", in Revista Imagens no.05, Unicamp, 1995
- "O Sagrado em Imagens", in Mídia, Cultura, Comunicação (org. Anna M. Balog, Juan Droguett, Haydye Cardoso), Arte & Ciência, São Paulo, 2002.

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (12): 290-313
Dezembro de 2005
ARTIGO

The last 20 years of visual anthropology A critical review

Jay Ruby

RESUMO

Este artigo é uma revisão crítica dos últimos 20 anos de desenvolvimento da Antropologia Visual nos Estados Unidos e no Reino Unido. Parte do princípio de que há três aproximações de campo - Antropologia Visual como a película etnográfica, como estudo cultural de meios pictoriais e como uma Antropologia da Comunicação Visual. O desenvolvimento e a expansão de revistas e jornais acadêmicos, os programas de treinamento e uma aceitação geral e crescente desta filial da Antropologia Cultural parecem ocorrer como presságio para o futuro. O antropólogo como criador de imagem e estudioso do mundo visível e pictorial parece está tornando-se, cada vez mais, um lugar comum.

Palavras Chaves: Antropologia Visual; Tendências e Prospectivas; Desenvolvimento nos Estados Unidos e Reino Unido

ABSTRACT

This article is a critical review of the last 20 years of the development of visual anthropology in the United States and United Kingdom. It is argued that there are three approaches to the field – visual anthropology as ethnographic film, as the cultural study of pictorial media and as an inclusive anthropology of visual communication. The development and expansion of scholarly journals, training programmes and increasing general acceptance of this branch of cultural anthropology bodes well for the future. The anthropologist as image-maker and scholar of the visible and pictorial world is becoming increasingly commonplace.

Keywords - Visual Anthropology; Tendencies and Prospectives; Development in the United States and United Kingdom

In the article that follows I attempt to critically examine the last 20 years of development of the field of visual anthropology and to suggest a possible future. I concentrate mainly on activities in the United States and the United Kingdom. This is not an impartial review. I have for the past 40 years been actively engaged in promoting a particular view of the field and cannot divorce myself from the conviction that it is the 'best' approach. I will make my 'bias' sufficiently clear so that readers can judge my evaluations for themselves.

Visual anthropology is not a field that has developed a single unifying definition. In fact, there are three positions that to some degree overlap and at the same time compete with each other. There is the visual anthropology concentrating mainly on the production of ethnographic film and its use in teaching. There is another visual anthropology focusing on the study of pictorial media, usually television

and film. Finally, there is the anthropology of visual communication. This is the most ambitious version. It encompasses the anthropological study of all forms of visual and pictorial culture as well as the production of anthropologically intended visual products. I have been an advocate of the last definition in my publications and with the development of graduate and undergraduate training programs at Temple University in Philadelphia. All three have benefited from the existence of two peer-reviewed academic journals – *Visual Anthropology* and *Visual Anthropology Review*. It would be impossible to write this article pretending that I can neutrally describe positions I find inadequate. I feel I must also point out that my view is a minority one.

VISUAL ANTHROPOLOGY AS ETHNOGRAPHIC FILM

Visual anthropology as ethnographic film is the oldest and most widely recognized view of the field and is present in all other manifestations. The last 20 years have seen an amazing increase in this field – in terms of training (in places like the University of Manchester and the University of Southern California), events devoted to screenings (like the American Anthropological Association meeting screenings and the Royal Anthropological Institute's Ethnographic Film Festivals), organizations (like the Nordic Anthropological Film Association and Asen Balicki's revitalization of the International Commission on Visual Anthropology) and an increasing general interest among cultural anthropologists in the US (as witnessed by the film reviews in *The American Anthropologist*).

Beginning with the works of Robert Gardner, John Marshall and Tim Asch, film has come to be regarded as a useful teaching tool utilized by many US cultural anthropologists. The era of these 'founding fathers' is coming to a close. Asch died in 1994. Gardner is retired and working on digitally remastering his entire oeuvre. In 2004 Marshall released *A Kalahari Family*, a multipart film that summarizes 50 years of work on the San of southern Africa (<http://der.org/films/a-kalaharifamily.html>). From the production and distribution of the first self-identified ethnographic films there has been a discussion about the relationship of ethnographic film to anthropology and what did or did not constitute an ethnographic film (Ruby 1975). It has been hotly debated whether or not a film-maker needs to be a trained anthropologist in order to produce a credible ethnographic film. While all three of these founders have some graduate training in anthropology, Gardner and Marshall remained outside the academy and see themselves primarily as film-makers. Asch's university position was that of a director of

an ethnographic film programme at the University of Southern California.

None these pioneers, nor many of the film-makers that followed in their footsteps, have engaged in the theoretical debates that have characterized the last 20 years of cultural anthropology. While I and others (Ruby 2000, Lewis 2003) have suggested that Asch should be considered a premature postmodernist with his film *Ax Fight*, it is a label established by others, not Asch (Ruby 1995b).

A glance at the listings of films shown at an ever-increasing number of ethnographic film festivals or those discussed in the literature demonstrates that being an academic anthropologist, or even having some training in anthropology, is not necessary to produce a film that will be accepted by many visual anthropologists as being ethnographic. In *Anthropological excellence in film*, a 1995 review of films selected by the Society for Visual Anthropology for screening at the American Anthropological Association meetings, over half of the films have no anthropologist listed as being involved in the production (Blakeley and Williams 1995). In 1976, Heider suggested that almost any film about human beings could be considered ethnographic. To confuse the matter even more, some film-makers call their films 'ethnographic' or 'anthropological' as a marketing ploy.

I believe there is widespread confusion between films that when properly contextualized can be used as teaching devices, and films intentionally produced to have anthropological content. One can successfully teach with almost any film, fiction or non-fiction. I have used feature fiction films like Hal Ashby's *Being There* in class to discuss concepts like culture and communication. I have argued for some time (Ruby 1975) for a restricted definition that conceives of an ethnographic film as one made by a trained ethnographer/anthropologist as a means of conveying anthropological knowledge obtained from field work (Ruby 2000). A review of the relevant literature suggests that this is a minority opinion.

The growing interest in ethnographic film was part of a larger development over the past half-century of the general use of audiovisual (AV) aids for teaching. Universities established film libraries and AV departments with projectors available for most classrooms. The market for 16mm educational films was sufficiently large as to encourage film-makers to produce more and more ethnographic films, and funding agencies such as the National Science Foundation and the National Endowment for the Arts were sometimes willing to support such ventures (for example, Asch, Gardner

and Ruby obtained such grants). Karl Heider's *Films for anthropological teaching* (Heider and Hermer 1995), now in its eighth edition, is perhaps the best place to see which films are regarded by anthropologists as being useable. Distributors like Documentary Educational Resources and Penn State offer hundreds of so-called ethnographic films/videos for rent and sale. The advent of video and web-accessible classrooms only increased this pedagogical approach. An informal network of 'pirated' videos that circulate among academics makes this teaching tool very inexpensive. While on-demand video is not yet common, eventually visual products will be available to students in the reserve section of libraries, and even at home. The tendency to teach anthropology with film is more common in the US than elsewhere. In the UK, for instance, ethnographic film flourished more on television, with series like *The Disappearing World*, than in the classroom. By the 1990s the picture drastically changed: funds dried up, the film market disappeared and 16mm films were gradually replaced by videotapes and DVDs. I will discuss the impact of these changes in the concluding section of this article.

The assumption that visual anthropology is primarily concerned with the production of ethnographic film as a teaching aid remains the dominant one. Those involved in this activity seem to automatically assume that a film alone is not adequate to explain the anthropological importance of the subject, and therefore a written study guide is essential. Both Karl Heider and Tim Asch were instrumental in producing model study guides. The oft used textbook on the Yanomamo by N. Chagnon has an appendix describing the films made by Asch and Chagnon and how they might be used in teaching. Heider has written an introductory cultural anthropological textbook in which films are a basic component of the course (1997). There is a video with clips of the films that accompanies the book. On a pragmatic basis, having these written materials is useful. I myself have successfully taught many undergraduate courses in this manner.

It is the unspoken and untheorized assumptions about the nature of film that trouble me. If film by its nature cannot convey complex ideas in a manner similar to, but different from, the written word, then its role within anthropology is indeed limited to an audiovisual aid, no more important than a textbook (see Hastrup 1992 for an expression of this point of view). This is a debate that has been going on for decades and will undoubtedly continue for some time. David MacDougall's writings (1997) and my own *Picturing culture* (Ruby 2000) are places where a call for a more significant role for film is advocated. Heider and Hermer is an example

of the opposite position 'no film can stand by itself as a teaching instrument' (1995, 1). Because film has been automatically regarded by most ethnographic filmmakers as having a minor role in the conveying of anthropological ideas, there is little evidence for or against any position. As Feld (2003) points out, the sophistication of Jean Rouch's 50 years of experimental ethnographic film seems lost on many anthropological viewers and ethnographic film-makers. MacDougall's recent work on the Doon School in India and my digital ethnographic work on Oak Park (Ruby 2005) are attempts to continue an exploration that began with Rouch.

There is an additional assumption that needs more discussion. For many producers and users of ethnographic films in the classroom and on television, there is an assumption that showing positive images of people unfamiliar to the audience will somehow have a humanizing effect, and increase audiences' tolerance for difference. Because anthropologists and other scholars of visual culture seem uninterested in studying the impact of these films, there is little evidence of the benefits of showing these films except for the infamous Martinez study (1992), which suggests many of these films actually have the effect of reinforcing audiences' ethnocentric notions. In short, without further research there is no way to support the justification of viewing ethnographic film as a humanizing activity.

When the popularity of 'postmodern' criticism was at its height, some cultural studies scholars in the US criticized anthropology as being the handmaiden of colonialism and racism, partially out of a misreading of Edward Said's *Orientalism* (1978). This criticism was leveled at ethnographic film by Bill Nichols (1994), Trinh T. Minh-ha (1989) and Fatima Rony (1996). Their position was widely circulated and popular among other postmodern scholars, and disputes the assumption that these films aid in the effort to humanize the other. I have argued elsewhere (Ruby 2000) that their criticisms were dated, superficial and off the mark, because these authors simply did not have a sufficient command of anthropology to realize that anthropologists themselves had a history of self-criticism much more penetrating and to the point (see Hymes 1967 for one example).

During the 1980s and 1990s, 'ethnographic film festivals' sprouted all over the world. In the US there is the Margaret Mead Festival and in the UK the Royal Anthropological Institute's festival. The Nordic Anthropological Film Association's Newsletter lists dozens of screenings, festivals and conferences devoted to ethnographic and documentary film (NAFA is an organization that focuses on 'anthropological

documentary films' – a term I find confusing). Since the 1970s the American Anthropological Association meetings have included film screenings, and their journal – The American Anthropologist – has a section devoted to film reviews. The point of view of the majority of the reviews is to critique films in terms of their usefulness as teaching aids. The term 'ethnographic' is used in a very broad and somewhat old-fashioned manner; most of these screenings include virtually any social documentary presenting an empathetic portrait of some aspect of a culture, with portrayals of the 'exotic other' more common than mainstream Western culture.

While these screening events and reviews have enhanced the use of films in teaching, ethnographic film-making has not been regarded as a significant scholarly activity by many anthropologists. Let me offer two examples. To my knowledge, few US anthropologists have obtained tenure or promotion based primarily upon film productions (J. Jhala at Temple University would be one exception). Secondly, when the contributors to Writing culture (Marcus and Clifford 1986) began to discuss the 'new' multivocal and reflexive ethnography, there is no evidence that they were aware of French anthropologist and film-maker, Jean Rouch, who had been exploring the same ideas in his films since the early 1960s (see Rouch and Morin's Chronicle of a Summer, 1962). I submit that in the minds of many anthropologists, visual anthropology as ethnographic film is more associated with documentary film than with mainstream cultural anthropology. An ethnographic film ghetto has evolved with screenings, festivals and training programmes that go unnoticed by most cultural anthropologists, except when they want a film for their classroom. I know of no theoretical discussion within cultural anthropology that includes any contributions from ethnographic film. Even Lucien Taylor's book, Visualizing theory, is not theoretically inspired by ethnographic films (1994). Like all forms of non-fiction, ethnographic film remains virtually an under-theorized genre.

There are three institutions that offer training programmes in ethnographic film production and others that list a single course. Anthropology Film Center in Santa Fe, New Mexico has offered courses for decades and for a time worked collaboratively with Temple University to provide students with a Master's in Visual Anthropology. The University of Manchester is one of the oldest graduate programmes in visual anthropology. According to their website:

This programme is intended for those who wish to acquire practical documentary filmmaking skills within

the context of the comparative and historical study of visual culture and the exploration of anthropologically-informed theories of observation and visual representation.
(<http://www.socialsciences.man.ac.uk/visualanthropology/programmes/>)

They have recently expanded their focus and added both an MPhil and Ph.D. in Social Anthropology with Visual Media, in which students can submit a film along with a written dissertation. Their requirement of a written dissertation with an accompanying film seems to me to assume that the visual part of the thesis is an adjunct to the 'real' anthropology. It remains to be seen whether or not Manchester will become something other than a film school. Finally, there was Tim Asch's MA programme at the University of Southern California, which ended with his death in 1994. What is common to all three of these programmes is the fact that the vast majority of their graduates have obtained jobs in the media, and not in academic anthropology. Depending upon one's point of view, this can be viewed as a way of producing culturally sensitive workers in television and film, or as a failure to produce visual anthropologists who work within the academic discipline.

In the UK, ethnographic film has been more closely associated with television than in the US. Series like Granada's *Disappearing World* were paramount in this development. The series established a model of a television producer working in association with an anthropologist to produce a film about the anthropologist's research. This is similar to the shortlived programme at the University of California, Los Angeles, where David and Judith MacDougall were trained. While some of these Granada teams have had a remarkable history of collaboration over the years, it is the needs of television that dominate over the needs of anthropology (Singer 1992). The anthropologist's role is that of a subject matter specialist, and liaison with the subjects. While an argument can be made for the need to popularize anthropology, such popularizations, written or filmic, are seldom considered to be a significant scholarly contribution by the profession, and their value is yet to be determined.

There is no easy way to resolve the differences of opinions about the role of film in anthropology. As I have already suggested most people prefer to employ a broad definition of ethnographic film to include most non-fiction, and even some fiction films like the Italian Neo-Realist works of the late 1940s. From this vantage point the role of the ethnographic film-maker is to make empathetic portraits of cultures, which

will in some way produce a greater tolerance for cultural differences. For some, the idea that one should expect an ethnographic film to be produced by a trained ethnographer is as unrealistic as expecting a psychological film to be produced by a trained psychologist. While it may be difficult to argue against this position, I suggest that anthropologists should be experimenting with other approaches to producing films as a vehicle for communicating anthropological knowledge. To explore the potential of film/video to communicate anthropological knowledge, and not just warm feelings about people, would require anthropologists to see this question as something researchable. With the advent of the new digital technology this exploration seems more and more feasible.

THE ANTHROPOLOGY OF PICTORIAL MEDIA

Anthropology has now joined visual studies, cultural studies, visual culture and media studies in an examination of the consequences of the production and use of pictures. The profession offers a perspective that is sometimes lacking in other fields, that is, an ethnographic or ethnohistorical approach that entails going into the field for an extended period of time to examine, participate and observe the social processes surrounding these visual objects. A recent book by David Machin (2004) suggests that at least some media researchers have abandoned their armchair vantage point and gone beyond the quantitative methods that dominated communication studies for so long. There is informal and unpublished discussion among anthropologists and sociologists about the adequacy of the training in ethnographic methods that people outside these professions receive. It is possible to suggest that such criticisms are more based upon the artificial boundaries that professions erect than anything else.

The last 20 years have seen a remarkable transformation of the world of images. The technology to both see and produce pictures has literally gone around the world. Anthropological pictorial media research has taken three slightly different paths: the examination of historical photographs, usually of non-western people, to reveal the ideology or culture of the maker and how that manifests itself within the image; the study of indigenous media as a production of culture; and finally, the ethnographic study of the reception of pictorial media. Cultures that once were the passive subjects of ethnographic and documentary work are now imaging themselves, and critiquing the images made by others.

After ignoring pictorial media as a researchable topic for some time, anthropologists have finally seen their potential to deal with important theoretical interests, such as

globalization. An anthropology of pictorial media has now become increasingly common and acceptable as a research topic. Several universities are offering graduate training in media research. With a few exceptions (Turner 1991), the chance to be present when these technologies were first introduced and to see their initial impact was lost.

Joanna Scherer, a scholar interested in the representation of Native Americans, has been one of the pioneers in the study of historical photographs (1990). Elizabeth Edwards' (1992) edited volume – *Anthropology and photography: 1860–1920* – examines the work of several different British photographers and is another outstanding example of this scholarship. Anthropologists often find themselves working alongside photo-historians whose social approach to photography parallels that of the anthropologist. When Heinz Henisch was editor of *History of Photography* in the 1980s, many of the authors he published reflected this social approach (for example, Ruby 1988).

The chief merit of this research is to offset the naive use of historical documents as objective records of the past, and to see them as ideologically constructed as any other form of human communication. Initially there was a tendency of some people to discount the value of historical images once their point of view was discovered. A classic example of this is Christopher Lyman's 'debunking' of the photographs of Edward Curtis (1982). It is now recognized that virtually any nineteenth-century photograph is going to be viewed in the twenty-first century as sexist, racist and if it is of a non-Western person also colonialist. So rather than 'throw the baby out with the bath water', it is necessary to discover what value these images might have, to reclaim them from their past (Lippard 1992 and Ortiz 2005). Given that these photographs were made and used by people no longer alive, it is often difficult to produce the contextualizing information that would enable readers to understand why these images were made and how they were used, that is to conduct production and reception studies. However, it is possible employing the techniques of the ethno-historian to gain some glimpses into these processes (Ruby 1981, 1995).

While the anthropological analysis of the content of historical photographs is valuable, it is unfortunate that few anthropologists seem interested in researching the social uses of contemporary or even historical photographs. Chris Pinney's *Camera indica: The social life of Indian photographs* (1997) and Nora Jones' ethnographic study of the reception of historical photographs in a museum setting (2002) remain among the few exceptions. Anthropologists seem not to have replicated or even built upon the comprehensive study of the

use of photographs conducted by French sociologist Pierre Bourdieu and others (Bourdieu et al. 1990 [original French edition 1965]). While there is a literature about the cultural import of snapshots, few of these publications are ethnographically based (Musello 1980). Two institutions offer graduate training in the anthropological study of photographs. Both are in the UK – Oxford University where Marcus Banks and Elizabeth Edwards established an MSc in Visual Anthropology, and Kent University at Canterbury.

