



Local: IFCH - Unicamp

Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia

**IMAGENS, GRAFIAS
E SUAS MÚLTIPLAS
ARTICULAÇÕES NA
EXPERIÊNCIA
ANTROPOLÓGICA**

Realização:



Organização:

GRAVI-USP



Apoio:





**IMAGENS, GRAFIAS
E SUAS MÚLTIPLAS ARTICULAÇÕES
NA EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA**

**10 a 12
de abril de 2018**

Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia

IFCH – Unicamp, Campinas / SP

COMITÊ CIENTÍFICO II SIPA

Coordenação geral

Suely Kofes – LA'GRIMA
Fabiana Bruno - LA'GRIMA
Andrea Cláudia Miguel Marques Barbosa - VISURB
Edgar Teodoro da Cunha - NAIP
Sylvia Caiuby Novaes – GRAVI/LISA
Rose Satiko Gitirana Hikiji – GRAVI/LISA

COMISSÃO ORGANIZADORA LOCAL

Coordenação

Suely Kofes
Fabiana Bruno

Equipe técnica

Alexsânder Nakaóka
Ana Carolina Almeida
Camila Bortolin
Claudia Gordillo
Daniela Feriani
Erica Giesbrecht
Fernando Camargo
Gabriela Limao
Iara Rolim
Magda Ribeiro
Maira Vale
Marcela Vasco
Marina Cunha
Natalie Salazar
Sabrina Sanfelice

Monitores

Ana Carolina Marcucci
Breno da Rosa
Felipe Silva Figueiredo
Fernanda Luiza Godinho
Heloisa Cristina de Camargo
Ingrid Possari Cia
João Pedro da Silva
Lidia Maria Torres
Natalia Cristine Felix
Nathanael Martins
Paula Rahiara Vila
Renata Pereira
Tamires Rodrigues
Tharik Zaidan Maluf

Arte/design

Marina Cunha

Apoio Técnico

Ricardo Cioldin - Secretaria de Eventos IFCH
Alexandre Ávila - Secretaria do PPGAS



IMAGENS, GRAFIAS E SUAS MÚLTIPLAS ARTICULAÇÕES NA EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA

Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia

10 a 12
de abril de 2018

IFCH – Unicamp, Campinas / SP

ANAIS II SIPA

Equipe Editorial

Suely Kofes
Fabiana Bruno
Daniela Feriani
Alexsânder Nakaóka
Maíra Valle
Sabrina Sanfelice

II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia (SIPA): Imagens, grafias e suas múltiplas articulações na experiência antropológica (1.: 2018: Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico] II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia (SIPA): Imagens, grafias e suas múltiplas articulações na experiência antropológica - 10 a 12 de abril de 2018 - Campinas, SP. - Campinas, Unicamp, IFCH, 2018

Disponível em: https://www.sipa.ifch.unicamp.br/anais_do_evento

Realização:



Organização:

GRAVI-USP



Apoio:



LABORATÓRIO
DE IMAGEM E SOM
EM ANTROPOLOGIA - USP

NAIP

NÚCLEO DE
ANTROPOLOGIA
DA IMAGEM E
PERFORMANCE
u n e s p

VISURB
GRUPO DE PESQUISAS
VISUAIS E URBANAS - UNIFESP



Sumário

Apresentação	1
Suely Kofes	
Trabalhos	
<i>Desenho em Antropologia</i>	3
Aina Azevedo	
<i>Experimentações visuais ou a imagem como outra forma de conhecimento</i>	17
Alexsânder Nakaóka Elias	
<i>Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa</i>	34
Alice Villela Hidalgo Romero	
<i>Seguindo os materiais das rendas de bilros</i>	55
Ana Carolina de Campos Almeida	
<i>Desenhos revelam o que o silenciamento oculta</i>	72
Ana Maria de Niemeyer	
<i>Ricardo Rangel e a fotografia moçambicana: memórias do passado, histórias do presente</i>	97
Bruna Triana	
<i>A diferença que faz desenhar para aprender a ver na Amazônia</i>	123
Els Lagrou	
<i>Os olhos do morto: verdade e imaginação na fotopintura</i>	153
Ewelter Rocha	
<i>Entre aparições, enigmas e revelações: atos de olhar, escavar e narrar a imagem</i>	162
Fabiana Bruno	
<i>Fotografias da tragédia de Mariana: experimentações de restituição</i>	177
Marcela Vasco	
<i>Encontros fotográficos e suas imagens, entre efeitos e afetos</i>	191
Rafael F. A. Bezzon	
<i>‘Desenho feio’ na obra do quadrinista Gabriel Góes</i>	206
Renan Bergo da Silva	
<i>O visível e o invisível da imagem: operando regimes de visibilidade</i>	229
Rodrigo Frare Baroni	

Apresentação

Suely Kofes - Unicamp

Conforme Ingold, para o exercício da antropografia, conceito valise que ele sugere, é preciso prestar atenção ao movimento, ao que está acontecendo e enfrentar o desafio de descrever este movimento. O movimento que gera o conhecimento não científico, por exemplo, é também gerador do conhecimento científico. Seriam todos enredados (de meshwork), mas sem a perda da sua singularidade. O que evoca o que diz Deleuze sobre a singularidade. Referindo-se à controversa questão sobre o sujeito (a constituição de si), Deleuze diz que por singularidade, é preciso entender não alguma coisa que se oponha ao universal, mas um elemento qualquer que pode ser prolongado até a vizinhança de outro, de maneira a formar uma junção. Uma multiplicidade: linhas, torções, dobras.

É possível ler em Ingold uma inspiração de Deleuze quando ele nos convida a imaginarmos duas linhas que se cruzam, A e B. A intersecção destas linhas definiria um ponto, P. Que diferença faria retratar A e B como pontos e P como a linha de sua conexão? Matematicamente, estas alternativas podem ser consideradas como simples transformação de uma a outra, assim, seriam formas de postular uma relação entre A e B, ou como intersecção ou como ligação. Mas, se não começarmos com uma abstração, com linhas geométricas, mas com linhas reais da vida - de movimento -, a diferença seria profunda. Ingold sugere, então, pensarmos não em uma rede de interações como podem aparecer convencionalmente, mas em um entrelaçamento, um tecido, de linhas de fuga. Afinal, no mundo que habitamos, diz ele, a vida não é um network, mas um meshwork.

Assim, conceito-desenho, imagem-descrição confundem-se em seu próprio traçado. Ora, este enredamento de linhas corresponde em imagem ao enredamento (a trama) narrativo; habilidades, percepções, investimentos sensoriais, parecem tensionar os conceitos e a própria experiência.

É com este suposto do meshwork que o II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia (SIPA) se apresenta. Seja nos temas abordados nas mesas de discussão, seja pelos grupos de pesquisa e laboratórios que o organizam: VISURB – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (UNIFESP); LÁGRIMA – Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (UNICAMP); NAIP – Núcleo de Antropologia da

Imagem e Performance (UNESP); GRAVI – Grupo de Antropologia Visual (USP) e LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (USP).