Unlike film or video, anthropologists have not shown much interest in using photography as a technique for communicating their research. This is curious because one of the classics of visual anthropology is Bateson and Mead's photographic ethnography, *Balinese character* (1941). For reasons that are not clear to me sociologists are much more interested in photographic ethnography, and therefore visual sociologists are much more commonly photographers (Becker 1981). As more and more anthropologists utilize the web and CD-Rom to produce ethnographies, and programs like Picture Story and PowerPoint make it relatively easy to combine words and pictures, I assume anthropological photography will come to play a much more important role (see Coover 2003 and Da Silva and Pink 2004 as examples of one direction for visual anthropology).

The anthropological study of film and television has been a more common interest among anthropologists interested in pictorial media, particularly indigenous media among the Australian Aboriginals, Inuit and Kayapo. Two bibliographic reviews of the literature exist (Spitulnik 1993 and Dickey 1997) and two edited volumes cover most of the significant literature – Crawford and Hafsteinsson (1996) and Ginsburg, Abu-Lughod, and Larkin (2002). While there are a few precursors like Mead and Metraux's *Study of culture at a distance* (1953) and Worth and Adair's *Navaho film project* (1972), it is the pioneering work of people like Terry Turner (1991) with the Kayapo and Faye Ginsburg (1991) that established the legitimacy of the subject.

The anthropology of pictorial media encompasses two basic types of research: first, reception studies that explore the impact of pictorial media on a culture (Caldarola 1990; Dickey 1993); and second, the study of how people, often non-Western, make their own productions (Michaels 1987, Turner 1991). Ethnographically based studies of media production and consumption in the Western world are unfortunately less common. Three exceptions come to mind: Michael Intintoli's (1982) research on the production of the soap opera, *Taking soaps seriously*; Eric Michaels' (1982) unpublished study of a small Texas town's response to a

television programme that offended them; and Conrad Kottak's (1990) study of television reception among Brazilians.

Anthropology's interest in pictorial media production and use should be seen in a larger context. During the past 20 years there has been both a methodological and a subject matter shift among scholars who study visual objects. Among some an interest in art shifted to a focus on pictures, that is, from the extraordinary to the ordinary. For example, some art historians have moved away from textual analysis of art deemed to be worthy of study to a contextual analysis of visual culture objects (Mirzoeff 2002). In addition, there was the discovery of ethnographic methods among cultural studies scholars, particularly those associated with the Birmingham school (Hall, Morley, and Chen 1996; Silverstone 1994). The initial emphasis in cultural studies was television reception studies, gradually broadening to include studies of the social life of the living room (Schulman 1993). It is now possible to see a convergence in interests and methods among media scholars from a number of different disciplines that are a benefit to all.

Two institutions where people can obtain training in an anthropological analysis of pictorial media are New York University and University of Kent at Canterbury. Both programmes include ethnographic film production in their course of study. Glenn Bowman and David Zeitlyn, the directors of the Kent MA in Visual Anthropology, describe their programme as follows:

Visual Anthropology is famously ambiguous: it can, has and is taken to refer to EITHER the anthropological study of visual material OR to the use of visual material in undertaking anthropological research (or some combination of both of these). Visual Anthropology at Kent stands resolutely on the fence with regard to these organising principles! We are interested in both approaches and try to use the idea of digital multimedia (which we have pioneered as a field technique) as a starting point for the study and development of visual anthropological approaches.
(<http://lucy.ukc.ac.uk/VA/>)

To my knowledge, the Kent programme is the only place where new media production is emphasized.

When Faye Ginsburg was brought to New York University in 1988 to establish a visual anthropology programme she decided to develop it in conjunction with the university's Cinema Studies, in a manner slightly different from other visual anthropology programmes. To begin she did not label it 'visual anthropology', but rather a 'program in culture and media'. They offer a certificate for students who are pursuing MA or Ph.D. degrees in either Cinema Studies or Anthropology. The year-long course provides training in ethnographic film and in the anthropological analysis of media. Upon completion of the Certificate, students continue their graduate work as part of the general course in cultural anthropology or cinema studies:

The program's philosophy takes a broad approach to the relationships between culture and media in a number of domains including: ethnographic film's significance for the fields of anthropology and cinema/media studies; problems in representation of cultures through media; the development of media in indigenous, Diaspora, and non-Western communities; the emerging social and cultural formations shaped by new media practices; and the political economy shaping the production, distribution and consumption of mediaworldwide. (<http://www.nyu.edu/gsas/dept/anthro/programs/cultmedia.htm>)

There can be no question that the anthropology of pictorial media has captured the attention of cultural anthropology. Mainstream journals publish their articles (for example, Cultural Anthropology has published articles by Terry Turner and Faye Ginsburg). The new editor of the Journal of the Royal Anthropological Institute, Glenn Bowman, has informed me that he wishes to expand their coverage of visual anthropology (personal communication, 4 November 2004). Departments seeking new faculty are increasingly listing media as one of the acceptable research interests.

As the anthropology of pictorial media becomes more and more acceptable, the anthropologists associated with this research seem less inclined to identify themselves as visual anthropologists. Lila Abu-Lughod and Sarah Dickey would be two examples. This produces an interesting dilemma. Some of us have for years decried the fact that visual anthropology has been ignored and marginalized. Now the work of

anthropologists who study the media seem to be acknowledged as acceptable cultural anthropology, and yet those who do this work choose not to affiliate themselves with visual anthropology. Perhaps it is because media research is only one of their research interests, or because visual anthropology is most widely associated with the making of educational films. As Faye Ginsburg has stated, the NYU programme is primarily in the business of training cultural anthropologists who study pictorial media: 'They all get first rate Anthro Ph.D.'s in no way different from others except that many of them may focus on media in their work' (Ginsburg, personal communication, 1 November 2004). As someone who has put a lot of effort into training students whose professional identity is that of a visual anthropologist I find this ironic and annoying, but I cannot produce a cogent argument as to why it matters. This paradox carries over questions about how the field of visual anthropology perpetuates itself (Ginsburg 1998). Logically there are three ways: by becoming autodidacts, like myself, that is by training themselves; through training in departments where one cultural anthropologist teaches the occasional course in visual anthropology; or through universities that have extensive courses of study in visual anthropology. At the present time that would mean going to NYU, University of Kent at Canterbury or Goldsmiths College in London (to be discussed below).

VISUAL ANTHROPOLOGY AS THE ANTHROPOLOGY OF VISUAL COMMUNICATION

The third approach to the field is one entitled 'the anthropology of visual/pictorial communication'. First articulated by Sol Worth in the 1970s (Worth 1981), it served as the basis for the graduate and undergraduate programme I helped to develop at Temple University (<http://astro.temple.edu/ruby/visuals/>). It is the broadest of the three approaches and incorporates everything covered in the other two, but provides an overall theoretical umbrella that is lacking elsewhere. Some critics have argued that it is the very broadness of the approach that is its undoing (Askew and Wilk 2002, Paul Henley 'Seeing is understanding. A review of Rethinking Visual Anthropology', Times Literary Supplement, 8 May 1998).

An anthropology of visual communication is premised upon the assumption that viewing the visible and pictorial worlds as social processes, in which objects and acts are produced with the intention of communicating something to someone, provides a perspective lacking in other theories. It is an enquiry into all that humans make for others to see – their facial expressions, costumes, symbolic uses of space, their

abodes and the design of their living spaces, as well as the full range of the pictorial artefacts they produce, from rock engravings to holographs. This visual anthropology logically proceeds from the belief that culture is manifested through visible symbols embedded in gestures, ceremonies, rituals and artefacts situated in constructed and natural environments. Culture is conceived of as manifesting itself in scripts with plots involving actors and actresses with lines, costumes, props and settings. The cultural self is the sum of the scenarios in which one participates. If one can see culture, then researchers should be able to employ audiovisual technologies to record it as data amenable to analysis and presentation (Ruby and Worth 1981). The theoretical foundations are to be found in Dell Hymes' notion of an anthropology of communication (1967) and Worth's concept of an ethnographic semiotic (1977 – <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html>) plus Larry Gross's notions of 'modes of communication' (1974). A more recent articulation of this model can be seen in the work of Wendy Leeds-Hurwitz (1993). Banks and Morphy's 1997 book, *Rethinking visual anthropology*, is another place where these ideas are discussed, particularly in David MacDougall's essay, 'The visual in anthropology'.

An anthropology of visual communication differs from the other two views of visual anthropology in a number of ways. To begin, it problematizes the production of ethnographic film as a researchable question about how films, in general, communicate. Anthropologists desiring to communicate their anthropological ideas via film have to confront the problem of how film communicates for any purpose before they can be assured that they can accomplish their desired goal. As mentioned, there is little empirical evidence about what ethnographic films communicate, and what evidence there is suggests a negative impact (Martinez 1992). Examining all manifestations of pictorial media as forms of culturally based communication enables researchers to compare and contrast how producers and users of indigenous media are the same as or different from other producers and users, and how this picture-making activity is similar to or different from other aspects of visible and pictorial culture. Critics of this approach have argued informally that an anthropology of art or of dance or of the built environment already exists and therefore there is no need to include them within the purview of visual anthropology. While it is correct that these fields of study do exist, employing a culture and communication approach to these and other aspects of visual culture offers a vantage point that is currently lacking. It makes it possible, for example, to look at production and reception as parts of a constructed whole, and not separate entities. An

anthropology of visual communication is the least commonly used definition of visual anthropology. The social communication models that evolved from Hymes and Worth are often confused with the structural linguistic models employed by some communication theorists and semioticians, which have proven to be dead ends (El Guindi 2001).

Graduate and undergraduate training in this point of view was first available at Temple University (<http://astro.temple.edu/~ruby/visuals/>). The Temple programme evolved from an earlier MA in ethnographic film offered in collaboration with the Anthropology Film Center. Thus far about six individuals have received a Ph.D., in topics ranging from an ethnographic study of the production of a Korean feature fiction film (Lee 2001) to understanding classical Indian dance as an expression of female political identity. In the UK, Goldsmiths' College, University of London offers the following: BA (Hons) Anthropology & Media, MA, MPhil and Ph.D. in Visual Anthropology. According to their website:

This is the only degree in Britain to combine social and cultural anthropology with media and cultural studies and communications theory. It emphasizes issues of cultural difference, symbolism and representation in relation to their social contexts – nationally and internationally, and with a contemporary and historical scope; in particular, it looks at concepts of 'culture' and 'communication'. It is an interdisciplinary degree, taught in the Anthropology Department and the Media and Communications Department, and explores links and areas of overlap between the social sciences and the arts. (<http://www.goldsmiths.ac.uk/departments/anthropology/visual-anthropology/>)

A FUTURE FOR VISUAL ANTHROPOLOGY

It is always perilous to predict what direction(s) an academic discipline might take. However in this case the future is partially already here and seems likely to continue in a somewhat predictable fashion. Pictorial media will undoubtedly become more commonly recognized as an important part of almost every human being's cultural

identity, and therefore something that anthropologists can and should study. Perhaps the most significant future direction will be in the development of digital interactive ethnographies. Digital technology, computers, the Internet and digital delivery systems like the web, DVDs and CD-Roms have only just begun to have an impact (Lyon 1998, Fischer and Zeitlin 2003). I do not believe that new technology will solve all our problems, but rather view technological innovations as bringing with them new questions. I can personally attest to the fact that email, listservs and websites have radically altered the way I teach, conduct research, interact with the people I am studying and have enabled me to disseminate my work in ways impossible a decade ago (see for example <http://astro.temple.edu/~ruby/opp/>).

These new directions are legitimately the subject for several book-length explorations, and indeed such works are in progress – Bella Dicks's *Ethnography in the digital age* and Sarah Pink's *Engaging the visual: A visual anthropology for the 21st century* (to be published by Routledge in 2005/6). So I can only touch on a few examples. Let me begin with the production of pictures – moving and still. Digital still cameras are rapidly replacing photochemical ones. Hopefully the ease of operation will bring a renewal of interest in producing photographic ethnographies. Sarah Pink has been instrumental in getting anthropologists interested in photography. See her website 'Visualising ethnography' (http://www.lboro.ac.uk/departments/ss/visualising_ethnography/) and her CD-Roms, which are currently works in progress – *Gender at Home* and *Women's Worlds* and *Women and Bullfighting: Gender, Sex and the Consumption of Tradition*.

The move from 16mm film-making to video did not initially have much impact on ethnographic film as the cameras and the cost of post-production were not significantly altered; thus most anthropologists were unable to assume an active role in production. However, in the 1990s the advent of mini-dv 3-chip digital cameras, computer editing software like Apple's Final Cut Pro and more recently the ease of producing DVDs have made it possible for most academics to become independent image-makers. It has freed them from the need for large production grants and a dependency on professional film-makers and distributors. The Doon School project in India by David MacDougall is perhaps the most noteworthy digital ethnographic film project. Interestingly enough, MacDougall is beginning to talk about the need to package these films in some multimedia manner (2001).

Inexpensively produced films made by anthropologists and incorporated into multimedia and interactive formats have the potential to radically alter the role of film in anthropology. It even seems possible to suggest that a fantasy I had several years ago could actually come to pass in the not-too-distant future:

...a fantasy in which an anthropological cinema exists – not documentaries about ‘anthropological’ subjects but films designed by anthropologists to communicate anthropological insights. It is a well-articulated genre distinct from the conceptual limitations of realist documentary and broadcast journalism. It borrows conventions and techniques from the whole of cinema – fiction, documentary, animation, and experimental. A multitude of film styles vie for prominence – equal to the number of theoretical positions found in the field. There are general audience films produced for television as well as highly sophisticated works designed for professionals. While some films intended for a general audience are collaboratively made with professional film-makers, most are produced solely by professional anthropologists, who use the medium to convey the results of their ethnographic studies and ethnological knowledge. University departments regularly teach the theory, history, practice, and criticism of anthropological communications – verbal, written, and pictorial - enabling scholars from senior professors to graduate students to select the most appropriate mode in which to publish their work. There are a variety of venues where these works are displayed regularly and serve as the basis for scholarly discussion. Canons of criticism exist that allow for a critical discourse about the ways in which anthropology is realized pictorially. A low-cost distribution system for all these anthropological

products is firmly established. Videotapes/CD-Roms/DVDs are as common as books in the libraries of anthropologists, and the internet and world wide web occupy a place of some prominence as an anthropological resource. (Ruby 2000, 1-2)

The distribution of ethnographic films has always been a stumbling block for their incorporation into mainstream cultural anthropology. 16mm films were costly to purchase or even rent. They wore out too soon and some universities did not have the budget to purchase or have adequate screening facilities or equipment. Videotapes eased some of these problems. They were less expensive and often easier to show in the classroom. But they also wore out too soon. There arose among academics seriously interested in using video in their teaching an informal network of pirated tapes. In many cases the option was to violate copyright or not teach with videotapes. Now DVDs are becoming available. Some new works will be released only in DVD and other older films such as *Nanook of the North* have been remastered. Robert Gardner's classic 1964 film, *Dead Birds*, has just been released in a fortieth anniversary DVD edition. It has many features never before available that should enhance its use in teaching (<http://www.der.org/films/dead-birds.html>). It is the capacity of DVDs to include these 'extras' that makes them attractive, and the fact that they can be placed in the reserve reading section of a university library for students to access. It is the quality of the extra features and the price that will determine how important ethnographic film DVDs become. Unfortunately *Dead Birds* has an institutional price of US\$295. If other distributors follow this pattern then a new version of the academic bootleg system will emerge, as such high prices are prohibitive for many institutions and academics.

As Peter Biella pointed out in his 1993 foundational article, 'Beyond ethnographic film: Hypermedia and scholarship', both films and printed materials have severe limitations that can only be overcome with a multimedia format combining the printed word, photographs and motion pictures (film and video) into an integrated whole. His Yanomamo Interactive CDROM was among the first attempts at such integration (Biella, Chagnon, and Seaman 1997). There was an interesting early exchange about the potential of multimedia ethnographies between Biella and Marcus Banks who doubted that these new technologies would amount to much (Biella 1994; Banks 1994).

There are a number of digital ethnographies now available or being published on CD-Rom or DVD: Brenda Farnell's 1994 *Wiyuta: Assiniboine Storytelling with Signs*; Rod Coover's 2003 *Cultures In Webs: Working in Hypermedia with the Documentary Image*; Hubbard, Cook, Tester and Downs' 2003 *Sexual Expression in Institutional Care Settings: An Interactive Multi-media CD-Rom*; and my own *Oak Park Stories* (Ruby 2005). There are many more in the planning stages such as David Plath and Ron Toby's 17th Century Japanese Paintings and Drawings Project. It is clear that anthropologists have only just begun to explore the potential for these delivery systems to free them up to write in a non-sequential manner, to make links between ideas that are in different media and to offer readers/ viewers options to explore their findings in ways not imaginable when the choice was to publish a book or a film.

The web is also a place where some anthropologists have experimented with multimedia ethnographies. For the time being web work is confined to text, still images and very short video clips. On-demand video will eventually be available. Among the anthropological works on the web, in addition to Sarah Pink's website mentioned above, are Craig Bellamy's thesis, 'Globalisation and the everyday city' (<http://www.milkbar.com.au>) and Digital Himalaya (<http://www.digitalhimalaya.com/index.html>). The Society for Visual Anthropology's journal, *Visual Anthropology Review*, is going to become an online journal in 2005.

The last two decades have seen an amazing explosion of interest in visual anthropology. An anthropology of pictorial media has emerged and become an acceptable research topic. Reception studies of television, photography and film among both Western and non-Western people have proliferated. New digital technologies are becoming more and more interesting as alternative ways of publishing ethnographies. Mainstream academic journals are seeking articles about visual anthropology and graduate-level training programmes are on the increase. So after years of being considered both marginal and a minor activity, visual anthropology in all three of its principal manifestations has come into his own.

REFERENCES

- ASKEW, Kelly. 2002. Introduction. In The anthropology of media: A reader, edited by Kelly Askew and Richard R. Wilk. New York: Routledge.*
- BANKS, Marcus. 1994. Interactive multimedia and anthropology: A skeptical view. Occasional paper, Institute of Social and Cultural Anthropology, Oxford.*

BANKS, Marcus, and Howard Morphy. 1997. Rethinking visual anthropology. New Haven: Yale University Press.

BATESON, Gregory, and Margaret Mead. 1942. Balinese character, a photographic analysis. New York: Special Publications of the New York Academy of Sciences, v. 2.

BECKER, Howard. 1981. Exploring society photographically. Evanston: Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University.

BIELLA, Peter. 1993. Beyond ethnographic film: Hypermedia and scholarship. In Anthropological film and video in the 1990s, edited by Jack Rollwag. Cheektowaga, NY: The Institute, Inc.

BIELLA, Peter. 1994. "Codifications of ethnography: Linear and nonlinear." Available from <http://www.usc.edu/dept/elab/welcome/codifications.html>; INTERNET.

BIELLA, Peter, N. Chagnon, and G. Seaman. 1997. Yanomamo Interactive: The Ax Fight. CD-Rom. New York: Harcourt Brace and Company.

BLAKELEY, Thomas, and Joan Williams. 1995. Anthropological excellence in film: Ten years of award winners in the SVA/AAA Film and Video Festival. Arlington: American Anthropological Association.

BOURDIEU, Pierre, with Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, and Dominique Schnapper. 1990. Photography: A middlebrow art. Cambridge: Polity Press.

CALDAROLA, Victor. 1990. Reception as cultural experience: Visual mass media and reception practices in Outer Indonesia. Unpublished Ph.D. diss., Annenberg School of Communication, University of Pennsylvania.

COOVER, Rod. 2003. Cultures in webs: Working in hypermedia with the documentary image. Watertown: Eastgate Systems.

CRAWFORD, Peter I., and Sigurjon Baldur Hafsteinsson, eds. 1996. Construction of the viewer: Media ethnography and the anthropology of audiences. Højbjerg: Intervention Press.

Da SILVA, Olivia, and Sarah Pink. 2004. In the net: Anthropology and photography. In Working images, edited by Sarah Pink, La 'szlo Ku 'rti and Ana Asfonso. New York: Routledge.

DICKEY, Sara. 1993. Cinema and the urban poor in South India. Cambridge: Cambridge University Press.

DICKEY, Sara. 1997. Anthropology and its contributions to studies of mass media. International Social Science Journal 153: 413–28.

EDWARDS, Elizabeth, ed. 1992. Anthropology and photography: 1860–1920. New Haven: Yale University Press.

EL GUINDI, Fadwa. 2001. Review of picturing culture: Explorations of film and anthropology. The American Anthropologist 103(2): 522–27.

FELD, Steve. 2003. Cine-ethnography. Jean Rouch (Visible Evidence, V. 13). Minneapolis: University of Minnesota Press.

FISCHER, Michael D. and David Zeitlyn. 2003. "Visual anthropology in the digital mirror: Computer-assisted visual anthropology." Available from [http:// lucy.ukc.ac.uk/dz/layers_nggwun.html](http://lucy.ukc.ac.uk/dz/layers_nggwun.html); INTERNET.

GINSBURG, Faye. 1998. *Institutionalizing the unruly: Charting a future for visual anthropology*. *Ethnos* 63(2): 173–201.

GINSBURG, Faye. 1991. *Indigenous media: Faustian contract or global village?* *Current Anthropology* 6(1): 92–112.

GINSBURG, Faye, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. 2002. *Media Worlds*. Berkeley: University of California Press.

GROSS, Larry. 1974. *Modes of communication and the acquisition of symbolic competence*. In *Media and symbols*, edited by David E. Olson. Chicago: University of Chicago Press.

HALL, Stuart, David Morley, and Kuan-Hsing Chen. 1996.

STUART Hall: Critical dialogues in cultural studies (Comedia). New York: Routledge.

HASTRUP, Kirsten. 1992. *Anthropological visions: Some notes on visual and textual authority*. In *Film as ethnography*, edited by Peter Crawford and David Turton. Manchester: Manchester University Press.

HEIDER, Karl G. 1976. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.

HEIDER, Karl G. 1997. *Seeing anthropology: Cultural anthropology through film*. New York: Allyn & Bacon.

HEIDER, Karl G., and Hermer, Carol. 1995. *Films for anthropological teaching*, 8th ed. Washington, D.C. AAA Special Publication 29.

HYMES, Dell. 1967. *The anthropology of communication*. In *Human communication theory*, edited by Frank Dance. New York: Holt, Reinhart.

INTINTOLI, Michael. 1982. *Taking soaps seriously*. New York: Praeger. Available from <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/soaps/>

JONES, Nora. 2002. *The Mütter Museum: The body as spectacle, specimen, and art*. Unpublished diss., Temple University. Available from <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/nora/>

KOTTAK, Conrad P. 1990. *Prime-time society: An anthropological analysis of television and culture*. Belmont, California: Wadsworth.

LEE, Kijung. 2001. *Film, culture and the generation gap: An anthropological study of Chimhyang, A Korean Feature Film*. Unpublished diss., Temple University. Available from <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/kijung/index.html>

LEEDS-HURWITZ, Wendy. 1993. *Semiotics and communication: Signs, codes, and cultures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

LEWIS, E. D. 2003. *Timothy Asch and ethnographic film*. London: Taylor & Francis.

LIPPARD, Lucy, ed. 1992. *Partial recall*. New York: New Press.

LYMAN, Christopher M. 1982. *The vanishing race and other illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. New York: Pantheon Books.

LYON, Stephen M. 1998. 'Open' ethnography and the Internet in the field: Increased communications, feedback and 'usability' versus technical and ethical issues. *Journal of the Anthropology Society of Oxford* XXX(1).

MacDOUGALL, David. 1997. *The visual in anthropology*. In *Rethinking visual anthropology*, edited by Marcus Banks and Howard Morphy. New Haven: Yale University Press.

MacDOUGALL, David. 2001. *Renewing ethnographic film: Is digital video changing the genre?* *Anthropology Today* 17(3): 15–21.

MACHIN, David. 2004. *Ethnographic research for media studies*. New York: Oxford University Press.

MARCUS, George, and James Clifford, eds. 1986. *Writing culture*. Berkeley: University of California Press.

MARTINEZ, Wilton. 1992. *Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship*. In *Film as ethnography*, edited by Peter Crawford and David Turton. Manchester: Manchester University Press.

MEAD, Margaret, and Rhoda Metraux. 1953. *The study of culture at a distance*. Chicago: University of Chicago Press.

MICHAELS, Eric. 1982. *TV tribes*. Unpublished Ph.D. diss. University of Texas, Austin. Available from <http://nimbus.temple.edu/~jruby/wava/eric/>.

MICHAELS, Eric. 1987. *For a cultural future: Frances Jupurrula makes TV at Yuendumu*. *Art and Criticism Series, 3*. Sydney: Art Space.

MIRZOEFF, Nicholas, ed. 2002. *The visual culture reader*. New York: Routledge.

MUSELLO, Christopher. 1980. *Studying the home mode*. *Studies in Visual Communication* 6(1): 23–42.

NICHOLS, Bill. 1994. *The ethnographer's tale*. In *Blurred Boundaries*, edited by Bill Nichols. Bloomington: Indiana University Press.

ORTIZ, Simon, ed. 2005. *Beyond the reach of time and change: Native American reflections on the Frank A. Rinehart photograph collection*. Tucson: University of Arizona Press.

PINNEY, Chris. 1997. *Camera indica: The social life of Indian photographs*. Chicago: University of Chicago Press.

RONY, Fatimah Tobing. 1996. *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham: Duke University Press.

RUBY, Jay. 1975. *Is an ethnographic film a filmic ethnography?* *Studies In The Anthropology of Visual Communication* 2(2): 104–11.

- RUBY, Jay. 1981. *Seeing through pictures: The anthropology of photography*. *Camera Lucida*, 3: 20–33.
- RUBY, Jay. 1988. *Images of rural America*. *History of Photography* 12(4): 327–43.
- RUBY, Jay. 1995a. *Secure the shadow: Death and photography in America*. Cambridge: MIT Press.
- RUBY, Jay. 1995b. *Out of sync: The cinema of Tim Asch*. *Visual Anthropology Review* 11(1): 19–37.
- RUBY, Jay. 2000. *Picturing culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUBY, Jay. 2005. *Some Oak Park Stories on CD-ROM*. Watertown: DER.
- RUBY, Jay, and Sol Worth. 1981. *An American community's socialization to pictures: An ethnography of visual communication*. In *Studying visual communication*, edited by Larry Gross. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SAID, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- SCHERER, Joanna C, ed. 1990. *Picturing cultures: Historical photographs in anthropological inquiry*. *Visual Anthropology* 3(2–3).
- SCHULMAN, Norma. 1993. *Conditions of their own making: An intellectual history of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham*. *Canadian Journal of Communication* 18(1).
- SILVERSTONE, Roger. 1994. *Television and everyday life*. New York: Routledge.
- SINGER, Andre. 1992. *Anthropology in broadcasting*. In *Film as ethnography*, edited by Peter Ian Crawford and David Turton. Manchester: University of Manchester Press.
- SPITULNIK, Debra. 1993. *Anthropology and mass media*. *Annual Review of Anthropology* 22: 293–315.
- TAYLOR, Lucien. 1994. *Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990–1994*. New York: Routledge.
- TRINH, T. Minh-ha. 1989. *Woman, native, other*. Bloomington: Indiana University Press.
- TURNER, Terrance. 1991. *The social dynamics of video media in an indigenous society: The cultural meaning and the personal politics of video-making in Kayapo communities*. *Visual Anthropology Review* 7(2): 68–76.
- WORTH, Sol. 1977. *Ethnographic semiotic*. Unpublished paper. Available from <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html>.
- WORTH, Sol. 1981. *Studying visual communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Available from <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/svscom.html>.

WORTH, Sol, and John Adair. 1972. Through Navaho eyes. Bloomington: Indiana University Press. Available from <http://isc.temple.edu/TNE/>.

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (12): 314-328
Dezembro de 2005
ARTIGO

A Antropologia das Emoções no Brasil

Mauro Guilherme Pinheiro Koury

RESUMO

Este artigo faz um balanço dos precursores da análise antropológica no Brasil, procurando compreender como sentiram e trabalharam a questão da emoção em suas análises. Visa a seguir, apresentar o campo disciplinar da Antropologia das Emoções no estado da arte atual da disciplina, passando em revista os seus principais autores e temáticas trabalhadas na antropologia brasileira. Possibilita, assim, uma compreensão maior sobre o processo de constituição e de consolidação da Antropologia das Emoções como disciplina específica no campo das Ciências Sociais no Brasil.

PALAVRAS CHAVES - Antropologia das Emoções; Estado atual da arte no Brasil; Autores e temáticas trabalhadas.

ABSTRACT

This article makes an account of the precursors of the anthropological analysis in Brazil, looking for to understand as they had felt and they worked the question of the emotion in yours analyses. The field of the Anthropology of the Emotions in the state of the current art of disciplines is presented after that, showing yours main authors and thematic worked in the Brazilian anthropology. It makes possible, thus, a bigger understanding on the process of constitution and consolidation of the Anthropology of the Emotions as a disciplines specific in the field of Social Sciences in Brazil.

KEYWORDS - Anthropology of the Emotions; State of the current art in Brazil; Authors and thematic worked.

Este ensaio busca fazer um balanço de autores considerados como precursores da análise antropológica, procurando compreender como sentiram e trabalharam a questão da emoção em suas análises. Visa a seguir, apresentar o campo disciplinar da Antropologia das Emoções no estado da arte atual da disciplina, passando em revista os seus principais autores e temática trabalhadas na antropologia brasileira. O que possibilitará uma compreensão maior sobre as bases do processo de constituição e de consolidação da Antropologia das Emoções como disciplina específica no campo das Ciências Sociais no Brasil.

A Antropologia das emoções, como campo disciplinar específico, surgiu concomitante ao processo de consolidação da antropologia geral, embora, enquanto especialidade em busca de suas próprias fronteiras tenha seu processo formativo, no mundo ocidental, a partir da metade da década de setenta do século XX. Sua emergência parece obedecer a uma série de fatores advindos do conjunto de críticas no interior do campo das ciências sociais desde os finais da década de cinquenta e toda a década de sessenta do século passado à lógica linear das análises sociais de cunho mais

estrutural que relegavam para o segundo plano a ação social individual e, por conseguinte, os atores sociais e sua vida emocional. No esforço de uma revisita crítica, tais estudos tiveram a preocupação de apontar os autores clássicos da sociologia que colocaram a questão da intersubjetividade como elemento fundamental da análise sociológica.

A Antropologia das Emoções parte, deste modo, do princípio de que as experiências emocionais singulares, sentidas e vividas por um ator social específico, são produtos relacionais entre os indivíduos e a cultura e sociedade. A emoção como objeto analítico das Ciências Sociais, pode ser definida, então, como uma teia de sentimentos dirigidos diretamente a *outros* e causado pela interação com *outros* em um contexto e situação social e cultural determinados (KOURY, 2004). Em sua fundamentação analítica vai além do que um ator social sente em certas circunstâncias ou com relação às histórias de vida estritamente pessoal.

A consideração, a compreensão e a definição da situação dos atores sociais imersos em uma sociabilidade e em cultura emocional particular, desde então, parecem fazer parte, cada vez com mais vigor compreensivo, da análise antropológica. A preocupação teórico-metodológica que norteia os debates desde os primeiros indícios e sinais formadores da Antropologia das Emoções diz respeito, assim, aos fatores sociais que influenciam a esfera emocional, como se conformam e até onde vai esta influência.

A Antropologia das Emoções busca, deste modo, investigar os fatores sociais, culturais e psicológicos que encontram expressão em sentimentos e emoções particulares, compreendendo como esses sentimentos e emoções interatuam e se encontram relacionados com o desenvolvimento de repertórios culturais distintivos nas diferentes sociedades. A percepção da singularidade dos sujeitos, social e historicamente determinados, que embora pertencentes a um mesmo e global processo civilizador e com valores universais da sociabilidade ocidental, mantêm características, princípios e *ethos* particulares da cultura em que estão imersos, parece ser uma das tarefas que a Antropologia das Emoções está envolvida e se propõem como base analítica.

A Antropologia das Emoções, assim, é um campo de reflexão que busca revigorar a análise antropológica introduzindo perspectivas novas e importantes da grande questão interna da antropologia em geral, como disciplina, que é a da intersubjetividade.

A Antropologia das Emoções no Brasil

A Antropologia das Emoções no Brasil tem uma vida bem recente. Surge como uma tendência afirmativa de um campo disciplinar, principalmente, a partir dos anos noventa do século passado. A discussão e as análises sobre a emoção social, porém, tem uma vida mais longa e pode ser conectada, inclusive, com os estudos e estudiosos fundadores do pensamento das Ciências Sociais brasileiro.

Apesar da problemática sobre a emoção ter sido importante para as pesquisas antropológicas nas Ciências Sociais brasileira desde o seu nascimento, ela não foi usada, porém, como objeto de pesquisa próprio, funcionando no máximo, como uma variável interveniente na análise do social.

O conceito de emoção está presente nos estudos de Gilberto Freyre (1966, 1990, 1990a) com o ensaio inovador sobre a cultura e as relações sociais durante o processo de colonização brasileira, tanto quanto nos trabalhos realizados por Sérgio Buarque de Holanda (1994) com a sua teoria do homem cordial. Envolve, também, o universo de pesquisas de autores vários como Roger Bastide (1983), em sua estada no Brasil, e os importantes estudos de Oracy Nogueira (1942 e 1945), entre tantos outros. Em todos estes autores as questões das emoções e das relações intersubjetivas no construto social foram sempre uma das problemáticas definidoras da busca de identificação de bases compreensivas para a realidade brasileira, porém, ainda, sendo conjecturadas através de outros objetos e não a partir da categoria analítica das emoções.

Nos anos setenta do século XX, os estudos de Roberto DaMatta convocam mais uma vez os estudiosos para prestarem uma atenção especial a questão da emoção. Na discussão sobre o Brasil por ele travada, embora sem estabelecer um parâmetro próprio para a emoção enquanto categoria analítica em suas análises, levanta hipóteses onde o sentimento e sua forma de expressão no social perpassa a constituição do público e do privado brasileiro.

Em *A Casa e a Rua* discute o conceito de sociedades relacionais versus sociedades individualistas (DaMATTA, 1987), opondo os dois tipos de organização social delas oriundas e conectando à lógica brasileira à lógica inerente ao primeiro conceito de sociedade. Este parâmetro analítico o acompanhará por quase toda sua obra (DaMATTA, 1979, 1994 1999), onde buscará entender o cotidiano brasileiro, seus rituais e modelos de ação dentro de um método estrutural baseado, em amplos termos, na leitura de Marcel Mauss (1974) e, sobretudo, Louis Dumont (1985) sobre o

problema do individualismo e da diferenciação analítica entre indivíduo e pessoa no social.

Parte de uma análise do cotidiano e dos rituais e modelos de ação social, no esforço de compreensão da realidade, através de uma costura analítica que tenciona indivíduo e pessoa, como categorias que se articulam de modo peculiar na formação de um social e de uma sociabilidade específica. Elabora, desta maneira, uma leitura antropológica da realidade brasileira dentro de um modelo dual de análise que contrapõe pessoa e indivíduo.

Os modelos de ação e rituais cotidianos no Brasil, para ele, envolve uma oposição entre duas lógicas presentes na sociabilidade brasileira. A primeira, seria uma lógica institucional. Lógica esta visível e superficial, onde o indivíduo emergiria como sujeito estatístico e submetido a leis impessoais do social. A segunda, por sua vez, seria uma lógica culturalista, estruturante do imaginário e inconsciente brasileiro, onde a pessoa emerge como ser relacional, submetido a esferas hierárquicas do sistema social.

Esta oposição sempre tensa é resolvida através da dominância do elemento *pessoa* sobre o *individualizante e abstrato*, que restaura a harmonia dos conflitos entre casa e rua pela lógica hierárquica inerente a atitude relacional com referência ao sistema social presente no conceito de pessoa. A compreensão da realidade social brasileira, da cultura e da trama das emoções dela emergida, para DaMatta, deste modo, se dão através de uma leitura estrutural da sociedade. É através das leis, normas e valores de um sistema social que se pode compreender o comportamento dos sujeitos individuais nele presentes. Rejeita, assim, uma análise que valorize as relações subjetivas entre os indivíduos e que parta de uma troca entre indivíduos e sociedade para compreensão de um social determinado.