A conferência de abertura, as mesas, mostras de filmes, oficina e exposição visual que compõe o II SIPA, procuram enveredar por um campo mais amplo, o da chamada antropologia das formas expressivas, na medida em que as contribuições tratam não apenas da imagem, mas igualmente de temas que a ela se articulam, num meshwork, tal como proposto por Ingold. O simpósio é composto por seis mesas, cada uma delas coordenada por um dos grupos que organizam o evento. São elas: “Precisa escrever? Ou basta desenhar? Antropologia e suas grafias” (LA'GRIMA), “Políticas e poéticas das imagens” (VISURB), “As formas do sensível e o conhecimento antropológico” (NAIP) e “Imagens e suas aparições – descortinando o implícito e o invisível” (GRAVI), “Outras magens” (LISA) e “Imagens e regimes de visibilidade” (LA'GRIMA / IHL-UNILAB).

Em relação ao I SIPA, atualmente estas discussões são mais recorrentes, e, portanto, este é também um momento necessário para reunir antropólogos que trabalham com estas questões em distintas áreas etnográficas. Não para um balanço, mas, quem sabe, para uma sistematização das múltiplas experiências contemporâneas.

Experiências em que há uma busca mais determinada de captar o sensível e o inteligível como vias do conhecimento, experiências de análise em que a incompletude das imagens fotográficas abre-se para a percepção do tempo e da memória que nelas se inscrevem e em que a metodologia de pesquisa impõe experimentações que ampliem as importantes mas insuficientes anotações no caderno de campo.

O evento é aberto à comunidade acadêmico-científica, interessando especialmente pesquisadores, antropólogos e cientistas sociais e da área de humanidades, bem como estudantes de graduação e pós-graduação em antropologia.

Desenho em Antropologia

Aina Azevedo - UFPB

Resumo: O desenho se insere na rubrica “imagem” que reúne uma diversidade de expressões antropológicas com pouco em comum além do fato de diferirem formalmente da “escrita”. A partir dessa oposição entre “imagem” e “escrita”, surgem alguns questionamentos: o que faz o desenho na Antropologia ou como pode o desenho fazer Antropologia? Ainda: qual seria o lugar do desenho na Antropologia? Na atualidade, assistimos a uma “virada gráfica” (Ballard 2013), quando diversos autores nos convidam a desenhar e pensar sobre o desenho. As diversas experiências atuais não se caracterizam por qualquer homogeneidade. Alguns defendem o desenho como parte do processo de pensar, sem que seja necessário exibi-lo; outros transformam o próprio ato de desenhar numa metodologia de pesquisa; e há quem expresse o conhecimento antropológico por meio do desenho. Existem variações de estilo e método. Alguns optam por desenhar em cadernos, com foco no “princípio de narratividade” (Ramos 2008) presente na sequência de folhas; outros buscam inspiração na arte sequencial dos quadrinhos; há quem se dedique apenas ao esboço, sem nenhuma pretensão estilística ou narrativa; e ainda outros que demonstram conhecimento técnico do desenho, em contraposição àqueles sem qualquer destreza. Posto isso, objetivo aqui refletir sobre as contribuições epistemológicas do desenho à Antropologia. Entre a escrita e o desenho, acompanho a ideia defendida por Taussig de que “é bom andar com duas pernas ao invés de uma” (2011). Ou seja, entre o desenho e a escrita, por que não ambos?

Palavras-chave: Desenho; Grafia; Antropologia



Neste caso, deve-se *querer* para *ver*
e essa *visão deliberada*
tem o desenho como *fim*
e como *meio* simultaneamente.
(Valéry, 2015: 61).

“Desenho em Antropologia” é o título genérico deste texto que remete a diversos interesses: o desenho como método de pesquisa em trabalho de campo; o desenho como forma de exposição do conhecimento; as reflexões sobre o desenho e o desenhar; os diversos estilos de desenho na Antropologia atual; e a história do desenho na Antropologia¹.

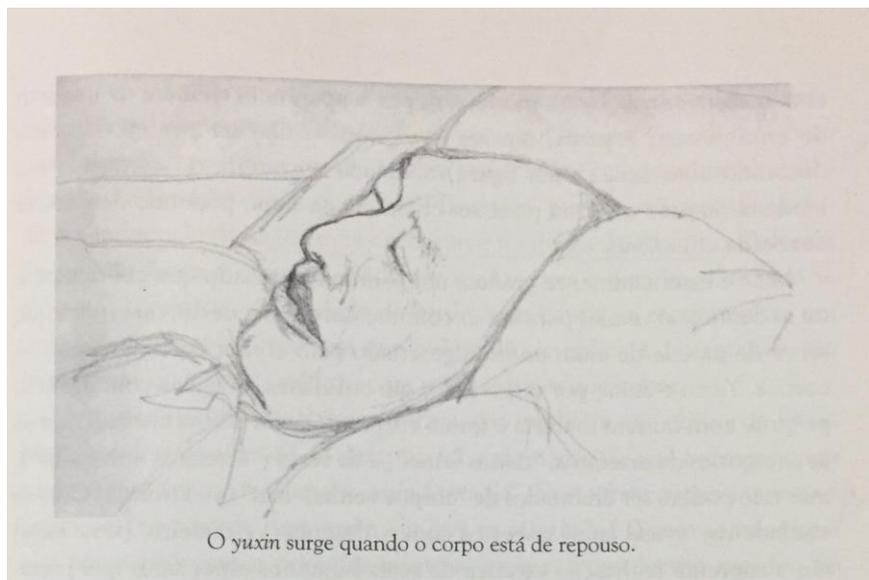
Mas, para começar, eu gostaria de acompanhar algo que Suely Kofes menciona no resumo desta mesa: “entendeu ou quer que desenhe?” Fiquei muito feliz de vê-la levando a sério e questionando algo que sempre me incomodou profundamente. Como ela pontua, aqui revela-se uma hierarquia entre escrita e desenho, na qual o desenho surge como algo desvalorizado, porque simplificador e facilitador para o entendimento.

Entretanto, e de acordo com o espírito desta mesa, acredito que o interesse pelo desenho na antropologia e em outras áreas nos mostram que desenhar não é necessariamente algo que simplifique ou facilite o entendimento. Tampouco é mais fácil do que escrever. Talvez se trate de uma outra forma de também entender e, em se tratando de uma outra forma, talvez estejamos falando também de outros entendimentos a que somos levados a conhecer.