Outro autor importante na configuração de uma sociologia e de uma Antropologia das Emoções no Brasil é Gilberto Velho. Velho (1981, 1985, 1986, 1988, 1999) em seus estudos e pesquisas enfatiza a cultura emocional, principalmente das classes médias no Brasil urbano contemporâneo. Como DaMatta, parte de uma dualidade estruturante da realidade brasileira entre sistemas hierárquicos e individualistas, baseando-se a sua visão de hierarquia na análise dumoniana entre sistemas individualistas e holistas.

Diferente de DaMatta, porém, que busca uma espécie de um padrão único para interpretação do ser social e cultural brasileiro, parte do pressuposto de uma diversidade de padrões comportamentais e de sistemas individualistas e holistas na sociedade nacional e enfatiza que procura

compreender o social brasileiro das classes médias urbanas através da lógica individualista. Discute a emergência do indivíduo psicológico no Brasil urbano e o individualismo crescente das camadas médias urbanas das grandes metrópoles, especialmente da zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

Enfatiza os modos de vida e comportamentos no urbano, rearranjos familiares e de amizade, a lógica individualista dos projetos de vida em contraponto com os projetos sociais dentro de uma leitura teórico-metodológica de grande influência simmeliana, que mistura a análise fenomenológica com a análise interacionista da Escola de Chicago, principalmente de autores como Robert Park, George Mead, Herbert Blumer, Erving Goffman e Howard Becker, sem desprezar contudo a leitura atenta de autores como Marcel Mauss, Claude Levi-Strauss e Louis Dumont. Elabora uma análise profunda sobre as questões ligada à relação entre subjetividade e objetividade na análise do social, bem como sobre a problemática das emoções e da cultura emocional urbana na contemporaneidade brasileira.

A problemática da relação tencional entre indivíduo e cultura é um tema recorrente na obra de Gilberto Velho. As relações entre indivíduo e cultura marcam uma dualidade que parece se manifestar e se expressar de diferentes formas em outras relações como as entre o grupo e seus membros, entre os projetos individuais e os campos de possibilidades oferecidos para seu aparecimento e realização, entre a questão da unidade individual e social e da fragmentação nas sociedades complexas, da tensão entre consenso e conflito, norma e desvio, na busca de demonstrar o caráter heterogêneo do urbano onde diferentes projetos, individuais e coletivos, se chocam e se interpenetram.

Um dos conceitos fundamentais em Gilberto Velho para tratar desta heterogeneidade e das tensões relacionais entre indivíduo e cultura em uma sociedade complexa é o de projeto. Para ele, seguindo de perto a análise feita por Alfred Schutz (1970), a noção de projeto implica uma avaliação de meios e fins estando, portanto, fortemente vinculada a uma realidade objetiva e externa. Implica, também, é claro, uma avaliação consciente de condições subjetivas. A noção de projeto individual para Velho, deste modo, não é um fenômeno puramente interno e subjetivo, mas formulado e elaborado dentro de um campo de possibilidades, e circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes.

Para ele, cada indivíduo é um lócus de tensão entre os constrangimentos da cultura que pedem o enquadramento a

padrões, e outros constrangimentos de cultura que pedem ao indivíduo autonomia e singularidade. O equilíbrio entre estes pedidos contraditórios é uma das tarefas diárias dos indivíduos nas sociedades ocidentais contemporâneas.

O que o leva a desenvolver as temáticas do ser no mundo, das ideologias individualistas, das alianças, das diferenças individuais, da questão geracional, da problemática da família, da psicologização das sociedades urbanas contemporâneas, da relação entre racionalidade e emoção, das relações entre cultura objetiva e subjetiva, cara a análise simmeliana, onde a questão da paixão ascende como um elemento compreensivo fundamental no jogo ambivalente de formação dos sujeitos sociais e individuais na sociabilidade urbana contemporânea e, principalmente, para o entendimento da emergência, fundação, modos de agir e significar dos indivíduos pertencentes às camadas médias urbanas, sobretudo, na sociabilidade brasileira e carioca, de modo particular.

Gilberto Velho, deste modo, é um dos autores fundamentais para a compreensão da questão das relações entre subjetividade e sociabilidade que movimenta os quadros teóricos e dão suporte interpretativo ao pensamento recente e estruturador de uma Antropologia das Emoções no Brasil.

Luis Fernando Dias Duarte (1981, 1983, 1986 e 1987) é um outro pesquisador importante para a construção de um pano de fundo teórico onde se assenta a emergência e fundamento de uma Antropologia das Emoções no Brasil. O seu trabalho tem uma preocupação com a questão da relação entre subjetividade e cultura, com uma elegante e importante discussão sobre a emergência do indivíduo na sociabilidade ocidental e brasileira em particular.

Investigou as noções de pessoa e modernidade na sociedade ocidental contemporânea (1983) e a questão da identidade e sistemas de representação, indivíduo e pessoa entre as classes trabalhadoras urbanas, discutindo a questão da emoção e sua importância para a análise social e cultural, seja através da religiosidade (1983) agressividade verbal (1981) vergonha (1987) saúde mental e sofrimento psíquico, através da categoria do *nervoso* (1986) entre trabalhadores urbanos. Atualmente tem se preocupado com a questão do sofrimento social nas classes populares e médias no Brasil urbano.

É importante destacar, aqui, o crescimento, desde o final dos anos oitenta do século passado na análise antropológica brasileira de estudos ligados à problemática da saúde e do sofrimento social entre trabalhadores no Brasil, bem como a questão da emergência do indivíduo psicológico entre as

camadas médias urbanas brasileiras. Estes estudos e pesquisas têm como centros produtores, os grupos de pesquisa em antropologia social no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul, na Bahia e no Paraná.

Uma outra série de estudos importantes para a construção da Antropologia das Emoções no Brasil tem sido desenvolvida por pesquisadores que correlacionam as temáticas de gênero e envelhecimento. Myriam Moraes Lins de Barros (1987 e 1989), Cornelia Eckert (2003), Clarice Peixoto (1993 e 1994), Alda Britto da Motta (1996 e 2002) entre outros, têm se dedicado à discussão da identidade, das visões de mundo, da memória, dos re-arranjos sociais, dos modos de vida e esferas afetivas, a partir de uma ótica das emoções correlacionando gênero e envelhecimento.

Maria Claudia Coelho (2003) faz uma importante contribuição ao estudo da dádiva, discutindo a relação dádiva e emoção. Claudia Rezende (2002, 2002a, 2003), a partir do final dos anos noventa do século passado, adota a antropologia das emoções enquanto linha de pesquisa específica para estudar a questão da amizade. Faz uma análise comparativa da emoção amizade entre cariocas e londrinos tentando comparar e identificar modos de vida e organização emocional e social no Brasil e na Inglaterra.

Os Significados da Amizade (2002) é um estudo comparativo sobre a amizade em dois contextos culturais bastante diversos: as cidades do Rio de Janeiro e de Londres, neles a autora procura compreender como a linguagem da amizade lança luz sobre o modo de construir e reforçar hierarquias sociais. Aprofunda os tipos de sociabilidade que serviram como suporte formativo e imaginário para as noções de amizade existentes em cada uma das culturas estudadas e realiza, para tal, uma incursão no campo teórico da antropologia da emoção, produzindo uma etnografia sobre os significados e práticas sociais e culturais da amizade e suas relações de classe, gênero e, no caso brasileiro, além, sobre a problemática racial.

Os estudos realizados por Rezende são contribuições importantes para a consolidação de uma antropologia das emoções no Brasil. Mostra afinidade com autores como Simmel, Weber, Elias e Foucault, e discute precursores brasileiros com DaMatta e Gilberto Velho, entre outros, que procuram explicitar a emergência de uma subjetividade singular vinculada às mudanças históricas e culturais no mundo ocidental. Elabora, por fim, uma síntese importante dos pressupostos teórico-metodológicos que norteiam a configuração analítica dentro das ciências sociais da emoção no Brasil. Atualmente vem trabalhando com a problemática

dos sentidos da amizade e da cordialidade presentes no pensamento social brasileiro dos últimos cem anos.

Mauro Guilherme Pinheiro Koury também vem pesquisando desde 1993 no interior da antropologia da emoção. Busca trabalhar com as imagens e suas representações imaginárias e simbólicas na conformação do homem comum urbano brasileiro, as redundâncias, ambivalências e ambigüidades do ato executado ou expresso, os silêncios, os discursos e narrativas fragmentados, os gestos e tiques que invariavelmente acompanham um diálogo ou informação e, às vezes, ampliam, modificam ou contextualizam além da própria frase os sentidos do que se quer expressar.

Os seus trabalhos abrem-se em três vertentes de preocupação. De um lado, à discussão da relação entre o sentimento de luto e a problemática da formação do indivíduo e da individualidade no Brasil urbano contemporâneo, do outro, às questões sobre imagem e sentimento e, por fim, a da relação entre medo e cidade na contemporaneidade brasileira.

A primeira vertente de preocupação de Koury sobre a relação entre luto e sociabilidade (1993, 1999, 2002, 2003, 2005), procura compreender as mudanças e permanências, conflitos e ambivalências, nos modos de vida e imaginário urbano brasileiro a partir dos anos setenta do século XX. Tem por referência o processo de individualismo que vem se processando a passos largos no Brasil atual.

Faz um balanço do processo de formação e reestruturação vivida pela sociedade brasileira, desde o século XIX aos dias atuais, se detendo, particularmente, nos últimos trinta anos do século XX. A partir de uma releitura aproximativa das obras de Norbert Elias, Georg Simmel e Marcel Mauss, busca pensar a relação entre as alterações na estrutura social e as mudanças nas emoções dos indivíduos e os processos sociais envolvidos na difusão e recriação contínua de novos modelos comportamentais que refluem sobre formas originais de expressão do sentimento na sociabilidade urbana brasileira.

Os seus estudos buscam compreender os novos e velhos suportes que parecem debater-se nas atitudes e modos de vida atual do homem comum de classe média brasileiro, de forma ambivalente e ambígua e que o permite viver a crise através de um sentimento moral em processo de fragmentação, tornando-os mais solitários e em processo de crescente individualização. Que formas pessoais e sociais são experimentadas na situação limiar do luto e que instâncias e debates internos e externos asseguram aos atores envolvidos o ajustarem-se aos ritmos da cultura e da organização social local e nacional? Quais os mecanismos

que se delineiam como fomentadores e realimentadores dos processos cultural e social na nova reconfiguração da relação indivíduo e sociedade no país? Até que ponto eles permitem compreender os movimentos de reafirmação do societário instituído, como lugar de pertença, e desilusão, isto é, sempre se movendo sob novas roupagens e significados e, ao mesmo tempo, em contínua instituição? Estas são questões compreensivas que perpassam as análises e indagações do autor sobre a fundação e formulação de novas etiquetas e agendas comportamentais e sobre a continuidade a elas simultâneas, de uma mesma lógica de estruturação tradicionalmente satisfeita no país, embora vivida como descontinuidade e com grande sofrimento social e pessoal no cotidiano das interações.

A segunda vertente trabalhada por Koury (1998, 2001, 2002b, 2003, 2003a, 2003b, 2005), busca um aprofundamento das relações entre imagem e sociabilidade, principalmente através de uma análise crítica da fotografia e suas relações com a problemática dos sentimentos, da memória, dos estados liminares e da questão sempre tensa entre subjetividade e objetividade na análise do social. Os seus trabalhos, junto com autores como Moreira Leite (2001), Feldman-Bianco e Moreira Leite (1998) e Titus Riedl (2002), entre outros, visam construir pontes importantes entre as ciências sociais da emoção e a antropologia visual e da imagem, discutindo e contribuindo para um aprofundamento da análise das emoções e da imagem nas ciências sociais.

É importante frisar, também, que as discussões levadas pela antropologia visual e da imagem no Brasil, sem dúvida, tem dado ênfase e um suporte fundamental ao aprofundamento da relação entre subjetividade e sociabilidade no Brasil contemporâneo, e para a análise das emoções, ajudando a traçar as tênues fronteiras existentes entre as duas especialidades e entre as disciplinas sociologia e antropologia em geral no Brasil, bem como assegurar um quadro de interdisciplinaridade como fundamento básico de ampliação e suporte nas áreas em questão.

Outra problemática tratada por Koury, é a da relação entre medo e cidade. Esta nova problemática investigativa se dá a partir de 2001, quando retoma discussões que já vinha realizando desde a segunda metade da década de oitenta do século passado sobre a formação do homem comum no Brasil e a construção de um discurso modernizador e disciplinador da cidade (KOURY, 1986, 1988), sobre a questão da pobreza, da violência e cidadania no Brasil (1994 e 2003d), e sobre os sentidos de pertença e sua relação com as noções de confiança, lealdade, medo da traição, ou da

insegurança individual e as redes vinculares que dão sustentáculo e base de apoio à sociabilidade (2002a e 2003c).

Koury (2002a, 2002b, 2005a, 2005b, 2005c), desde então, vem organizando uma série de investigações sobre a emoção medo no urbano brasileiro contemporâneo. Nos seus estudos parte da hipótese de que a emoção medo é uma construção social significativa, através de uma leitura simmeliana do segredo e das formas de sociabilidade e construção do indivíduo na modernidade ocidental.

Para Koury, em toda e qualquer forma de sociabilidade o medo encontra-se presente como uma das principais forças organizadoras do social. O fenômeno do medo, para ele, se coloca então como fundamental para se pensar os embates de configuração e processos de sociabilidades e de formação dos instrumentos da ordem e da desordem que desenham dialeticamente a ação dos sujeitos e grupos em relação. Processos que compreendem um jogo permanente de manutenção, conformação e transformação de ensaios sociais e individuais realizados enquanto redes de conflito que informam e formulam um social historicamente determinado.

Uma outra temática emergente nos estudos de Antropologia das Emoções é a análise do sofrimento social. Koury (1999, 2003b, 2004) e Barreto (2001, 2002) têm desenvolvido trabalhos que abordam o discurso de naturalização e banalização do sofrimento na sociedade brasileira, e a expressão dos sentimentos de inevitabilidade e indiferença nos discursos e narrativas sobre a problemática da violência e de situações limites, principalmente no urbano, no imaginário social do Brasil contemporâneo.

Cornelia Eckert (2000, 2003) junto com Ana Luiza Carvalho da Rocha (2000, 2000a, 2000b, 2000c, 2001 e 2002), bem como Maria Cristina Gonçalves Giacomazzi (1997), vêm trabalhando a temática da relação entre medo e cidade, privilegiando a região sul do país. As duas primeiras autoras tratam do sentimento medo através das experiências narradas por indivíduos pertencentes às camadas médias na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, a partir de estudos etnográficos desenvolvidos entre os anos de 1997 a 2000. Giacomazzi, por sua vez, trabalha a problemática dos medos no urbano através de um estudo etnográfico de moradores pobres da periferia de Porto Alegre. As preocupações deste núcleo referem-se à questão da violência urbana e da cultura do medo, vividos de forma real ou imaginária, e que inferem transformações estéticas no *ethos*, nas estratégias cotidianas e nos estilos de vida das populações estudadas, face ao sentimento de vulnerabilidade

e insegurança dimensionadas nas experiências singulares dos entrevistados.

Este é um panorama breve, por fim, dos trabalhos, temáticas e autores que, de uma forma direta ou indireta, vem contribuindo para a consolidação da Antropologia das Emoções no Brasil, como campo disciplinar de expansão recente e em processo de consolidação.

Bibliografia

BARRETO, Maria Cristina Rocha (2001). "Individualismo e conflito como fonte de sofrimento social". *Política & Trabalho*, n. 17, pp. 16-32.

BARRETO, Maria Cristina Rocha (2002). "Folha de Pernambuco: o sofrimento humano em um jornal popular". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.1, n.1, pp.61-76. <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

BASTIDE, Roger. *Roger Bastide*. São Paulo, Ática, 1983.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. (1994). *Raízes do Brasil*. 26ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio.

COELHO, Maria Claudia (2003). "Dádiva e Emoção. Obrigatoriedade e espontaneidade nas trocas materiais". RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 2, n. 6. <http://www.rbse.org3.net>

DaMATTA, Roberto (1979). *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco.

DaMATTA, Roberto (1994). *Conta de Mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco.

DaMATTA, Roberto (1999). *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco.

DaMATTA, Roberto. (1987). *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro, Guanabara.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. (1981). "Identidade social e padrões de agressividade verbal em um grupo de trabalhadores urbanos". *Boletim do Museu Nacional* – Nova Série, n. 36.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. (1983). "Três ensaios sobre pessoa e modernidade". Rio de Janeiro, *Boletim do Museu Nacional* – Nova Série, n. 41.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. (1986). *Da vida nervosa nas classes trabalhadoras urbanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. (1987). "Pouca vergonha, muita vergonha: sexo e moralidade entre as classes trabalhadoras urbanas". In, Leite Lopes, J. S. (Org.), *Cultura & identidade operária*, Rio de Janeiro, Marco Zero/Ed. UFRJ, pp. 203 a 226.

DUMONT, Louis. (1985). *O individualismo*. Rio de Janeiro, Rocco.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. (2000). "Elipses temporais e o inesperado na pesquisa etnográfica sobre crise e

medo na cidade de Porto Alegre". *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 1. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. (2000a). "Premissas para o estudo da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo sob a ótica dos itinerários de grupos urbanos e suas formas de sociabilidade". *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 15. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. (2000b). "Imagens de violência e jogos perigosos, vulgarização da barbárie e projeções de cenas sociais?" *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 9. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. (2000c). "A memória como espaço fantástico". *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 2. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "A narrativa e a captura do movimento da vida vivida". *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 47. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS, 2002.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana". *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 44. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS, 2001.

ECKERT, Cornelia. (2000). "A cultura do medo e as tensões do viver a cidade: narrativa e trajetória de velhos moradores de Porto Alegre". *Iluminuras*. Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, número 18. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS.

ECKERT, Cornelia. (2003). Cultura do medo e cotidiano dos idosos porto-alegrenses. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.2, n.4, pp.34 a 71, <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

FELDMAN-BIANCO, Bela e MOREIRA LEITE, Miriam, Orgs. *Desafios da Imagem*. Campinas, Papirus.

FREYRE, Gilberto. (1966). *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal*. 14ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio.

FREYRE, Gilberto. (1990). *Sobrados e Mocambos*. Rio de Janeiro, Record.

FREYRE, Gilberto. (1990a). *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro, Record.

GIACOMAZZI, Maria Cristina G. (1997). *O cotidiano da Vila Jardim: Um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidades, sob o prisma do medo na cidade – Porto Alegre, RS*. Tese. Porto Alegre, UFRGS.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1986). "Trabalho e disciplina, Os homens pobres nas cidades do Nordeste". In, Hardman et all, *Relações de Trabalho & Relações de Poder. Mudanças e permanências*. Fortaleza, Imprensa Universitária, pp. 134 a149.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1988). "Diferenciação entre o bem e o mal: pobreza, violência e justiça". In, Motta, Alda Brito da et all. *Nordeste o que há de novo?*. Natal, Ed. Universitária, pp. 147 a 150.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1993). "Luto, pobreza e representações da morte". In, Ximenes, Tereza, org., *Novos paradigmas e realidade brasileira*. Belém, UFPA/NAEA, pp. 281 a 292.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1994). "As violências invisíveis na Paraíba - 1993". *Política & Trabalho*, n. 8/10, pp. 3 a 12.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1996). "Cultura e Subjetividade. Questões sobre a relação Luto e Sociedade". In, Mauro Guilherme Pinheiro Koury e outros (Orgs), *Cultura & Subjetividade*. João Pessoa, Editora Universitária, pp. 29 a 46.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1998). *Imagens & Ciências Sociais*. João Pessoa, Ed. Universitária.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (1999). "A dor como objeto de pesquisa social". *Ilha, Revista de Antropologia*, nº 0, pp. 74 a 84.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2001). *Imagem e Memória. Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Garamond.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2002). Sofrimento íntimo: individualismo e luto no Brasil contemporâneo. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.1, n.1, pp.95 a 107, <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2002a). "Confiança e sociabilidade. Uma análise aproximativa da relação entre medo e pertença". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.1, n.2, pp.171 a 205, <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2002b). *Uma fotografia desbotada. Atitudes e rituais do luto e o objeto fotográfico*. João Pessoa, Manufatura/GREM.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2003). *Sociologia da emoção. O Brasil urbano sob a ótica do luto*. Petrópolis, Vozes.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2003a). "Rasguei o teu Retrato. A Apropriação da Fotografia como Expressão de Sentimento". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.2, n.5, pp.188 a 222, <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2003b) O sofrimento social como experiência à distância. Uma reflexão sobre os silêncios da fotografia. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.2, n.4, pp.4 a 33, <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2003c). "O local enquanto elemento intrínseco da pertença". In, Leitão, Cláudia, Org., *Gestão Cultural. Significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza, Banco do Nordeste, pp. 75 a 89.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2003d). "Sofrimento Social, Exclusão, Pobreza e Trabalho de Luto no Brasil Urbano". *Revista*

Brasileira de Sociologia da Emoção, v.2, n.6, pp.250 a 272,
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro Koury (2004). *Introdução à sociologia da emoção*. João Pessoa, Manufatura / GREM.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2004a). "Fotografia e Interdito". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 54, pp. 129 a 142.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro Koury (2005). *Amor e Dor. Ensaios em antropologia simbólica*. Recife, Bagaço.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro, Org. (2005a). *Medos Corriqueiros e Sociabilidade*. João Pessoa, Editora Universitária e Edições do GREM.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (2005b). "*Pertença, Redes de Solidariedade e Medos Corriqueiros. O bairro de Varadouro da cidade de João Pessoa, Pb pelos seus moradores*". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 4, n. 10, pp. 42 a 59.
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (2005c). "Viver a cidade: um estudo sobre pertença e medos". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 4, n. 11, pp. 148 a 156.
<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

LINS DE BARROS, Myriam. (1987). *Autoridade & Afeto: Avós, Filhos e Netos na Família Brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LINS DE BARROS, Myriam. (1989). "Memória e Família". *Estudos Históricos*, v. 2, nº 3, pp. 29 a 42.

MAUSS, Marcel & Hubert, H. (1974). *Sociologia e Antropologia*. Vol. I e 2. São Paulo.

MOREIRA LEITE, Miriam. (2001). "Morte e a Fotografia". In, Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. (2001). *Imagem e Memória. Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Garamond, pp. 41 a 50.

MOTTA, Alda Britto da. (1996). "Recontando o tempo da madureza". In, Mauro Guilherme Pinheiro Koury e outros (Orgs), *Cultura & Subjetividade*. João Pessoa, Editora Universitária, pp. 71 a 82.

MOTTA, Alda Britto da. (2002). "Viúvas alegres: uma nova/velha geração". In, Costa, AAA e Sardenberg, CMB (Orgs), *Feminismo, ciência e tecnologia*. Salvador, Redor/Neim-Ffch-UFBA, pp. 263 a 276.

NOGUEIRA, Oracy (1942). "Atitude desfavorável de alguns anunciantes de São Paulo em relação aos empregados de cor". *Revista de Sociologia*, v. 4, n. 1, pp. 36 a 50.

NOGUEIRA, Oracy (1945). *Vozes de Campos do Jordão. Experiências sociais e psíquicas do tuberculoso do estado de São Paulo*. Dissertação. São Paulo. ELSP.

PEIXOTO, Clarice. (1993). *A la rencontre du petit paradis: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et a Rio de Janeiro*. Tese. Paris, EHESS.

- PEIXOTO, Clarice. (1994). "Les personnes âgées dans les espaces publics et le désir de plaire". *Gérontologie et Société*, n. especial.
- REZENDE, Claudia Barcellos (2002a). "Mágoas de amizade: Um ensaio em Antropologia das Emoções". *Mana*, v. 8, n. 2, pp. 69 a 89.
- REZENDE, Claudia Barcellos. (2002). *Os significados da amizade: duas visões sobre pessoa e sociedade*. Rio de Janeiro, Ed. FGV.
- REZENDE, Claudia Barcellos. (2003). "O brasileiro emotivo: reflexões sobre a construção de uma identidade brasileira". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.2, n.4, pp. 93-112, <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.
- RIEDL, Titus. (2002). *Últimas lembranças: retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste do Brasil*. São Paulo e Fortaleza, AnnaBlume/Secult.
- SCHUTZ, Alfred. (1970). *The Problem of Social Reality*. In, *Collected Papers*. Vol. 1. Hague, Martinus Nijhoff.
- VELHO, Gilberto. (1981). *Individualismo e Cultura. Notas para uma antropologia da sociedade complexa*. Rio de Janeiro, Zahar.
- VELHO, Gilberto. (1985). "A busca da coerência. Coexistência e contradições entre códigos em camadas médias urbanas". In, Figueira, Sérvulo A. org., *Cultura da Psicanálise*. São Paulo, Brasiliense, pp. 169 a 177.
- VELHO, Gilberto. (1986). *Subjetividade e Sociedade. Uma experiência de geração*. Rio de Janeiro, Zahar.
- VELHO, Gilberto. (1988). "Memória, Identidade e Projeto". *Revista Tempo Brasileiro*, n. 95, pp. 35 a 43.
- VELHO, Gilberto. (1999). *Projeto e Metamorfose*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (12): 329-333
Dezembro de 2005
ARTIGO

NO LONGER BLOWN BACKWARDS INTO THE FUTURE

European Identity and the Storm of Progress

Heinz-Uwe Haus

RESUMO

A questão central deste ensaio é a de que o modelo de Benjamin possui por objeto uma entidade múltipla que tem uma grande possibilidade educativa, se si abrisse para as experiências, para os sentimentos e os pensamentos dos indivíduos na sociedade pós-1989. Em minha opinião e experiência, este humanismo prático, individualizado e corporificado da autoliberação também contém uma promessa. É a promessa que um dia o anjo da história poderá agir sem asas, e se transformar em um indivíduo humano, fundido não mais no futuro pela tempestade do progresso mas capaz de dobrar suas asas e fazer uma genuflexão nas montagens da miséria humana. Não para consertar o que estava quebrado, nem para restaurar uma unidade perdida ou para cumprir um destino prometido, mas com o se importar com as vítimas e suas feridas, não os deixar sozinhos. Por muito tempo usamos todas as ferramentas dialéticas para agarrar a realidade em mudança através do teatro crítico. Benjamin poderia, então, servir para repensar o modelo Brechtiano "use cada meio, velho e novo, experimentado e não experimentado, derivado da arte e derivado de outras fontes para dedicar a realidade aos homens nos termos que podem dominar"

PALAVRAS CHAVES – Conceito crítico de teatro; Benjamin; Brecht

ABSTRACT

The central question of this essay would be that Benjamin's model of the subject as a multiple entity has a chance too to enlighten, if it opens itself for the experiences, feelings and thoughts of a great many individuals in post-1989 society. In my opinion and experience, this practical, individualized and embodied humanism of the self-liberated also contains a promise. It is the promise that one day the angel of history will be able to do without wings, that it can become a human individual, no longer blown backwards into the future by the storm of progress but able to fold its wings and kneel down at the mounts of human misery. Not to heal what was broken, nor to restore a lost unity or fulfill a promised destiny, but caring for the victims and their wounds, not leaving them alone. As long as we use all dialectical tools to grasp the changing reality before our eyes we will gain the critical concept theatre needs to serve its audience. Benjamin too stood for the Brechtian model to "use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources to render reality to men in a form they can master"

KEYWORDS - Critical concept of theatre; Benjamin; Brecht

If critical theatre, Brechtian or otherwise, has a future in Europe today, it will have to grapple with its reality, not with force, but with cunning. And more than ever it must not cling to "tried" rules of narratives, venerable literary models, and aesthetic laws. The socio-political paradigm change in 1989 indicates apparently also a rupture that inspires, even

necessitates self-reflection. The inclusion of a further wide range of diverse nations into the European Union in May 2004 is another challenge of the storm of progress. But is it not precisely the intellectual and political history of Europe that could teach us a strong distrust of shared identities in general and identities projected into the future in particular? To illustrate this point I would like to go back some 60 years in time to the year 1941 and to a German (Jewish) philosopher, Walter Benjamin. In this year, a few months before he committed suicide when his effort to escape from France threatened to fail, Benjamin wrote a short essay entitled *Über den Begriff der Geschichte*. Referring to a picture by Paul Klee, Benjamin evokes the famous and chilling image of the angel of history. This angel is looking back in horror towards the past. Where *we* see a long chain of events, the angel sees a terrible catastrophe, mounts of human misery piled upon each other and growing ever higher into the sky. She wants to kneel down at these heaps of misery, raise the dead and heal what has been torn apart. But that is impossible because a storm coming out of paradise blows straight into her wings and blows her backwards into the future while the heaps of human misery grow higher and higher before her horrified eyes. This storm, says Benjamin in conclusion, is what we call progress.

In the light of the many catastrophes that have since taken place in the name of national, ethnic, religious and ideological identities - in Auschwitz, in Hiroshima, in the Gulag-archipelago, in former Yugoslavia and in so many other places - we are forced to conclude that the angel of history has little reason to relax its horrified face. It even seems as if the storm of progress that impedes her to kneel down and try to heal the wounds is accelerating both its pace and its force. Benjamin thought of the storm of progress in terms of the on march of instrumental rationality, culminating in modern industrialized societies that judge their own progress by their economical wealth and their technical control over nature - but close their eyes to the violence the suffering internally connected with this progress. The angel of history, however, does not close their eyes, as Brecht would say. She squarely faces the horror even while she is blown backwards into the future. To understand her courage in this respect better, we should take a closer look at the religious motives underlying the emotional and intellectual power of the image Benjamin evokes. Since the storm of progress is blowing out of paradise, a first and obvious religious motive is that of the Fall. Seen in this light, progress appears as the movement away from the blissful situation in which man did not yet know fear and solitude and was not yet forced to try and control nature by means of

the violent power of instrumental reason. However, apart from the motive of the Fall, there is also a second, very different religious motive at work in Benjamin's imagery, a motive that has a social significance for *critical theatre*. The angel is clearly driven by *compassion*, by the impulse to wake the victims from death and heal their wounds. In this way the angel of history also symbolizes the higher capacities of mankind; she symbolizes a form of moral sensibility that is connected in the great world religions to divinity and presented to us both as admonition and as promise. The angel of history symbolizes this promise; she is capable of love and want to console the victims, but progress blows her helplessly away into the future. Progress blows away love, we could conclude, and thus puts an end to history as an expanse of hope, not only the hope embodied in the spiritual message of the great religions but also the secularized promise contained in the great narratives of modernity. Postmodern history, the history of the ever expanding postindustrial society only seems to promise us more of the same: more consumption, more information, more pollution, more lonesome autonomy and beyond that an intensifying struggle for increasingly scarcer resources on a worldwide scale.

This at least is the conclusion reached by many contemporary thinkers. Quite a few and certainly not the least important - like Fukuyama or Barzun - are motivated by a deep concern that such a bleak conclusion is indeed intellectually unavoidable. But maybe this conclusion is a little too hasty. Maybe it just exchanges the abandoned modernist belief in humanity and progress for an equally totalizing disappointment, for a deeply concerned and ethically motivated relativism that doubts everything except the truth of its own bleak diagnosis. Over and against such an uncritical postmodernism, Benjamin could remind us of the fact that the continuum of history as an expanse of violence and suffering should not be totalized. According to Benjamin, it is interspersed with moments of "Jetzt-Zeit", moments whereupon people are living in the here and now of shared hope and solidarity and contribute in decisive ways to practical learning processes, as Brecht would say. The idea of "Jetztzeit", of sudden leaps taking us out of the continuum of empirical history, brings me to a third aspect of the theme. Reflecting upon European identity, we not only remember our history and looking ahead towards its coming developments, but we are also engaged in *critique*, that is to say in forms of analysis that bring into play normative standards by which actual developments are judged in view of unrealized possibilities of a historical situation. Thus understood, critique is internally connected with hope, with

the tenacious determination not to reduce history to a series of empirical events, but to judge and evaluate it both emotionally and morally in view of possibilities to lessen the suffering, to enhance the opportunities to experience joy and to increase the room people have to articulate what is most important for them and to increase the changes that they will be heard and understood by others.

However, does such a critical endeavour not confront us anew with the question of relativism and with the downfall of the great narratives? Does it not actually confront us with the question which standards to apply and how to justify them? And indeed, not only postmodern philosophers but also the modernist advocates of a critical, "Nachmetaphysisches Denken" ascertain that all sources of absolute knowledge and objective insight have either dried up or are so polluted that we should refrain from the seduction to find any certainty in them about our identity and our possible future. So to which standards could such a critical endeavour refer nowadays, other than the norms of a self-conscious intellectual sub-culture dressing itself up with the outdated garments of a European tradition having all but used up its utopian energy and spending most of its remaining intellectual power in the effort to undermine its former universal pretensions?

In 1989 we reached neither the end nor the beginning of history. But the democratic awakening of the Middle and Eastern European nations and its unifying force for the continent is the dominant quality and measure. From Estonia to Cyprus, from Wales to Silesia, in Athens and Prague count the same standards for critique and the normative justification for practical humanizing activities motivated by critical analysis and practical solidarity. It is the individual person and its unique worth that is at the centre of most humanist traditions of such different cultural roots. But then again: what is this individual person? How should we envisage its identity, characteristics and capabilities? In view of all that has been said already, it is clear that we can no longer meaningfully picture the individual person according to the modern model of the subject as a rational, self-contained, disembodied and autonomous person. It is precisely this humanistic and fallocratic model of the subject that has fallen prey to such a load of convincing critique during the division of Europe.

My central contention would be that Benjamin's model of the subject as a multiple entity has a chance too to enlighten, if it opens itself for the experiences, feelings and thoughts of a great many individuals in post-1989 society. In my opinion and experience, this practical, individualized and embodied humanism of the self-liberated also contains a

promise. It is the promise that one day the angel of history will be able to do without wings, that it can become a human individual, no longer blown backwards into the future by the storm of progress but able to fold its wings and kneel down at the mounts of human misery. Not to heal what was broken, nor to restore a lost unity or fulfill a promised destiny, but caring for the victims and their wounds, not leaving them alone - and thus caring for and accepting his won wounds and multiplicity and for that reason being very much alive ...

As long as we use all dialectical tools to grasp the changing reality before our eyes we will gain the critical concept theatre needs to serve its audience. Benjamin too stood for the Brechtian model to "use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources to render reality to men in a form they can master"⁴.

⁴ - Brecht, *Aesthetics and Politics*, Verso edition, 1980, p. 81

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (12): 334-342
Dezembro de 2005
ARTIGO

Sentimento nacional e segregação social no Brasil e na França

Lília Junqueira⁵

RESUMO:

O texto apresentado a seguir consiste primeiramente numa reflexão comparativa acerca de alguns elementos constituintes do sentimento nacional no Brasil e na França. Em seguida, procura-se levantar subsídios para pensar em que medida estes elementos, captados numa dimensão emocional, poderiam estar se manifestando de forma concreta no fenômeno da segregação social urbana no Rio de Janeiro e em Paris.

PALAVRAS CHAVE: sentimento, desigualdade social, cultura.

ABSTRACT

The presented text consists of a comparative reflection concerning of some elements constituents of the national feeling in Brazil and France. After that, it looks for to raise subsidies to think until where these elements, caught in an emotional dimension, could be revealing in the phenomenon of the urban social segregation in Rio de Janeiro and Paris.

KEYWORDS – Feeling; Social Inequality; Culture.

1. Sentimento nacional e etnia

O sentimento nacional é um conceito amplo, fortemente baseado no conceito de cultura e pode ser analisado a partir de inúmeros vetores ou categorias que correspondem a seus elementos constituidores. Se optarmos por analisá-lo pela via da etnia e da língua, estaremos nos colocando no terreno das maiores diferenças entre os dois países em questão, porque este é o terreno da sua formação histórica.

A França conheceu inúmeras situações de luta contra outras nações, etnias e culturas na sua constituição como país desenvolvido e ainda hoje lida com as consequências relativas à sua

⁵ - O texto a seguir foi apresentado no seminário internacional “A Escritura das Interações Sociais” ocorrido entre 18 a 22 /11/2002, e promovido pelo Departamento de Letras da UFPE.

atuação de colonizadora dos países do norte da África, que persistem transformadas na questão da imigração. Deste ponto de vista, a base do sentimento nacional se dá em situações de conflito declarado e assumido em alto grau pela nação e pelas pessoas que a compõem. Há uma noção muito clara do “eu” francês e do “outro” estrangeiro. A construção da identidade nacional francesa se deu a partir das diferenças culturais e étnicas.