Esse é o caso tão belamente descrito por Els Lagrou na “Fluidez da Forma” (2007), quando a autora, em sua primeira viagem de barco aos Kaxinawá, começa

¹ Agradeço o convite para participar do II SIPA ao LA'GRIMA (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem / Unicamp) — laboratório que tenho observado de longe e agora posso olhar de perto.

a desenhar e percebe o caminho para o entendimento da classificação visual daquele povo. Podemos pensar que, nesse caso, seria natural desenhar, já que os kaxinawá também desenhavam. Mas o que interessa aqui é o que Els Lagrou conhece por meio do desenho — esse conhecer por meio do fazer — e o modo como ela relaciona e explicita a sua própria descoberta, algo bastante incomum, já que muitos antropólogos desenhavam e percebiam coisas ao desenhar, mas não julgavam importante relacionar desenho e conhecimento.



Lagrou, 2007

i) Pausa para a relação entre desenho, conhecimento e informação na psicologia ecológica de Gibson

Em “The ecological approach to the visual perception of pictures”, de 1978, James Gibson, promotor da psicologia ecológica, escreve sobre o desenho como uma recordação da percepção do observador e como uma gravação de coisas imaginárias. A imagem desenhada, feita à mão ou quirográfica, seria mais seletiva que a fotografia pois preservaria somente o que o seu produtor notou e considerou notável. Gibson remonta aos “homens da caverna” para dizer que preservar aquilo de que somos conscientes é uma atividade de longa data. Tão humana quanto a humanidade...

Mas, Gibson se pergunta, o que é o desenho? E conclui que nunca houve uma teoria da cooperação entre mão e olho ou entre o sistema mão-olho que envolve uma ferramenta gráfica de algum tipo (Gibson, 1978: 229). A partir daí, o autor faz algumas observações sobre o que chama de “ato gráfico fundamental”: o fazer traços numa superfície que constitui a gravação progressiva do movimento. Esse “ato gráfico fundamental”, muitas vezes considerado menor, é tanto sentido como visto. E com ele a visão de uma gravação progressiva do movimento permanece. Tanto é que é o traço permanente que interessa à criança. Conforme uma experiência que o autor fez, as crianças desenhavam no ar... Mas, aos 3 anos, se recusam a desenhar dessa forma ou quando a caneta falha e não deixa marcas. As crianças se interessariam pelos rastros e pediam papel e caneta para desenhar uma “imagem real” (Gibson, 1978: 330).

Para Gibson, o desenho não replicaria, não imprimiria, não copiaria — ele marcaria a superfície de tal forma para gravar uma consciência. Um desenho, então, não significaria uma correspondência projetiva. Para Gibson, o desenho é uma informação (Gibson, 1978: 331). A partir daqui, gostaria de reter essa ideia do desenho como uma informação.

ii) Podemos desenhar?

Se nem sempre o desenho nos levará a descobertas tão fascinantes quanto a de Els Lagrou, o fato é que só saberemos se desenharmos. E a razão pela qual eu mesma passei a me interessar pelo desenho na antropologia enquanto pesquisadora foi pelo fato de não saber que podia desenhar enquanto etnógrafa.

Foi nesta chave — poder ou não desenhar — que a minha própria experiência de campo na África do Sul se inscreveu. Se hoje me parece impossível não ter desenhado ali, sou obrigada a recordar as diversas vezes em que me cobri por estar desenhando — ao invés de escrevendo — e por também ter pensado em fazer uma tese desenhada, como se esse desejo (irrealizado) fosse absurdo.

Esse desejo irrealizado, quando penso na forma como poderia tê-lo realizado, penso na condução da escrita da tese a partir dos desenhos, como se o texto fosse uma ilustração dos desenhos e não o contrário. Penso assim, porque seguindo a experiência que tive, antes de conseguir descrever o que percebia e via, eu desenhava. No desenho, estavam presentes diversas relações desconhecidas

verbalmente por mim, como as diferenças nos padrões de panos usados pelas mulheres na África Austral e que as distinguem umas das outras (se zulu, ndembele, etc.) e as distinguem entre si (se noiva, casada, enlutada, etc.); ou a ocupação espacial por pessoas específicas nos rituais dedicados aos ancestrais e os gestos de deferência executados, tais como se abaixar para tomar a *umqolbothi* — cerveja dos ancestrais. E por aí vai...

Na atualidade, é possível que não haja mais um impedimento fantasmagórico à inserção de desenhos – enquanto método ou resultado – numa pesquisa, tendo em vista que uma simples busca no *google* relacionando “desenho”, “antropologia”, “drawing”, “graphic” e “anthropology” nos leva a autores conhecidos trabalhando sobre o tema no Brasil – como Karina Kuschnir – e no exterior – como Michael Taussig e Tim Ingold, para mencionar apenas nomes mais expressivos. Entretanto, esse não era o caso quando fiz trabalho de campo em 2010/2011.

Para recuperar apenas os três autores mencionados acima e os seus primeiros investimentos em relação ao desenho, datam de 2011 as publicações de um artigo de Kuschnir sobre a experiência dos *Urban Sketchers* – “Drawing the city: A proposal for an ethnographic study in Rio de Janeiro” (Kuschnir, 2011) – e de dois livros de Ingold: *Re-drawing anthropology: materials, movements, lines* (Ingold, 2011b) e *Being Alive: essays on movement, knowledge and description* (Ingold, 2011a). *Re-drawing anthropology* é uma coletânea de ensaios precedida por um prólogo de Ingold sobre o que ele chama de “graphic anthropology” e *Being Alive* é um livro de ensaios que reúne a primeira década do século XXI de reflexões do autor em cinco sessões, sendo uma delas dedicada ao desenho. Além disso, também em 2011, foi publicado o livro *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*, de Michael Taussig (2011), sobre seu diário de campo e os desenhos que o autor fez na Colômbia.

Ingold localiza o desenho como um “modo de pensar” atrelado ao “fazer”, em que advoga-se um “conhecer por meio do fazer” e um “conhecer desde dentro”. Conforme o autor, como processo de pensar-fazendo, o desenho seria considerado anti-totalizante – não se comprometendo com a cobertura total da superfície, nem com qualquer ideia de acabamento; ao contrário, por exemplo, da pintura. Além disso, expressaria tempo e movimento: como a dança e a música, o desenho não reteria o tempo, fluiria com ele em sua execução (Ingold, 2013: 126-129).

Para Ingold, o desenho se distinguiria como técnica de observação inigualável e seria considerado transformador, na medida em que prescreve uma relação do pesquisador com aquilo que desenha, pois o desenho não corresponde à projeção de uma ideia no papel, nem a uma narrativa feita *a posteriori*, e, sim, surge junto com aquilo que se observa (Ingold, 2013: 126-129). O desenho também seria percebido como uma forma de conectar as experiências de observação e de descrição que, em geral, encontram-se separadas – temporal e espacialmente – na produção final de nossos trabalhos (Ingold, 2011b: 9).

Em “I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own”, de Taussig (2011), há igualmente um apanhado de reflexões em defesa do desenho como “modo de pensar” e de “fazer” antropologia. Entretanto, Taussig baseia suas reflexões nos desenhos que fez em trabalho de campo na Colômbia – o que traz um sabor distinto a suas considerações.