O Brasil se constituiu a partir do maior processo de miscigenação de que se tem conhecimento na história do Ocidente. O “eu” e o “outro” português, índio e negro, foram se dissolvendo a partir da segunda leva de imigração portuguesa segundo afirma Gilberto Freyre (1957), numa grande população de mestiços. O problema que se coloca para a formação do Brasil foi justamente o de como construir uma nação a partir desta indiferenciação étnica. Nesse sentido, a base do sentimento nacional brasileiro se dá em situações de consenso e de conflito cultural de base étnica, muito menos declarado e assumido pela nação, já que estamos presos à lógica inscrita no mito da unidade racial brasileira. Mito que serviu de base ideológica fundamental para a construção da identidade brasileira (Fontes, 1998). Apesar disso, pode-se afirmar que o esforço auto-constituidor da nação no Brasil se dá a partir da indiferenciação cultural e étnica.

1.1. França: língua, etnia e religião

As atuais relações da França com os países colonizados reatualizam problemas políticos e alimentam permanentemente neste país a discussão sobre a identidade nacional. A imigração afro-muçulmana e argelina são os componentes mais fortes deste processo. Segundo Fabienne Rio:

“a questão do pertencimento nacional dos franco-argelinos foi colocada no contexto da reforma do código da nacionalidade francesa iniciada nos anos 1980 pela extrema direita a partir da idéia que a nacionalidade francesa era concedida muito facilmente, não somente aos imigrantes, mas também a seus filhos nascidos e/ou criados na França, que estariam assim ameaçando a ‘identidade francesa’. Conseqüentemente, era necessário reforçar o direito de sangue e conceder a nacionalidade apenas aos estrangeiros que a merecessem. Colocou-se então o problema da capacidade do modelo de integração ‘à la française’ de operar junto a populações que, pelo seu ‘sistema de valores’- confundido frequentemente com o islam

nas representações coletivas- eram diferentes das vagas de imigração precedentes, européias e cristãs, e qualificadas hoje como 'sem problemas' de integração. Essas interrogações resultaram no voto da lei chamada 'Méhaignerie', nome do ministro da justiça e 'Garde des Sceaux', que obrigava as crianças nascidas de pais estrangeiros a tomar consciência, por um procedimento voluntário, de seu pertencimento à nacionalidade francesa. Esta atitude subentendia que os jovens imigrantes – em particular os africanos – veiculavam uma 'cultura' incompatível com a da sociedade na qual eles vivem, e que eles devem dar a prova de sua vontade de serem franceses e somente franceses. Esta manifestação comporta a idéia de que as 'culturas' sustentam as nacionalidades, opondo-se umas às outras como os fenômenos naturais. Ela admite a diferença cultural como sendo o fundamento das categorias agindo nas relações sociais, que fazem com que certas pessoas sejam percebidas como sendo 'eticamente' diferentes, mesmo quando elas seriam juridicamente francesas" (Rio, 1998: 178-179)

A França, país moderno e centralizado por meio de um aparelho jurídico e administrativo, permitiu a integração dos franco-argelinos. Neste contexto, o código de nacionalidade é também moderno excluindo teoricamente as diferenças étnicas ou religiosas do processo de inserção das pessoas na nação. A base da identidade nacional nesse caso é o nome – que faz do indivíduo cidadão- e um lugar de nascimento. A autora nos adverte que *"ainda que a sociedade francesa reivindique o fato de ter inventado a cidadania política contratual, o estado por sua ação unificadora, tem efeitos de comunalização – no sentido weberiano do termo- que suscitam paixões individuais e coletivas reintroduzindo sem cessar uma dimensão étnico-religiosa"* (idem. pg 180)

A Argélia formou-se sob o Império Otomano, conheceu a colonização francesa, a guerra da libertação e o nacionalismo. Seu processo histórico não inclui a formação de um estado centralizador e integrador dos indivíduos enquanto cidadãos. O modelo tradicional de ordem social é o código familiar assegurado pela religião. A colonização francesa não levou em consideração esta diferença e

assegurou sua dominação segregando muçulmanos e europeus-judeus, criando um código discriminatório.

“Na guerra de libertação, os argelinos se apoiaram justamente nesta discriminação para formalizar e reafirmar a identidade nacional a partir do pertencimento ao islam. As duas representações de pertencimento foram assim, erigidas no plano imaginário, mas com forte papel ideológico. O Front de Libération Nationale (FLN) finalmente confundiu “comunidade nacional e comunidade muçulmana”, a qual se reproduz pelo sangue” (idem, pg 181)

Diante de tamanha divergência de sentimentos nacionais que atingem desde a estrutura familiar até o papel social da mulher, já que a utilização mista do espaço na França coloca um problema para a vida cotidiana da mulher muçulmana que rege sua vida pelo código de separação dos espaços entre homens e mulheres segundo a práxis muçulmana, a autora investiga o sentimento nacional de homens e mulheres bi-nacionais e argelinos. A conclusão é que existe uma grande diversidade e mutação do sentimento nacional entre os franco-argelinos, o que demonstra que representações apresentadas pela mídia e pela extrema-direita francesa que querem ignorar as diferenças homogeneizando os diferentes discursos numa visão que separa franceses e não franceses é extremamente prejudicial para o desenvolvimento do processo de variações de identidades nacionais que está se constituindo e serve de parâmetro para ações e reflexões fundamentalistas dos dois lados.

1.2. Brasil, hierarquia e pobreza

O sentimento nacional no Brasil, diferentemente da França, se dá a partir da dificuldade original de reconhecimento das diferenças étnicas, e sobretudo, da ligação estreita entre etnia e condição sócio-econômica e política.

Analisando o pensamento social contemporâneo sobre os mitos fundadores da nação no século XIX, Virgínia Fontes (1998) mostra que a questão nacional foi em geral examinada sob três eixos principais: *“a dúvida sobre a existência de uma nação, a proposição de projetos de nação e a colocação em evidência de um ‘caráter nacional’ por autores clássicos como Silvío Romero, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.”*

Estes estudos são com frequência retomados no pensamento contemporâneo sobre a identidade nacional que pode ser identificado em duas linhas: a primeira se apóia na idéia da distância entre o Estado e o país instaurada no século XIX. A segunda busca as linhas de contato entre Estado e sociedade e analisa as relações de força e de equilíbrio político interno existentes no século XIX.

Na primeira interpretação os autores-chave são José Murilo de Carvalho e Simon Schwartzman. Para eles a nação brasileira surge principalmente a partir do papel preponderante do Estado monárquico centralizado, integrador e fortemente burocrático, a própria continuidade da organização social e política portuguesa. Mesmo considerando a existência de um espaço de autonomia interna, a dependência externa é o modelo de relação social primordial, a da dependência da sociedade em relação ao Estado.

Nesta visão, as características essenciais do Estado autoritário brasileiro são

"em primeiro lugar sua dimensão 'neopatrimonial': o processo de modernização do Estado teria instaurado uma modalidade de 'despotismo burocrático'; em seguida, o 'neomercantilismo' de uma atividade econômica caracterizada pela intervenção em todo tipo de atividades econômicas e pela distribuição de privilégios a certos grupos. Estas características dotam o jogo político de dois traços maiores: a cooptação, em geral consolidada pelo corporativismo, e a exclusão, tanto da participação política quanto da riqueza social. Por outro lado, o jogo político inclui um aspecto plebiscitário, onde se alternam sem cessar as duas faces de uma mesma realidade: o populismo e o autoritarismo. A nação, aqui, é somente o resto de um Estado superpoderoso, ela é separada e quase isolada das relações políticas." (op. cit. pg. 25-26)

Para José Murilo de Carvalho a questão da formação de uma elite brasileira formada para o Estado burocrático em direito em Portugal e depois no Brasil (São Paulo e Olinda) é fundamental para pensar o modelo estatal português, reforçando a tese da dependência externa e internamente, além de permitir a integração territorial e a unidade política brasileira.

A segunda linha de interpretação da formação social brasileira no século XIX focaliza a complexidade de relações entre o Estado e a sociedade brasileira, ou seja, parte do processo pelo qual as classes sociais se forjaram a si mesmas e da rede de relações que se formou entre os grupos sociais e o poder político. Nessa linha, a obra de referência é a de Ilmar Rohloff de Mattos "O Tempo Saquarema" (Mattos, 1994). Segundo a autora:

"se existe continuidade entre o período colonial e o novo país independente, ela se deve não à burocracia ou a uma elite, mas à permanência de uma estrutura produtiva que deverá de agora em diante produzir e reproduzir a dominação política (...) É a interiorização de uma relação instaurada há muito tempo: a que liga os colonizadores aos colonos- os proprietários coloniais, os que tornavam possível a existência da atividade produtiva colonial – e os colonizados. No fundo, as duas faces de uma mesma realidade colonial, a do monopólio. A colonização supunha, além dos escravos, os "colonizados", porque as terras livres foram 'ocupadas por uma camada de homens livres e pobres, mais exatamente, indivíduos que se distinguiam dos escravos porque eram proprietários de sua própria pessoa, mas não eram proprietários de terras' A colônia se definia a partir do interior e do exterior. De um lado, com relação à grande propriedade, aos escravos e aos homens livres: de outro ela olhava a Europa, centro necessário da 'civilização' oposta à barbárie." (idem, pg. 30)

Nesse sentido, Fontes é levada a definir a identidade brasileira no século XIX a partir da imagem da oposição entre natureza e civilização. Além disso, a interpretação de Mattos abre o leque da hierarquia interna, apontando para a existência de zonas em que o Estado não interferia. A vida social é dividida em três espaços: a rua – domínio do Estado, o governo-o próprio estado, e a casa- domínio em que o estado estava totalmente ausente, onde as relações de intimidade e patrimonialistas impunham leis próprias.

" A questão étnica, neste ponto de vista era secundária, já que a noção principal era a de hierarquia: "Os círculos concêntricos escalonando as populações, foram organizados em torno de um raio definidor das regras de pertencimento

referentes à propriedade e à cor da pele, mas essa última foi o 'não-dito', a marca 'discreta' (...) e "tratava-se de naturalizar as diferenças, de produzir uma hierarquia, estabelecendo, ao mesmo tempo, um eixo ao longo do qual a mobilidade tornava-se possível e legitimadora. Este raio – o mesmo que afastava os escravos em bloco- reaproximava os indivíduos isolados em direção ao centro.: era a idéia do 'branqueamento' nacional da população. A raça não estava em questão abertamente. O que importava era o lugar ocupado pelo indivíduo na hierarquia. (idem, pg. 43)

Esta segregação social no século XIX já se apresentava na forma de uma segregação espacial; *"é no círculo urbano que contorna a orla que nós podemos encontrar a marca mais forte da escravidão na nação"* O escalonamento da população era reconstituído ininterruptamente *"inclusive na utilização do espaço urbano e visível na separação constitutiva de uma cidadania limitada – a cidadania dos que podiam tornar-se eleitores, sem poder ser eleitos."* (idem, pg. 42)

2. Segregação social no espaço urbano

Fenômenos como o da segregação espacial nas grandes cidades incorporam em alguma medida o sentimento nacional, já que se dão menos em função direta de fatores estatisticamente controláveis, econômicos ou políticos, mas contém grande índice de determinações sócio-culturais e subjetivas. O espaço urbano contemporâneo constitui um cenário de constantes processos de distribuição e redistribuição de espaço totalmente inovadores, por vezes inesperados, devido, entre outros fatores, ao caráter híbrido do sentimento nacional dos seus habitantes.

Neste item procuramos vislumbrar que relação pode haver entre as diferenças de sentimento nacional na França e no Brasil, e as diferenças entre a segregação espacial urbana como ela se apresenta nas grandes metrópoles dos dois países. Apoiando-nos no artigo de Preteceille e Ribeiro (1999) que contrapõe a segregação social em Paris e no Rio de Janeiro nos anos 80, tentaremos refletir por que caminhos poderia ser feita tal relação.

Para analisar a segregação nas duas cidades em questão, os autores trabalham com as categorias de classificação das ocupações, tomando-as ao mesmo tempo

como indicadores das transformações sócio-econômicas em curso e como categorias de análise científica e de representação instituída do mundo social.

Neste sentido, a classificação em ocupações reproduz de certa forma uma lógica de ordem do mundo cujos fundamentos afetivos e inconscientes podem ser derivados do sentimento nacional.

Em ambas as cidades, segundo os autores, as categorias que progridem mais são não-assalariadas. Também dentro das categorias superiores, os autônomos crescem mais do que os assalariados. Os dados apontam no sentido de uma dualização da estrutura social entre categorias médias e baixas. Embora esses dados confirmem o modelo das 'global cities'(Sassen, 1991) eles não o comprovam porque mostram que as "*divisões sócio-espaciais vigentes na metrópole parisiense devem-se mais fortemente à auto-segregação das categorias superiores do que à exclusão das categorias operárias e populares.*"(Idem.pg. 151) e no Rio as evidências indicam "*distorção das representações sociais instituídas sobre o Rio como cidade dividida entre os ricos e o difuso mundo dos pobres, nos quais estão ausentes as clivagens de classes como explicativas da dinâmica espacial e social da organização da cidade.*"(Idem, pg. 153)

A análise evidencia, nos dois casos, a segregação como o resultado não da exclusão dos mais pobres, mas da auto-segregação dos mais ricos, sendo que o grau de concentração das categorias superiores é muito mais alto no Rio do que em Paris. A outra diferença é que, no Rio a elite abandonou o centro histórico – uma tendência da metropolização brasileira- e em Paris a elite ocupa preponderantemente o centro e algumas áreas de "banlieue" próximas, dada a valorização dos espaços verdes, parques, jardins, equipamentos de esporte e densidade limitada.

O recuo das classes superiores é reflexo do avanço das classes inferiores que, no Rio se acumulam nas periferias e nas favelas, hoje algumas delas são o berço do narcotráfico e do crime organizado. Em Paris, as classes inferiores se compõem em grande parte de imigrantes irregulares que passam por dificuldades cotidianas devidas à "*mise à part*" que na França tem fundamentos primeiramente econômicos. Mas a sociedade cai facilmente nos preconceitos e discriminações apesar da organização estatal forte. Segundo Fausto Giudicce :

"as mais duras e mais dolorosas das discriminações se situam no domínio da vida cotidiana, e elas são mais o resultado de

encadeamentos aparentemente incontrolados de mecanismos e de decisões administrativas do que de 'malvados racistas'. Em todo caso, creio poder afirmar baseado nos dados da nossa pesquisa que as discriminações institucionais são o pano de fundo dos atos e dos discursos racistas, xenófobos, excludentes. Elas os encorajam, os aplicam e os alimentam."(Giudicce, 1989:8)

Diante destas constatações, podemos eleger dois pontos pelos quais poderia caminhar uma discussão acerca da relação entre sentimento nacional e segregação social. A primeira delas é a investigação da representação do Estado. Saber como as pessoas vêem a instituição ordenadora da sociedade e qual é o seu papel em suas vidas cotidianas. Outro ponto seria a inter-relação entre composição étnica-religiosa e estrutura sócio-econômica, já que todos os autores citados colocam a desigualdade econômica como pano de fundo das desigualdades raciais. É necessário compreender bem, para além das causalidades históricas, a regra afetiva que subsidia a reprodução da transformação dos negros em pobres no Brasil e de árabes e negros em "*sans papier*" na França.

Bibliografia

- FONTES, Virgínia. (1998). "Lê Brésil, Nation Hiérarchique." Tumultes -Cahiers du Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques. Université Paris 7 – Denis Diderot. Éditions Kimé. N° 11, Paris.
- FREYRE, Gilberto. (1957). *Casa Grande e Senzala*. Lisboa Livros do Brasil.
- GIUDICCE, Fausto.(1989). *Têtes de Turc en France*. ÉditionsParis, La Découverte.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. (1994). *O Tempo Saquarema. A Formação do Estado Imperial*. 3ª edição, Rio de Janeiro, Access.
- PRETECEILLE, Edmond e RIBEIRO, Luís César de Queiroz.(1999). "Tendências da Segregação Social em Metrôpoles Globais e Desiguais: Paris e Rio de Janeiro nos anos 80." Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 14, nº 40.
- RIO, Fabienne.(1998). "Immigrés Franco-algériens et Conflits Identitaires." Tumultes -Cahiers du Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques. Université Paris 7 – Denis Diderot. Éditions Kimé. N° 11, Paris.
- SASSEN, Saskia. (1991). "The Global City: New York, London, Tokio." New Jersey, Princeton University Press.

Exkurs über den Fremden*

Georg Simmel

Wenn das Wandern als die Gelöstheit von jedem gegebenen Raumpunkt der begriffliche Gegensatz zu der Fixiertheit an einem solchen ist, so stellt die soziologische Form des »Fremden« doch gewissermaßen die Einheit beider Bestimmungen dar - freilich auch hier offenbarend, dass das Verhältnis zum Raum nur einerseits die Bedingung, andererseits das Symbol der Verhältnisse zu Menschen ist.

Es ist hier also der Fremde nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt - sozusagen der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.

Er ist innerhalb eines bestimmten räumlichen Umkreises - oder eines, dessen Grenzbestimmtheit der räumlichen analog ist - fixiert, aber seine Position in diesem ist dadurch wesentlich bestimmt, dass er nicht von vornherein in ihn gehört, dass er Qualitäten, die aus ihm nicht stammen und stammen können, in ihn hineinträgt.

Die Einheit von Nähe und Entfernthet, die jegliches Verhältnis zwischen Menschen enthält, ist hier zu einer, am kürzesten so zu formulierenden Konstellation gelangt: die Distanz innerhalb des Verhältnisses bedeutet, dass der Nahe fern ist, das Fremdsein aber, dass der Ferne nah ist.

Denn das Fremdsein ist natürlich eine ganz positive Beziehung, eine besondere Wechselwirkungsform; die Bewohner des Sirius sind uns nicht eigentlich fremd - dies wenigstens nicht in dem soziologisch in Betracht kommenden Sinne des Wortes -, sondern sie existieren überhaupt nicht für uns, sie stehen jenseits von Fern und Nah.

* - ex: **Georg Simmel**: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Duncker & Humblot Verlag, Berlin 1908 (1. Auflage). S. 509-512.

Der Fremde ist ein Element der Gruppe selbst, nicht anders als die Armen und die mannigfachen »inneren Feind« - ein Element, dessen immanente und Gliedstellung zugleich ein Außerhalb und Gegenüber einschließt.

Die Art nun, wie repellierende und distanzierende Momente hier eine Form des Miteinander und der wechselwirkenden Einheit bilden, mag durch folgende - keineswegs als erschöpfend gemeinte - Bestimmungen angedeutet werden.

In der ganzen Geschichte der Wirtschaft erscheint der Fremde allenthalben als Händler bzw. der Händler als Fremder.

Solange im wesentlichen Wirtschaft für den Eigenbedarf herrscht oder ein räumlich enger Kreis seine Produkte austauscht, bedarf es innerhalb seiner keines Zwischenhändlers; ein Händler kommt nur für diejenigen Produkte in Frage, die ganz außerhalb des Kreises erzeugt werden.

Insofern nicht etwa Personen in die Fremde wandern, um diese Erforderlichkeiten einzukaufen - in welchem Falle sie dann in diesem andern Gebiete eben die »fremden« Kaufleute sind - muss der Händler ein Fremder sein, für einen andern ist keine Existenzgelegenheit.

Diese Position des Fremden verschärft sich für das Bewusstsein, wenn er, statt den Ort seiner Tätigkeit wieder zu verlassen, sich an ihm fixiert.

Denn in unzähligen Fällen wird ihm auch dies nur möglich sein, wenn er vom Zwischenhandel leben kann.

Ein irgendwie geschlossener Wirtschaftskreis, mit aufgeteiltem Grund und Boden und Handwerken, die der Nachfrage genügen, wird nun auch dem Händler eine Existenz gewähren; denn allein der Handel ermöglicht unbegrenzte Kombinationen, in ihm findet die Intelligenz noch immer Erweiterungen und Neuerschließungen, die dem Urproduzenten mit seiner geringeren Beweglichkeit, seinem Angewiesensein auf einen nur langsam vermehrbaren Kundenkreis, schwer gelingen.

Der Handel kann immer noch mehr Menschen aufnehmen als die primäre Produktion, und er ist darum das indizierte Gebiet für den Fremden, der gewissermaßen als Supernumerarius in einen Kreis dringt, in dem eigentlich die wirtschaftlichen Positionen schon besetzt sind.

Das klassische Beispiel gibt die Geschichte der europäischen Juden.

Der Fremde ist eben seiner Natur nach kein Bodenbesitzer, wobei Boden nicht nur in dem physischen Sinne verstanden

wird, sondern auch in dem übertragenen einer Lebenssubstanz, die, wenn nicht an einer räumlichen, so an einer ideellen Stelle des gesellschaftlichen Umkreises fixiert ist.

Auch in den intimeren Verhältnissen von Person zu Person mag der Fremde alle möglichen Attraktionen und Bedeutsamkeiten entfalten; aber er ist, so lange er eben als Fremder empfunden wird, in dem Andern kein »Bodenbesitzer«.

Nun gibt jene Angewiesenheit auf den Zwischenhandel und vielfach, wie in einer Sublimierung hiervon, auf das reine Geldgeschäft, dem Fremden den spezifischen Charakter der Beweglichkeit; in dieser, indem sie innerhalb einer umgrenzten Gruppe stattfindet, lebt jene Synthese von Nähe und Ferne, die die formale Position des Fremden ausmacht: denn der schlechthin Bewegliche kommt gelegentlich mit jedem einzelnen Element in Berührung, ist aber mit keinem einzelnen durch die verwandtschaftlichen, lokalen, beruflichen Fixiertheiten organisch verbunden.

Ein anderer Ausdruck für diese Konstellation liegt in der Objektivität des Fremden.

Weil er nicht von der Wurzel her für die singulären Bestandteile oder die einseitigen Tendenzen der Gruppe festgelegt ist, steht er allen diesen mit der besonderen Attitüde des »Objektiven« gegenüber, die nicht etwa einen bloßen Abstand und Unbetheiligkeit bedeutet, sondern ein besonderes Gebilde aus Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engiertheit ist.

Ich verweise auf die Auseinandersetzung - im Kapitel »Über- und Unterordnung« - über die dominierenden Stellungen des Gruppenfremden, als deren Typus die Praxis jener italienischen Städte erschien, ihre Richter von auswärts zu berufen, weil kein Eingeborener von der Befangenheit in Familieninteressen und Parteiungen frei war.

Mit der Objektivität des Fremden hängt auch die vorhin berührte Erscheinung zusammen, die freilich hauptsächlich, aber doch nicht ausschließlich, dem weiterziehenden gilt: dass ihm oft die überraschendsten Offenheiten und Konfessionen, bis zu dem Charakter der Beichte, entgegengebracht werden, die man jedem Nahestehenden sorgfältig vorenthält.

Objektivität ist keineswegs Nicht-Teilnahme, - denn diese steht überhaupt jenseits von subjektivem und objektivem Verhalten - sondern eine positiv-besondere Art der Teilnahme - wie Objektivität einer theoretischen Beobachtung durchaus nicht bedeutet, dass der Geist eine

passive tabula rasa wäre, in die die Dinge ihre Qualitäten einschrieben, sondern die volle Tätigkeit des nach seinen eigenen Gesetzen wirkenden Geistes, nur so, dass er die zufälligen Verschiebungen und Akzentuierungen ausgeschaltet hat, deren individuell-subjektive Verschiedenheiten ganz verschiedene Bilder von dem gleichen Gegenstand liefern würden.

Man kann Objektivität auch als Freiheit bezeichnen. der objektive Mensch ist durch keinerlei Festgelegtheiten gebunden, die ihm seine Aufnahme, sein Verständnis, seine Abwägung des Gegebenen präjudizieren könnten.

Diese Freiheit, die den Fremden auch das Nahverhältnis wie aus der Vogelperspektive erleben und behandeln lässt, enthält freilich allerhand gefährliche Möglichkeiten.

Von jeher wird bei Aufständen aller Art von der angegriffenen Partei behauptet, es hätte eine Aufreizung von außen her, durch fremde Sendlinge und Hetzer stattgefunden.

Soweit das zutrifft, ist es eine Exzaggerierung der spezifischen Rolle des Fremden: er ist der Freiere, praktisch und theoretisch, er übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, misst sie an allgemeineren, objektiveren Idealen und ist in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden^{6, 11}

Denn indem sie die Fiktion aufbringen: die Rebellen wären eigentlich gar nicht schuldig, sie wären nur aufgehetzt, die Rebellion ginge gar nicht von ihnen aus - exkulpierten sie sich selbst, negieren sie von vornherein jeden realen Grund des Aufstandes.

Endlich gewinnt die Proportion von Nähe und Entfernthet, die dem Fremden. den Charakter der Objektivität gibt, noch einen praktischen Ausdruck in dem abstrakteren Wesen des Verhältnisses zu ihm, d. h. darin, dass man mit dem Fremden nur gewisse allgemeinere Qualitäten gemein hat, während sich das Verhältnis zu den organischer Verbundenen auf der Gleichheit von spezifischen Differenzen gegen das bloß Allgemeine aufbaut.

Nach diesem Schema vollziehen sich überhaupt, in mannigfachen Anordnungen, alle irgendwie persönlichen Verhältnisse. über sie entscheidet nicht nur, dass bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen den Elementen bestehen, neben

⁶ Wo jenes aber seitens der Angegriffenen fälschlich behauptet wird, entstammt es der Tendenz der Höherstehenden, die Tieferen, die bisher in einem einheitlichen, engeren Verhältnis zu ihnen gestanden haben, doch noch zu exkulpierten.

individuellen Differenzen, die die Beziehung entweder beeinflussen oder sich jenseits ihrer halten. jenes Gemeinsame selbst vielmehr wird in seiner Wirkung auf das Verhältnis dadurch wesentlich bestimmt, ob es nur zwischen den Elementen eben dieses besteht und so nach innen zwar allgemein, nach außen aber spezifisch und unvergleichlich ist oder ob es für die Empfindung der Elemente selbst ihnen nur gemeinsam ist, weil es überhaupt einer Gruppe oder einem Typus oder der Menschheit gemeinsam ist.

In dem letzteren Fall tritt, proportional der Weite des den gleichen Charakter tragenden Kreises, eine Verdünnung der Wirksamkeit des Gemeinsamen ein, es funktioniert zwar als einheitliche Basis der Elemente, aber es weist nicht gerade diese Elemente aufeinander hin, eben diese Gleichheit könnte ein jedes auch mit allen möglichen andern vergemeinsamen.

Auch dies ist ersichtlich eine Art, in der ein Verhältnis gleichzeitig Nähe und Ferne einschließt: in dem Maße, in dem die Gleichheitsmomente allgemeines Wesen haben, wird der Wärme der Beziehung, die sie stiften, ein Element von Kühle, ein Gefühl von der Zufälligkeit gerade dieser Beziehung beigelegt, die verbindenden Kräfte haben den spezifischen, zentripetalen Charakter verloren.

Diese Konstellation nun scheint mir in dem Verhältnis zu dem Fremden ein außerordentliches prinzipielles Übergewicht über die individuellen, nur der in Frage stehenden Beziehung eigenen Gemeinsamkeiten der Elemente zu besitzen

Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen; er ist uns fern, insofern diese Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden.

In diesem Sinne kommt leicht auch in die engsten Verhältnisse ein Zug von Fremdheit.

Erotische Beziehungen weisen in dem Stadium der ersten Leidenschaft jenen Generalisierungsgedanken sehr entschieden ab: eine Liebe wie diese habe es überhaupt noch nicht gegeben, weder mit der geliebten Person noch mit unsrer Empfindung für sie sei irgend etwas zu vergleichen.

Eine Entfremdung pflegt - ob als Ursache, ob als Folge, ist schwer entscheidbar - in dem Augenblick einzusetzen, in dem der Beziehung ihr Einzigkeitsgefühl entschwindet; ein Skeptizismus gegen ihren Wert an sich und für uns knüpft sich gerade an den Gedanken, dass man schließlich mit ihr nur ein allgemein menschliches Geschick vollzöge, ein tausendmal dagewesenes Erlebnis erlebte, und dass, wenn man nicht zufällig eben dieser Person begegnet wäre,

irgendeine andre die gleiche Bedeutung für uns gewonnen hätte.

Und irgend etwas davon mag keinem, noch so nahen Verhältnis fehlen, weil das Zweien Gemeinsame vielleicht niemals bloß ihnen gemeinsam ist, sondern einem allgemeinen Begriff zugehört, der noch viel andres einschließt, viele Möglichkeiten des Gleichen; so wenig sie sich verwirklichen mögen, so oft wir sie vergessen mögen, hier und da drängen sie sich doch wie Schatten zwischen die Menschen, wie ein jedem bezeichnenden Worte enthuschender Nebel, der erst wie zu fester Körperlichkeit gerinnen müsste, um Eifersucht zu heißen.

Vielleicht ist das in manchen Fällen die generellere, mindestens die unüberwindlichere Fremdheit, als die durch Differenzen und Unbegreiflichkeiten gegebene: dass zwar eine Gleichheit, Harmonie, Nähe besteht, aber mit dem Gefühle, dass diese eigentlich kein Alleinbesitz eben dieses Verhältnisses ist, sondern ein Allgemeineres, das potenziell zwischen uns und unbestimmt vielen Andern gilt und deshalb jenem allein realisierten Verhältnis keine innere und ausschließende Notwendigkeit zukommen lässt.

Andererseits gibt es eine Art von »Fremdheit«, bei der gerade die Gemeinsamkeit auf dem Boden eines Allgemeineren, die Parteien Umfassenden, ausgeschlossen ist; hierfür ist etwa das Verhältnis der Griechen zum βαρβαρος typisch, all die Fälle, in denen dem Andern gerade die generellen Eigenschaften, die man als eigentlich und bloß menschlich empfindet, abgesprochen werden.

Allein hier hat »der Fremde« keinen positiven Sinn, die Beziehung zu ihm ist Nicht-Beziehung, er ist nicht das, als was er hier in Frage steht: ein Glied der Gruppe selbst.

Als solches vielmehr ist er zugleich nah und fern, wie es in der Fundamentierung der Beziehung auf eine nur allgemein menschliche Gleichheit liegt.

Zwischen jenen beiden Elementen aber erhebt sich eine besondere Spannung, indem das Bewusstsein, nur das überhaupt Allgemeine gemein zu haben, doch gerade das, was nicht gemeinsam ist, zu besonderer Betonung bringt.

Dies ist aber im Falle des Land-, Stadt-, Rassefremden usw. auch wieder nichts Individuelles, sondern eine fremde Herkunft, die vielen Fremden gemeinsam ist oder sein könnte.

Darum werden die Fremden auch eigentlich nicht als Individuen, sondern als die Fremden eines bestimmten Typus überhaupt empfunden, das Moment der Ferne ist ihnen gegenüber nicht weniger generell als das der Nähe.

Diese Form liegt z. B. einem so speziellen Fall wie der mittelalterlichen Judensteuer, wie sie in Frankfurt, aber auch sonst gefordert wurde, zugrunde.

Während die von den christlichen Bürgern gezahlte Beede nach dem jedes Maligen Stande des Vermögens wechselte, war die Steuer für jeden einzelnen Juden ein für allemal festgesetzt.

Diese Fixiertheit beruhte darauf, dass der Jude seine soziale Position als Jude hatte, nicht als Träger bestimmter sachlicher Inhalte.

In Steuersachen war jeder andre Bürger Besitzer eines bestimmten Vermögens, und seine Steuer konnte den Wandlungen dieses folgen.

Der Jude aber war als Steuerzahler in erster Linie Jude, und dadurch erhielt seine steuerliche Position ein invariables Element; am stärksten tritt dies natürlich hervor, sobald sogar diese individuellen Bestimmungen, deren Individualität durch die starre Unabänderlichkeit begrenzt war, fallen, und die Fremden eine durchgehend gleiche Kopfsteuer bezahlen.

Mit all seiner unorganischen Angefügtheit ist der Fremde doch ein organisches Glied der Gruppe, deren einheitliches Leben die besondere Bedingtheit dieses Elementes einschließt; nur dass wir die eigenartige Einheit dieser Stellung nicht anders zu bezeichnen wissen, als dass sie aus gewissen Maßen von Nähe und gewissen von Ferne zusammengesetzt ist, die, in irgendwelchen Quanten jedes Verhältnis charakterisierend, in einer besonderen Proportion und gegenseitigen Spannung das spezifische, formale Verhältnis zum »Fremden« ergeben.

O Estrangeiro*

Georg Simmel

Se o mover for o contraste conceptual do fixar-se, com a liberdade em relação a cada ponto dado do espaço, então, a forma sociológica do "estrangeiro" representa, não obstante, e até certo ponto, a unidade de ambas as disposições. Revela também, certamente, que as relações concernentes ao espaço são, por um lado, apenas, a condição e, por outro, o símbolo das relações entre os seres humanos.

Não se usa aqui, destarte, a noção de estrangeiro no sentido habitual, em relação àquele que vem hoje e amanhã se vai, mas como o que vem hoje e amanhã pode permanecer – porque era possível se mover e, embora não siga adiante, ainda não superou completamente o movimento do ir e vir. Fixo dentro de um determinado raio espacial, onde a sua firmeza transfronteiriça poderia ser considerada análoga ao espaço, a sua posição neste é determinada largamente pelo fato de não pertencer imediatamente a ele, e suas qualidades não podem originar-se e vir dele, nem nele adentrar-se.

A unidade de proximidade e de distância que contém cada relação entre os seres humanos, então, pode ser o mais resumidamente possível assim formulada: a distância nas relações significa que o próximo está remoto, e o ser estrangeiro ou o estranho, contudo, seria aquele que se encontra mais perto do distante. Porque é um elemento natural de relações completamente positivas e, também, porque é uma forma de interação específica. Nesse sentido, os habitantes de Sirius não nos são realmente estrangeiros, pelo menos, não no sentido da palavra enquanto categoria sociológica. Os Sirius, porém, não existem absolutamente para nós, eles se colocam para nós a partir de uma distância e, de forma estrita, estão além.

O estrangeiro, contudo, é também um elemento do grupo, não mais diferente que os outros e, ao mesmo tempo, distinto do que consideramos como o "inimigo interno". É um

* - Este texto foi retirado do livro de Georg Simmel. **Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung** (Sociologia. Estudos sobre as formas de socição). Berlin, Duncker e Humblot Editores, 1908, pp. 509 a 512. **Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro KOURY.**

elemento do qual a posição imanente e de membro compreendem, ao mesmo tempo, um exterior e um contrário.

A noção do estranho, agora, como momentos do rechaço e da dissociação, forma aqui, agora, uma relação de um com um outro, e a unidade desta interação pode ser sugerida pelas regulações societárias, não obstante e de maneira nenhuma com um significado único. Na história inteira da economia aparecem os estrangeiros, por toda parte, como comerciantes, ou os comerciantes como estrangeiros.

Enquanto economia essencial para as necessidades puras de troca, um círculo espacial próximo parece reinar essencialmente sobre os produtos, e não há necessidade de um intermediário. O comerciante entra em linha, apenas, para os produtos que são lançados completamente fora deste círculo.

Quando, por exemplo, se deslocam no estrangeiro, ou em um ambiente a eles estranho, para comprar suas necessidades, eles não se consideram diferentes dos comerciantes "estrangeiros". O comerciante, então, não precisa ser visto como um estrangeiro, mas sim, o comércio é visto, apenas, como uma ocasião de existência.

A posição de estrangeiro, no entanto, se intensifica fixamente na consciência, se alguém liga o estranho a sua atividade. A atividade, desta forma, se fixa nele. Em inumeráveis casos, também, isto só será possível, se o estranho viver no comércio como intermediário.

Em um meio econômico fechado, de uma maneira ou de outra, com o terreno e o solo repartidos, é o artesanato que atribuirá agora, também, a possibilidade do comerciante vir a ser suficiente, dando ao comerciante em particular uma dada existência. Isto porque apenas o comércio permite combinações ilimitadas, nele se encontram, ainda, os caminhos para a sua extensão e para novas fixações que possuiriam um difícil êxito junto aos primeiros produtores, quer por sua menor mobilidade, quer por sua apreensão sobre uma única clientela, que cresce lenta e pesadamente.