Taussig enfatiza as qualidades do desenho contrastando-o com a fotografia. O desenho destacaria a passagem do tempo que se evidencia ao longo do desenhar; ao contrário do que ocorre com a fotografia que congelaria os eventos (Taussig, 2011: 21). Aqui podemos abrir um parênteses para recordar a frase de Rodin sobre a fotografia dos cavalos citada por Merleau-Ponty:

Por que o cavalo fotografado no instante em que não toca o chão, em pleno movimento portanto, com as pernas dobradas embaixo dele, dá a impressão de saltar no lugar? E por que, em contrapartida, os cavalos de Géricault correm sobre a tela, mas numa postura que cavalo algum a galope assumiu? É que os cavalos do *Derby de Epsom* me dão a ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração. Rodin tem aqui uma frase profunda: ‘É o artista que é verídico, e a foto que é misteriosa, pois, na realidade, o tempo não pára.’ (Merleau-Ponty, 2004: 41).



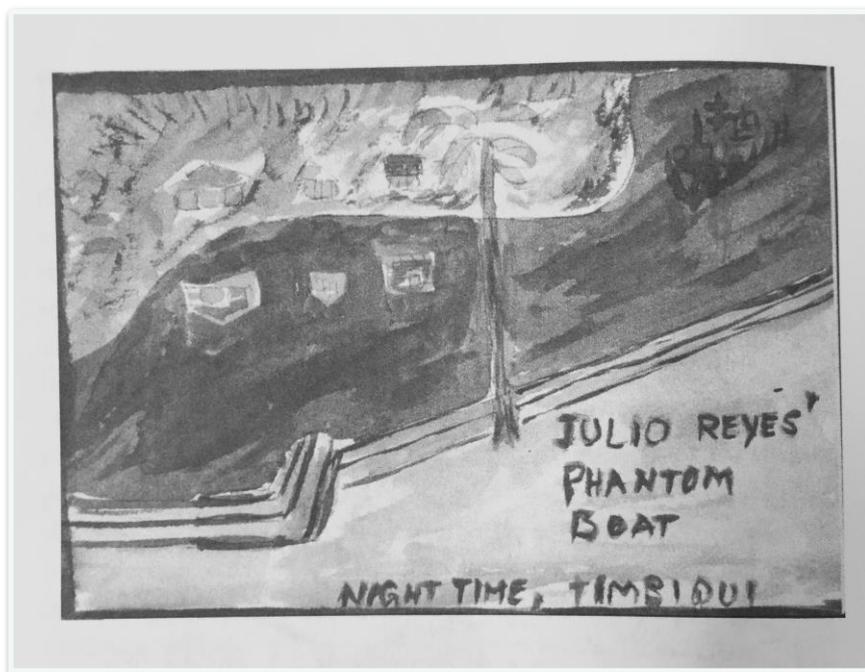
Géricault, “O Derby de Epsom”, 1821

Ainda: Taussig considera que um dos poderes do desenho está na possibilidade de desenhar acontecimentos anteriores ou a própria imaginação (2011: 31).

Mas por que desenhar no trabalho de campo? Uma resposta curta de Taussig poderia ser: “É bom andar com duas pernas ao invés de uma” (Taussig, 2011: 30; *tradução minha*). O autor relaciona o desenhar ao escrever ao longo de suas duras críticas ao processo paralisante da escrita e se refere a um dos últimos ensaios de Roland Barthes — “One always fails in speaking of what one loves” — para se perguntar se o desenho poderia ser uma forma de contornar a afasia à qual somos levados quando sentimos (Taussig, 2011: 17). Taussig quer dizer que a escrita no caderno de campo pode empurrar a realidade para um lugar cada vez mais inalcançável, como se transformasse coisas belas em feias ao distanciar o sentido daquilo que queremos dizer (Taussig, 2011: 19).

Como exemplo da sua relação com o desenho em trabalho de campo, Taussig descreve a experiência de desenhar a embarcação fantasma de Julio Reyes subindo o rio à noite na Colômbia. Ele ouvira falar sobre essa história — que, aliás, jamais poderia ser fotografada — e resolveu se deter nos reflexos do rio noturno. A

tentativa de representar o barco, o brilho das lâmpadas de gasolina e as cabanas invertidas no rio deixaram-no com uma impressão péssima de seu próprio desenho. Porém, ele relata que olhou para aquelas cores, para a noite e o rio como se nunca



os tivesse visto antes. Ao final, Taussig se pergunta se existiria uma outra atividade — como desenhar — que tão bem recompensaria as falhas? (Taussig, 2011: 31).

Taussig, 2011.

Se Taussig não se envergonha da sua falta de habilidade em desenhar e ainda colhe os louros disso, a maior parte dos antropólogos é mais modesta: alguns não vêm motivos para desenhar; outros, quando desenhavam, não se sentem confortáveis em mostrar os seus esboços, rabiscos, mesmo quando tais garranchos representam alguma espécie de *insight*, observação, comunicação ou elaboração do conhecimento.

Uma das razões que Ingold encontra para a rejeição ao desenhar por parte dos antropólogos relaciona-se a uma certa noção do “fazer” como projeto, ou seja, quando uma ideia preconcebida é projetada para ser posta no papel (Ingold, 2011a: 177). Seguindo uma perspectiva que se opõe a essa, Ingold traz a experiência de Marion Milner descrita no livro “On not being able to paint”, quando ela se sentia péssima diante de sua inabilidade para desenhar, até que experimentou uma outra abordagem. Ao invés de tentar transpor, sem êxito, o que via para o papel, deixou a

sua mão seguir para onde quer que fosse, sem qualquer ideia preconcebida de como isso iria terminar (Milner *apud* Ingold, 2011b: 17-18). Assim, ela conseguiu desenhar. A ênfase, aqui, estaria em um certo tipo de desenho: aquele menos comprometido com a forma final e mais com o processo de desenhar.

De forma experimental mas não menos interessante, um grupo de alunos do curso de Artes Visuais da Universidade federal da Paraíba criou um evento, que já teve duas edições, chamado “Rolê para desenhar errado”, em contraposição às regras que aprenderam em uma disciplina — Desenho I — na universidade.

Concordar com a ideia de Ingold de que todos podem desenhar ou de Taussig de que as falhas do desenho são recompensadoras não significa que não possa haver um investimento, uma dedicação à prática do desenho. Como é mostrado por Kuschnir (2014) em “Ensinando antropólogos a desenhar”, para algumas pessoas não é tão simples começar a desenhar e, no “Laboratório de Desenho e Antropologia” que a autora fez durante um semestre com estudantes de antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, diferentes técnicas foram apresentadas e praticadas. A ideia era de que os alunos desenvolvessem certas noções de desenho para que finalmente se sentissem confortáveis para desenhar como um recurso de pesquisa e forma de descrição na antropologia.

Assim, o desenho pode ser entendido como um processo, uma maneira de pensar, observar, conhecer, descrever e revelar menos comprometida com o resultado final – como mostram Ingold e Taussig. Ou como uma técnica mais densamente trabalhada em cursos que enfatizam igualmente o desenho enquanto processo e, além disso, produto final, bem como o desenvolvimento das habilidades dos antropólogos – como mostra Kuschnir.

De todo modo, em meio a esse debate, não deixa de ser curioso que o medo de desenhar sem saber nos paralise, enquanto não saber fotografar não seja um problema para a maioria dos pesquisadores que usam e abusam desse método.

iii) Sobre habilidades e estilos

Os antropólogos que desenhavam no passado, como Boas, Evans-Pritchard, Bernard Deacon ou até mesmo Gell, para citar alguém mais recente, tinham habilidades pessoais para fazê-lo.

Como observa Geismar, desde a emergência do paradigma do trabalho de campo no final do século XIX, um conjunto de métodos era utilizado pelos antropólogos — entre eles, o desenho. Entretanto, ao contrário do que ocorreu com a fotografia, a coleta de objetos, as entrevistas e as genealogias, o desenho não foi totalmente desenvolvido como um método específico da etnologia, ficando a cargo de um conhecimento pré-existente e oriundo de outras tradições, tais como a botânica, a arqueologia ou a ilustração de viagem (Geismar, 2014: 97).

Como contraponto ao não desenvolvimento da habilidade de desenhar na antropologia ocidental, trago a antropologia desenvolvida no início do século XX na antiga União Soviética que destacava em seus cursos de formação a aprendizagem de algumas técnicas de trabalho de campo, entre elas, andar a cavalo e desenhar (Arzyutov, 2017; Arzyutov & Sergei, 2017). Esse dado indica a pioneira institucionalização do desenho como método de pesquisa e modo de exposição do conhecimento, justificando, em parte, o uso ostensivo do desenho na antropologia russa daquela época e ainda anteriormente. Não por acaso, na atualidade é possível acessar o catálogo do museu Kunstkamera de São Petersburgo em que a coleção de desenhos etnográficos russos desse período está *on line*.

Disponível no website do museu, a coleção apresenta cerca de 1.000 desenhos etnográficos produzidos entre os séculos XIX e XX. Tais desenhos foram feitos por cerca de 27 etnógrafos e ainda são representativos de sete expedições. A coleção recobre territórios do Império Russo e da antiga União Soviética, além de diversos outros pontos espalhados pelo globo, inclusive, o Brasil. Produzidos com diversos materiais, como lápis, tinta, aquarela, pastel e também lã e algodão — um desenho etnográfico bordado —, a variedade de temas desenhados é igualmente notável. Os desenhos representam cultura material, técnicas corporais, arquitetura, assentamentos, retratos, ornamentos, ações sociais e rituais e etc.

Um olhar inicial sobre a coleção revela que foram produzidos 153 desenhos no século XIX, sendo que desse montante, 101 foram feitos na segunda metade do século. Entretanto, a maior parte da coleção de desenhos, 735, remete ao século XX, sendo que 673 desenhos foram produzidos na primeira metade do século. Alguns autores produziram menos de 4 desenhos, entretanto, há aqueles cuja produção volumosa salta aos olhos. Em termos de produtividade, três deles se destacam com mais de 100 desenhos, a começar pela etnógrafa Antonina Aleksandrovna

Voronina-Utkina com 117 desenhos feitos em torno de 1910, seguida por Grigorii Ivanovich Gurkin com 108 desenhos feitos em torno de 1910 e Vitalii Vasilievich com 104 desenhos feitos em torno de 1923.

Eu ainda não posso falar muito sobre essa coleção, pois comecei a investigá-la recentemente. Mas a considero um material interessante para pensar na categoria desenho etnográfico que nos acostumamos a usar sem refletir muito sobre o que ela significa em termos de estilo e temática.

O desenho etnográfico é geralmente reconhecido por ter sido feito por antropólogos e dedica-se à anatomia, cultura material e croqui. Mas acredito que uma história do desenho na antropologia possa ser mais generosa que isso e identificar nas sutilezas, variações importantes, como o desenho bordado, um desenho de um desenho na areia, e outras formas que não se enquadram tão facilmente numa certa objetividade. E mesmo os que se enquadram na objetividade também não foram devidamente investigados.

Como trouxe Suely Kofes em seu resumo da mesa, Boas considerava o desenho mais objetivo que a fotografia. Me parece que de alguma forma os desenhos de cultura material a que tantos antropólogos se dedicaram especialmente no início do século XX contém um pouco da objetividade que ainda hoje está presente nas ilustrações científicas de áreas relacionadas, por exemplo, à biologia.

No protocolo seguido pelo biólogo Pedro Salgado na ilustração científica de espécies animais, algumas convenções são obedecidas como “(...) a representação dos exemplares virados para a esquerda (...), a representação plana sem inclinação (...), [e ainda] nas espécies danificadas, o ilustrador deve reconstruir as partes estragadas.” (Pereira, s/data: 232). A ilustração científica não deixaria espaço para interpretações pessoais.

No caso de uma história do desenho na antropologia, quais seriam as convenções que observaríamos nos desenhos etnográficos, de cultura material, por exemplo? Essa é uma questão em aberto que não nos fala somente de um estilo, mas de um tipo de olhar, de informação que se considerava importante reter outrora.

O retorno do desenho na antropologia atual, embora indique a retomada importante de uma técnica de pesquisa, não se faz da mesma forma que no passado.

Longe de obedecer a qualquer convenção, os desenhos feitos na atualidade não se caracterizam por qualquer homogeneidade – alguns defendem o desenho como parte do processo de pensar, sem que seja necessário exibi-lo; outros transformam o próprio ato de desenhar numa metodologia de pesquisa; e ainda há aqueles que usam o desenho como forma de expressão do seu conhecimento em Antropologia. Do mesmo modo, existem também variações de estilo e método – há quem opte por desenhar em cadernos, com foco no “princípio de narratividade” (Ramos, 2008: 153) presente na sequência de folhas desenhadas; há quem busque inspiração na arte sequencial para construir uma narrativa desenhada, mas com o auxílio de palavras; há ainda quem se dedique apenas ao esboço, sem nenhuma pretensão estilística ou de narrativa; e outros que demonstram conhecimento técnico do desenho, em contraposição àqueles que não demonstram nenhuma destreza ao desenhar. Por fim, há toda uma infinidade de possibilidades relacionadas ao próprio desenho que pode ser feito com o apoio de diversos materiais (canetas comuns ou especiais, aquarelas, lápis, etc.), ser produzido em diferentes suportes (folhas soltas, cadernos, *tablets*, etc.).