O comércio, por seu turno, pode acolher sempre mais homem do que a produção primária, e é o setor indicado para o estrangeiro que penetra, até certo ponto, como um extra em um círculo determinado. Círculo este, onde as posições econômicas já se encontram plenamente ocupadas. O exemplo clássico deste processo nos é dado através da história dos judeus europeus.

O estrangeiro por sua natureza não é proprietário do solo, e o solo não é somente compreendido no sentido físico, neste

caso, mas, também, como uma substância delongada da vida, que não se fixa em um espaço específico, ou em um lugar ideal do perímetro social. Nas relações mais íntimas de pessoa a pessoa, também, todas as atrações e significâncias possíveis no cotidiano das experiências simbolizadas podem revelar o estrangeiro. O estrangeiro é sentido, então, precisamente, como um estranho, isto é, como um outro não "proprietário do solo".

Esta informação dá o caráter simbólico da mobilidade do estrangeiro no processo de intermediação comercial e, freqüentemente, o encasula em uma espécie de sublimação, na pura arte da transação monetária. Este é um processo que ocorre no interior de um grupo circunscrito, que vivencia a síntese da proximidade e da distância, e que constitui e estabelece a posição formal do estrangeiro no socialmente circunscrito.

O estrangeiro é visto e sentido, então, de um lado, como alguém absolutamente móvel. Como um sujeito que surge de vez em quando através de cada contato específico e, entretanto, singularmente, não se encontra vinculado organicamente a nada e a ninguém, nomeadamente, em relação aos estabelecidos parentais, locais e profissionais.

De outro lado, a expressão para esta constelação de significados encontra-se na objetividade do estrangeiro. Porque este não é determinado a partir de uma origem específica para os componentes singulares de um social, ou para as tendências unilaterais de um grupo. Vai além, faz frente a estes com uma atitude particular "objetiva", que significa não uma simples distância e indiferença, mas um fato especial da distância e da proximidade. Fato especial dado pela relação ambígua entre insensibilidade e envolvimento.

Refiro-me a esta alegação para designar as posições dominantes de um grupo estrangeiro, no momento do seu surgimento nas cidades italianas, onde os juizes legislavam para fora, porque ainda não se encontravam presos à vergonha vicinal, e estavam livres dos interesses da família e dos partidos. O advento ambicionado se vincula, também, à objetividade do estrangeiro, que certamente e, contudo, não exclusivamente, a ele melhor se aplica. Objetividade que é dada e que, freqüentemente, causa surpresas e designações, e até um caráter confecional, que muitas vezes parece ser retida com uma espécie de cuidado íntimo.

Esta objetividade não seria de forma alguma uma não participação, que se encontraria, possivelmente, para além ou aquém do comportamento subjetivo e objetivo. Enfatiza um tipo positivo especial de participação, como uma espécie

utilitária de observação abstrata ainda não significada, através da qual o espírito parecia equivaler a uma passiva tabula rasa por meio da qual os fatos inscreveriam suas qualidades. A atividade completa do espírito, deste modo, seria como que espaçada, trabalhando depois suas próprias leis, e permitindo, nesse processo, apagar os deslocamentos e as acentuações coincidentes, por onde as diferenças individuais subjetivas proveriam quadros novos e totalmente diversos do mesmo objeto.

Pode-se qualificar esta objetividade também como liberdade, na qual nenhum homem objetivo específico se encontra ligado. Conceito que abarca desde a auto-incriminação e compreensão, até o conhecimento, projetando-lhe poder. Esta liberdade dá ao estrangeiro, também, uma relação próxima da perspectiva da experiência e do deleite do pássaro para com as folhas, e contém certamente uma espécie de potencialidade perigosa.

Indica-se, sempre, por exemplo, por meio de rebeliões de todos os tipos, que a facção atacada teria começado uma agitação a partir do exterior, por mobilização de estrangeiros. Do mesmo jeito que isso pode ser aplicado, não deixa também de ser um exagero referente ao papel específico do estrangeiro. Este, sendo mais livre, prática e teoricamente, lhe seria permitido examinar as relações de perda, medir os ideais mais gerais e mais objetivos envolvidos e, além do mais, por não se encontrar preso na sua ação por costumes, piedade, ou antecedentes de dependência⁷. Por conseguinte, aplicando o raciocínio à ficção: os rebeldes não seriam de forma alguma culpados, e poderiam no máximo, apenas, serem instigados, e a rebelião não procederia de forma alguma deles: especulada por eles mesmos, negariam deste o começo, cada razão verdadeira da rebelião.

A expressão prática da porção mais abstrata da natureza dos relacionamentos de proximidade e de distância, por último, dá ao estrangeiro o caráter de objetividade, ainda que por intermédio de um outro. Através do fato de que apenas um da relação tem determinadas qualidades mais gerais em relação ao todo, com o estrangeiro, e porque tal jogo de relações diz respeito, o mais organicamente possível, à igualdade das diferenças específicas contra o geral.

⁷ Observação contudo em que o que é afirmado por erro, por parte dos enfatiados, desce até as mais profundas e mais estreitas relações uniformes no que diz respeito ao que se tem admitido até agora, mas ainda com demasiada digressão.

Nas diversas disposições, todas as relações pessoais de uma maneira ou outra se realizam, seguramente, no interior deste modelo, e decidem não somente que determinadas concordâncias existem entre os elementos comuns, ao lado de diferenças individuais que influenciam quaisquer relações, mas, também, para além delas, realizando este bem comum no seu efeito sobre as relações anteriormente geradas. Relações que existem precisamente tanto entre os elementos uniformes e, deste modo, em compasso à essência certamente mais característica de um grupo, ou para fora e além dele, naquilo que é considerado específico e incomparável em relação ao sentimento das noções consideradas retas entre as partes, porque comuns a uma coligação ampla ou à espécie humana no geral.

No último caso, proporcionalmente a amplitude e ao caráter do círculo, uma diluição da eficácia do comum ocorre, funcionando como uma base uniforme, mas não através de uma consulta direta dos elementos, uns em relação aos outros. Eventualmente, esta igualdade poderia relacionar cada um com todos os outros possíveis considerados comuns. Também isto é, evidentemente, uma qualidade na qual uma relação determinada compreende uma proximidade e uma distância ao mesmo tempo: na medida em que os momentos de igualdade possuem uma natureza geral, - o calor das relações, - que oferecem um elemento de frescor, uma sensação da eventualidade direta que estas relações inunam, e onde as forças que conectam detêm o caráter específico e centrífugo perdido.

Esta constelação de sentidos em relação ao estrangeiro me parece, agora, possuir uma predominância de princípio extraordinária sobre os indivíduos para ser possuidora, apenas, de relacionamento na questão concernente a um campo comum referenciado. O estrangeiro parece próximo, na medida em que a ele o outro da relação se iguala em termos de cidadania, ou em termos mais social, em função da profissão, criando laços internos entre as partes inter-relacionadas. O estrangeiro parece mais distante, por outro lado, na medida em que esta igualdade conecta apenas os dois da relação de forma abstrata e geral, não havendo assim laços de pertença.

Também nas relações mais estreitas, uma acepção de estranhamento vem também facilmente. Vários aspectos gerais das relações eróticas rejeitam resolutamente este pensamento de generalização face ao estágio da primeira paixão: um tipo de amor como este certamente não produziu, ainda, o sentimento de unicidade em relação à pessoa querida, que o levasse a uma possibilidade de comparação.

Uma alienação mantém-se, assim, como causa, ou como conseqüência, e é duramente categórico: no momento do começar, as relações de unicidade desaparecem. Um ceticismo contra o valor individual em si e em relação ao nós parece unir-se à experiência presente no pensamento, efetuando, por último, apenas um destino humano no geral com o outro da relação, ou ainda, se um, por azar, não tivesse encontrado precisamente esta outra pessoa da relação erótica, uma outra qualquer teria ganho de forma diferente a mesma importância para esse eu à procura de relação e conhecimento.

O que parece levar a uma aproximação de relações que, ainda, não podem falsear, porque não diz respeito apenas a eles, e nunca é unicamente o comum dos dois, mas uma noção geral. Uma noção ainda muito próxima do que escutam, e assentada em possibilidades múltiplas do mesmo. Pouco podendo realizar, deste modo, em suas ações. Esquecidas, freqüentemente, as partes em relação empurram-se ou são incitadas, aqui e lá, através das máscaras que fazem movimentar o jogo dos homens, sendo chamadas por palavras características das nebulosas que levam a uma decisão, e que deveriam solidificar, apenas, com respeito ao unilateralismo apontado como ciúme.

Talvez, em alguns casos mais gerais, por um lado, o mais irreduzível estranhamento não seja aquele que se faz por diferenças e incompreensibilidade: onde, certamente, uma igualdade, uma harmonia, uma proximidade existem, porém, com sentimentos de possessão exclusiva das relações. Mais por um mais abstrato, que aplique o potencial existente entre as partes em relação e indetermine infinitamente as muitas diferenças, com o resultado de que o relacionamento realizado de forma isolada não emita nenhuma necessidade interna de laços quaisquer e, apenas, emita mais exclusão. Por outro lado, há um tipo de "estranhamento", em que uma comunidade direta constituída sobre um solo qualquer, para o qual é elemento compreensivo, se vê excluída, como é o caso, por exemplo, da analogia alegórica do grego para βαρβαρος, onde, é negado ao outro, precisamente, as qualidades gerais do humano.

Na relação com um "estrangeiro" ou "estranho", em um sentido positivo, porém, o que existe é um não-relacionamento. Nos contatos possíveis ele, o estranho, é sempre considerado como alguém de fora, como um não membro do grupo, portanto, as relações se dão a partir de certo parâmetro de distanciamento objetivo, mas partindo das características essenciais de que também ele é um membro de um outro determinado grupo. Como tal, os contatos com ele são, ao mesmo tempo, estreitos e remotos,

na fragmentação das relações por onde uma abstrata igualdade humana em geral se encontra.

Entre estes dois elementos em contato cria-se, no entanto, a consciência de haver conjuntamente uma tensão específica, ou geral e difusa, e mais precisamente, da existência de algo não comum, embora afável a um determinado acento específico, e possível de promover as relações desejadas. Este é, contudo, o caso de um país, de uma cidade, de etnias estranhas, ou outros tipos vários e, de forma alguma, se refere a questões individuais, porém, a uma estranha, difusa e abstrata origem, que seria comum a muitos estrangeiros ou, talvez, que poderia ser. Nestes termos, os estranhos não são tomados como indivíduos, mas como estrangeiro de certo tipo socialmente definido. A distância em relação a ele não é mais abstrata e geral, se baseia agora em elementos socialmente objetivados em relação aos quais se dão às possibilidades de proximidade.

Esta configuração encontra-se, por exemplo, em um caso também especial, o do imposto judeu medieval, em Frankfurt, mas exigido de outro modo, na base da sociedade. Enquanto o tributo pago pelos cidadãos cristãos variava com a classe de contribuição em relação ao estado de fortuna individual, o imposto para cada judeu específico era determinado de uma só vez, independente da condição pessoal de cada indivíduo específico. Esta sofisticação estava baseada no fato de o judeu não ter a sua posição social como judeu, isto é, como responsável de certos conteúdos materiais.

Nos assuntos fiscais, cada cidadão era um proprietário de certa fortuna, e o seu imposto podia seguir as mudanças desta. O judeu, contudo, aparecia, principalmente, como um contribuinte judeu e, então, a sua posição fiscal recebia um elemento invariável. Isto, mesmo, quando tais disposições individuais, cuja individualidade era limitada pela irreversibilidade invariavelmente rígida, saltavam aos olhos, os estrangeiros continuamente continuavam a pagarem impostos dispendiosos em relação aos cidadãos.

O estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, enfim, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja um membro orgânico do grupo, cuja vida uniforme compreenda todos os condicionamentos particulares deste social. O que não se parecia saber, até agora, apenas, era designar diferentemente a unidade estranha desta posição, de modo que se acumulava em certas massas de uma proximidade e certamente de uma distância que caracteriza quantidades em cada relação, mesmo que em porções específicas. Onde cada relação caracterizada induziria a uma tensão mútua nas relações específicas, solidificando mais e

mais as relações formais com respeito ao considerado "estrangeiro", que dela resultam.

Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury

ISSN 1676-8965
RBSE 4 (12): 358-360
Dezembro de 2005
RESENHA

URBAN VILLAGES IN THE CONTEMPORARY CITIES: A REVIEW

BELL, David & JAYNE, Mark, Eds, *City of Quarters: Urban Villages in the contemporary City*, Hampshire, Ashgate, 2004. ISBN 0754634140

This book is a collection of papers on the themes of urban villages and city quarters. The editors, David Bell, is Head of Media, Journalism and Cultural Studies at the Staffordshire University, and Mark Jayne, is Professor at the School of Geography at the University of Leeds, UK. Both are members of the Cultural Trends Unit at Staffordshire University.

This book is strongly influenced by contemporary urban and cultural studies in anthropology and geography. It explores the increasingly presence of distinct social and spatial areas in cities throughout the world, called or knowing for the names of urban villages, cultural and ethnic quarters. These spaces are sites where capital and culture intertwine in new ways. What are the economic, political, socio-spatial and cultural practices and processes that surround these urban spaces, and what is the role of urban villages in the contemporary city, are topics addressed in 'City of Quarters: Urban Villages in the contemporary City'.

The theoretical and case study material presented in 'City of Quarters: Urban Villages in the contemporary City' examines the role of urban villages and quarters in structural, political, economic, socio-spatial and cultural change and contestation. 'City of Quarters: Urban Villages in the contemporary City' is divided into four parts that reflect the urban practices and processes and highlights the ways in which the production and consumption cultures, lifestyles, identities and forms of sociability found in specific urban villages are discursively and differentially constructed.

The part 1, 'Urban Regeneration', is a series of empirical and theoretical contributions that address how cultural

quarters have been utilized as motors of economic and physical regeneration, in three essays of George Waitt (on the Newest Chic Quarter of Sydney, Australia), Malcolm Miles (on El Raval, Barcelona, Spain), and James DeFilippis (on the Lower Manhattan, New York, USA). The part 2, 'Production and Consumption', looks at the interface of production and consumption in urban quarters as cities try to compete in a post-industrial urban hierarchy characterized by intense competition. In this part four essays focus the contemporary form of the post-industrial cultural quarter (Graeme Evans), the role of the state in supporting or developing creative and cultural quarters (Tom Fleming), the popular music and the urban regeneration (Abigail Gilmore), and the process of quarterization of the cities, in a case study on Dublin, Ireland (Stephanie Rains).

The part 3, 'Identities, Lifestyles and Forms of Sociability', in turn, in three essays examines the conflict that surrounds the production and consumption of urban space with a focus on the relationship between identity, lifestyles and forms of sociability and the construction and experience of urban villages. Jim Shorthose's essay constructs a case study on Lace Market in Nottingham, UK, as a cultural Quarter. Jon Binnie works, after, in an essay on gay villages and the sexual citizenship in UK, and, finally, Wun Chan's essay works on the question of ethnocentrism in relation to Urban Planning.

The part 4, 'Rethinking Neighborhoods / Rethinking Quarters', in four essays, provides an examination of marginalized neighborhoods and offers an alternative approach to planning for urban living. The essay of Chris Murray examines the problem of neighborhoods in its transformation of the urban villages to cultural hubs. Maggie O'Neill and others, reflect on a particular phenomenon of the urban red-light districts in Walsall, UK. Phil Denning, in turn, investigates regeneration initiatives relating a former industrial neighborhood in Scotland, Germany and Hungary. The essay of Franco Bianchine and Lia Ghilardi, finally, examines a European perspective of the culture of neighborhoods, and offers an alternative agenda for the development of urban neighborhoods.

To finish, the conclusion chapter, 'Afterword: Thinking in Quarters', has the purpose to mark the significant aspects presents in the diverse essays of the 'City of Quarters: Urban Villages in the contemporary City'. In this chapter, the organizers, David Bell and Mark Jayne, reflect on the quartering as a process of entrepreneurial urban governance tied the rise of the symbolic economy of cities.

The key feature of the 'City of Quarters: Urban Villages in the contemporary City' intended to be a comprehensive and integrated book with coverage of all topics necessary for a full understanding of the role of urban villages and quarters in the contemporary city, and interests for researchers and students whom deal with the problematic of the urban studies, in the anthropology, sociology, architecture and urbanism, geography and other sciences social and similar ones.

*Mauro Guilherme Pinheiro KOURY,
Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia da Emoção /
Universidade Federal da Paraíba*

Colaboradores deste número

Ricardo Mendes. Doutorando em história e promotor cultural e pesquisador da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, tendo trabalhado como coordenador da Equipe de Pesquisas em Fotografia no âmbito da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, e a partir de março de 2005, integrando a equipe da Seção de Estudos e Pesquisas, do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, na cidade de São Paulo.

Fernando de Tacca. Fotógrafo, doutor em Antropologia Social e professor livre docente em História da Fotografia e Antropologia e Imagem, no Departamento de Mídias, Mídia e Comunicação da Unicamp. Contemplado com a Bolsa Vitae de Fotografia (2002), é autor do livro: *A Imagética da Comissão Rondon* (Papyrus, 2001). Editor da Revista Eletrônica Studium: <http://www.studium.iar.unicamp.br>.

Jay Ruby. Doutor em Antropologia e Presidente do Center for Visual Communication, recentemente aposentado da Temple University, Estados Unidos. Suas mais recentes publicações: *Picturing culture* (University of Chicago Press, 2000) e dois Etnográficos CD-Rom da série intitulada *Oak Park Stories* (Documentary Educational Resources, 2005).

Mauro Guilherme Pinheiro Koury. Professor do Departamento de Ciências Sociais e coordenador do GREM – Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia da Emoção e GREI – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Imagem da Universidade Federal da Paraíba.

Heinz-Uwe Haus. Doutor em Artes. Professor of Department of Theatre, University of Delaware.

Lília Junqueira. Doutora em sociologia pela Université Paris VII – Jussieu/Denis-Diderot, professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE.

Edições do GREM, 2005

Copyright © 2002 GREM
Esta publicação está licenciada sob uma Licença Creative Commons.
Todos os direitos reservados.
Os textos aqui publicados podem ser divulgados,
desde que conste a devida referência bibliográfica.
O conteúdo dos artigos e resenhas
é de inteira responsabilidade de seus autores.