Podemos aprender também com experiências de outras áreas que o desenho pode nascer da palavra ou dar origem à palavra (como nos manuscritos do escritor Dostoiévski) (Barsht, 2016); o desenho pode nascer de uma mancha no diário (como o fazia a artista Frida Kahlo) (Salavisa, 2008); pode excitar o olhar ao se desenhar a mesma coisa/lugar sob diversos pontos de vista (como nos ensina o arquiteto Le Corbusier que, não por acaso, fazia uso de um binóculo) (Salavisa, 2008).

iv) Pausa para o desenho na arquitetura como linguagem para a técnica e para a arte em Artigas

Em sua aula inaugural na FAU-USP em 1967, o arquiteto Villanova Artigas (1967) escreve sobre o desenho, especificamente sobre o desenho como linguagem para a arte e para a técnica. Ali, refere-se ao Renascimento — com Leonardo da Vinci e demais artistas — como o momento em que o desenho se impôs, ganhando cidadania (Artigas, 1967: 26). Os artistas do Renascimento “Desenharam contra a insuficiência das ferramentas disponíveis, impacientes com a lentidão do trabalho

manual. Lançaram as bases da técnica moderna. [E] Desenharam ainda uma nova concepção do homem.” (Artigas, 1967: 26). Prossegue o autor:

E se de um lado [o desenho] é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido da proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real. (Artigas, 1967: 26).

Para Artigas, “O ‘disegno’ do Renascimento, de onde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados” (Artigas, 1967: 27). Quais sejam, “Um significado e uma semântica dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte.” (Artigas, 1967: 27).

Acompanhando Artigas, poderíamos pensar no desenho como uma linguagem também para a antropologia.

v) Terminando aqui

Gostaria de recuperar o título da mesa: “Precisa escrever? Ou basta desenhar?” Essa questão acrescenta algo mais à revisão da escrita monológica criticada pelos pós-modernos — que, por sua vez, não criticaram a própria presença hegemônica da escrita na antropologia (Clifford, 1998). A escrita não foi criticada não só por ser a forma como nos comunicamos academicamente, mas pelo valor hierárquico que ela tem em relação a outras formas de conhecer e compartilhar. Creio que com outras grafias na antropologia, desafiamos um pouco a hegemonia da escrita que só tem a ganhar acompanhada de outras grafias.

Referências Bibliográficas

ARTIGAS, Vilanova. O desenho. Aula inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1/3/1967. pp. 23-32, 1967.

ARZVUTOV, Dmitry V. Writing the History of the Northern “Field”: An Introductory Note. *Sibirica*, Vol. 16, No. 1: 1–5, 2017.

ARZVUTOV, Dmitry V. e Kan, Sergei A. The Concept of the “Field”. In *Early Soviet Ethnography A Northern Perspective*. *Sibirica*, Vol. 16, No. 1: 31–74, 2017.

BARSHT, Konstantin. *The Drawings and Calligraphy of Fyodor Dostoevsky*. Bergamo:

Lemma Press, 2016.

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GIBSON, James. The ecological approach to the visual perception of pictures. Leonardo, Vol. 11: 227-235, 1978.

GEISMAR, Haidy. Drawing it Out. Visual Anthropological Review, 30 (2): 96-113, 2014.

INGOLD, Tim. Being Alive – Essays on movement, knowledge and description. London and New York: Routledge, 2011a.

_____. Prologue. In: T. Ingold. Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines. England: Ashgate, 2011b.

_____. Making. Anthropology, archeology, art and architecture. London and New York: Routledge, 2013.

KUSCHNIR, Karina. Desenhando Cidades. Sociologia & Antropologia. Vol. 02.04: 295-314, 2012.

_____. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. Cadernos de Arte e Antropologia. 3(2): 23-46, 2014.

LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEREIRA, Dilar. O caderno de campo na construção do desenho científico. In: Creativity, cognition and active perception: 229-236, s/data.

RAMOS, Manuel João. Manuel João Ramos, Portugal, 1960. In: E. Salavisa. Diários de Viagem: desenhos do cotidiano. Lisboa: Quimera Editores, 2008.

SALAVISA, Eduardo. Diários de Viagem – desenhos do cotidiano. Lisboa: Quimera Editores, 2008.

TAUSSIG, Michael. I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

VALÉRY, Paul. Degas dança desenho. São Paulo: Cosac & Naif, 2015.

Experimentações visuais ou a imagem como outra forma de conhecimento

Alexsânder Nakaóka Elias - Unicamp

Resumo: A composição de um extenso acervo fotográfico, que reuni ao longo de sete anos de pesquisas de campo realizadas junto *com* a primeira comunidade budista do Brasil (denominada *Honmon Butsuryu-shu*), me instigou a realizar o que nomeei de experimentações visuais. Sendo fruto das relações e experiências de vida que mantive com a referida escola budista, estas fotografias, transformadas agora em experimentos por meio da metodologia da montagem (Eisenstein: 2002 e Aby Warburg: 2003 e 2011), consistem em uma tentativa de convidar o leitor-visualizador a acompanhar os movimentos, percursos, mergulhos e escavações que realizei nas memórias disparadas por essas próprias imagens. Dessa forma, as montagens, recortes, rasgaduras e associações entre fotografias heterogêneas, na maioria das vezes desacompanhadas de legendas meramente descritivas, buscam evidenciar que “colar na imagem um discurso eloquente demais é algo sempre empobrecedor” (Entler, 2012, p. 135) e que as imagens podem, por si mesmas, servir como outra forma de fazer pensar, conhecer e narrar. Uma “narrativa imagética” seria constituída, desse modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, como propunha Walter Benjamin: de solavancos, asperezas e arestas, estabelecendo uma narrativa que permanece esburacada. Aqui, é possível pensar na “rasgadura”, no abrir e no romper a imagem. “Pelo menos fazer uma incisão, rasgar”, “abrir a caixa da representação”, como bem nos sugere Georges Didi-Huberman (2013).

Palavras-chave: experiência; experimentação; fotografia; montagem; narrativas

Apresentação

A presente comunicação é fruto de um acervo fotográfico e etnográfico, cuja composição teve início nos idos de 2011 e originou a minha tese de doutorado², defendida em maio de 2018 junto ao departamento de Antropologia Social da Unicamp. O trabalho foi realizado com a primeira comunidade budista no Brasil, denominada *Honmon Butsuryu-shu* (e que será abreviada como HBS a partir de agora), escola que tem como origem o mestre japonês *Nichiren Daibossatsu*.

Esse segmento, conhecido ainda como Budismo Primordial do Sutra Lótus, possui como ponto nevrálgico uma Imagem Sagrada, que também é uma escritura em *kanji* (um dos três tipos de ideograma japonês, possivelmente o mais complexo deles) e um mantra, pronunciamento oral budista que pode ser composto por sílabas, palavras e versos, com funções ritualísticas e/ou meditativas, dependendo da tradição (**fotografia a seguir**).



Portanto, essa imagem, escritura e mantra é, ainda, o título do Sutra Lótus Primordial e o próprio Buda Primordial (talvez pensando especificamente, nesse caso, em uma espécie de duplo e de objeto dotado de agência, no sentido que nos fala Alfred Gell, 1998). Além disso, é essencial dizer que o Sutra Lótus consiste em

² Dupla imagem, duplo ritual: A Fotografia e o Sutra Lótus Primordial (ELIAS, 2018).

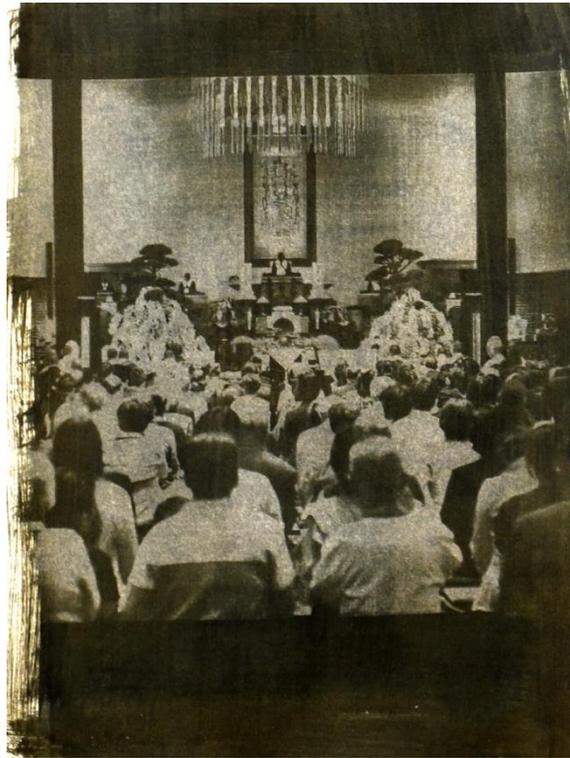
um dos ensinamentos que foi (segundo os relatos de campo sobre os mitos budistas) proferido pelo Buda *Shakyamuni* ou Buda Histórico na cidade indiana de *Rajgir*. O título em sânscrito, “*Saddharna-puṇḍarīka*”, foi traduzido para o japonês pelo mestre *Nichiren* como o mantra “*Namumyohourengekyou*”, que consiste, para os seus seguidores, na causa, essência e semente da Iluminação (ou Nirvana), objetivo maior do Budismo.

Dessa maneira, ao apresentar de forma bem sintética a minha temática, saliento que a questão das “relações entre as coisas”, no sentido de que nos fala Tim Ingold (2015), quando este autor pensa no conceito de *meshwork*, consistiu no eixo transversal de toda a pesquisa, inclusive na confecção da tese. Nesse caso me refiro, por exemplo, às relações intersubjetivas que mantive com a comunidade, na qual ocupava não apenas o papel de um *outsider*, mas a função de fotógrafo oficial; nas relações em diversos graus que estabeleci com as imagens que produzi e nas próprias relações que teci entre as narrativas orais coletadas em campo com as fotografias por mim produzidas.

Contudo, neste texto pretendo me deter em uma das experimentações visuais da tese, especificamente às que compõem o caderno visual I, propositalmente codenominado de Capítulo I. Pensar esse experimento como um capítulo *stricto sensu* consiste, de certa forma, em um posicionamento político diante das imagens, muitas vezes tratadas nas pesquisas em Antropologia como mero anexo ou ilustração do texto, acompanhadas de legendas quase sempre redutoras, um “equivoco” que muitas vezes eu mesmo cometi.

Mas antes de abordar esse caderno, é necessário mencionar rapidamente as outras formas de experimentações realizadas na feitura da tese, como a sua capa. Confeccionada em goma bicromatada³, com cheiro de incenso e relevo, busquei por meio da sua forma pensar sobre uma etnografia multissensorial, refletindo, aliás, sobre o fato do próprio ato fotográfico não ser constituído “apenas” pelo olhar, mas também por uma miríade de outras percepções, que incluem, nesse caso específico, o olfato e o tato.

³ Técnica histórica da fotografia, datada de 1839, cujo processo químico de revelação origina uma imagem única e que possui textura.



Também realizei o que nomeei como glossário verbo-visual. Localizado estrategicamente no final da tese, local onde normalmente ficam os glossários mais comuns, contêm os termos e suas descrições verbais.

	<p>Arigatougosaimashita</p>	<p>ありがとう御座いました</p> <p>Saudação respeitosa de despedida, entre os adeptos da HBS.</p>
	<p>Arigatougosaimassu</p>	<p>ありがとう御座います</p> <p>Saudação respeitosa de boas-vindas, entre os adeptos da HBS.</p>
	<p>Asamaeri</p>	<p>あさまえり</p> <p>Culto Matinal ("asa" significa "manhã"; "maeri" significa "prece").</p>

Ainda ressalto a forma como as fotografias aparecem nos capítulos mais “tradicionais”, em que busco compor estruturas verbo-visuais, nas quais textos e imagens atuam conjuntamente para explicitar as vivências de campo. Com essa forma de composição tenho como intenção mostrar que a fotografia pode ser considerada de forma expandida, pensada não apenas como a imagem impressa ou projetada numa tela, mas como um ato etnográfico, uma espécie de ritual no qual diversas relações intersubjetivas são colocadas em cena, da qual eu também faço parte.

50mm⁹⁹ (que corresponde à visão “normal”, com o mesmo ângulo de visualização do olho humano), ficava pendurado em meu pescoço. Para não perder nenhum relato, utilizava a nota de rodapé do meu celular para escrever detalhes e comentários importantes, além de dispor de um aparelho de voz digital repousado sempre em um local próximo ao *Correia Odoshi*, gravando todas as narrativas e diálogos, na íntegra. Também fazia pequenas documentações em áudio com a minha própria voz quando não conseguia anotar todos os detalhes que desejava, pela falta de tempo ocasionada pela dinâmica da viagem¹⁰⁰. Ao final do dia, dedicava ainda cerca de 40 minutos para compor um ensaio/diário de campo, também como forma de guardar na memória as minhas vivências.

Na fotografia da página 96, é perceptível a localização central do Arcebispo, sendo observado pelos fiéis com extrema atenção. Ressalto, ainda, a posição das mãos de *Odoshi*, justapostas em um gesto ritual característico de oração, com os olhos fechados e que me remetem às suas prédicas, feitas costumeiramente com a fala incisiva, embora em um ritmo calmo e constante. É possível ver ainda a bandeira da HBS e, ao fundo, a caverna mencionada nos relatos¹⁰¹.

Então, o *Nichiren* viveu nessa caverna escura, fria, úmida e sombria, chamada de “*Tatsu No Ichi*” ou “Boca do Dragão”, esperando o seu carrasco chamado *Tomocaburo Nōsōjōgū*, que ia cortar a sua cabeça, decapitá-lo até, com uma famosa espada, a *Jado-muro*. E ali, ele teve sem parar o *Nemmyōhōsuranguekyō*. Porque ele sabia que ainda precisava expandir o *Odaimōchi*, ainda tinha que cumprir o seu papel, não era a hora ainda de se mover. Quando o carrasco chegou e levantou a espada pra fazer o seu trabalho, um vendaval repentino, ninguém imaginava isso né, desceu e surgiram estranhas luzes, do tamanho da lua cheia. Ai, um rai luminoso, junto com um barulho mesmo, cortou o céu e entrou na gruta, nessa caverna aí ao fundo, por uma entrada na parte de cima. E o que aconteceu, então? O rai partiu a espada do carrasco no meio. Ele ficou assustado e espantado também com a fé do *Nichiren*, e desistiu de mata-lo e o soltou. Essa foi contada como a “Perseguição de *Tatsumokai*” (*Kyōshūshi* Correia, maio de 2014).



⁹⁹ Ontem não realizei todas as fotografias em cores, já que, com os equipamentos digitais, tenho a

Portanto, ao refletir sobre a confecção desse trabalho de forma transversal, penso a tese como uma montagem (e esse conceito será basilar em todo o trabalho) que envolve textos e fotografias, o verbal e o imagético, em uma relação de complementaridade *das* e *entre* as duas “linguagens”⁴, embora respeitando as particularidades ontológicas das mesmas.

⁴ Utilizo o termo “linguagem” entre aspas porque não estou certo se o melhor termo para nomear e classificar a fotografia seja esse. Barthes irá dizer que a fotografia é mensagem sem código, enquanto John Berger dirá que é uma “meia-linguagem”.

Ao perpassar rapidamente essas outras formas de experimentações, passo agora para a “mostração” do caderno visual I, fruto de, no mínimo, quatro processos de seleção, que tem o intuito de oferecer ao leitor outra forma de narrar ou contar uma história, por meio de fotografias e não exclusivamente por meio de palavras escritas. Assim, faz-se necessário apresentar algumas indagações que a muito me acompanham: as imagens (em especial, as fotográficas) são capazes de narrar? As imagens, apesar de mudas, podem construir uma narrativa ou, na verdade, “apenas” fazem com que nós, visualizadores-exploradores, narremos a partir delas? Ou seriam estas duas coisas juntas? Ou nenhuma delas, mas uma outra coisa?

A partir desses instigantes questionamentos, retomo ao experimento visual que será analisado neste texto. De início, é necessário dizer que ele partiu de um vasto conjunto de fotos (cerca de 6.000 imagens) que realizei no contexto de pesquisa de campo com a comunidade HBS, em maio de 2014, quando participei de uma peregrinação pelo Japão, pela Índia e pelo Nepal.

Assim, após ter retornado dessas vivências em campo, organizei o material digital em conjuntos diários, já que possuía centenas de imagens para cada dia de pesquisa. Dessa e de outras seleções restaram cinco imagens, para as quais elaborei decomposições com o intuito de realizar uma análise mais detalhada ou, utilizando um termo originariamente atribuído às práticas cinematográficas e filmicas, uma “decupagem” das fotografias.

Essa decupagem consiste no experimento apresentado aqui, no qual cada foto é escalonada em quatro imagens, impressas na tese física em papel vegetal, com o objetivo de gerar um efeito de sobreposição por meio de transparências. O intuito, de fato, é que aqueles que visualizarem essas montagens consigam acompanhar os movimentos que realizei *com* e *nas* imagens. Para tanto, farei um “mergulho” em cada uma das camadas para, em seguida, estabelecer uma *leitura-exploração* (de conjunto) em uma das composições do caderno.

Na verdade, esse experimento busca trazer uma outra questão e, quem sabe, contribuir para a reflexão sobre qual o lugar que a fotografia possui (ou deveria possuir) na Antropologia. Isso significa que, sem negar os poderes de uso documentais (prova de que o antropólogo esteve em campo) e/ou ilustrativos da imagem fotográfica, busco reivindicar outros lugares, talvez mais inventivos. Nesse ínterim, reflito sobre o conceito de imaginação que sempre me remete a “imagem

e ação”, “imagem em ação”, “imagem como ato” (quando, por exemplo, tento recompor os espaços em branco das três primeiras camadas).

Dessa forma, inicialmente chamo a atenção para o fato de que todas as fotos apresentadas são imagens “inteiras e amplas”, isto é, planos gerais e abertos de determinados momentos da peregrinação. Elas possuem muitos detalhes, que em uma primeira mirada são difíceis de acessar e perceber, exatamente pelo excesso de *informação visual* presente. São fotografias que possuem certo distanciamento, que marcam uma posição do fotógrafo (uma entre muitas possíveis) em campo e mostram uma espécie de mapa para adentrar no tema. A intenção é fazer o explorador percorrer juntamente comigo esses caminhos, viajar pelo tema a partir da minha visão (perspectiva) e assumir que esta vereda é a que eu elenquei, mas que potencialmente existem inúmeros outros trajetos possíveis.

Desse modo, o caderno demanda do *leitor-explorador* um debruçar maior, um segundo (ou até terceiro) olhar, para que consiga encontrar os detalhes. Estes podem ser expressos nos fundos destacados, em momentos, gestos e personagens importantes ou, ainda, através das formas ressaltadas pelos traços coloridos, criando um movimento gráfico dentro das próprias imagens através dos “desenhos digitais”.

As superposições de sentidos através das transparências têm a ver, portanto, com a superposição de relações que eu possuo com as próprias imagens. Uma primeira mirada, uma segunda, uma terceira, que estabelece um processo de abstração da imagem para outra coisa, uma memória que não está, necessariamente, fixada *na* fotografia (talvez a presença do ausente, de Barthes [1984]). Algo que parte da imagem, mas que leva para outro lugar e, principalmente, para outro(s) tempo(s), (con)formando uma rede de relações a partir de uma única fotografia que não é mais a “coisa” em si.

Dessa maneira, através desse “escalonamento” imagético, busco abrir o próprio trabalho com fios, traços, pedaços, volumes, corpos, gestos e personagens da pesquisa, saindo da literalidade das imagens e pensando na (con)formação das mesmas. A imagem não é. É a partir dela que as coisas são!

Por fim, antes de entrar na exegese da montagem mencionada, é necessário dizer que este caderno visual é tecido por conjuntos de imagens intercalados com pequenos textos-ensaios. Aqui, novamente aciono o conceito de “montagem”, caro

a importantes pensadores como Aby Warburg e Eisenstein. Dessa forma, reflito ainda sobre as relações e concatenações, bem como sobre os intervalos, falhas e silêncios possíveis *nas* e *entre* as imagens. Penso, assim, no ritmo ternário (ao invés do binário) proposto por Didi-Huberman (2013), um movimento de sístole e diástole (indicando metaforicamente o bater do coração e a própria vida das imagens), que possui um intervalo, um silêncio, onde talvez se dê o conhecer por imagens”.

Exegese visual:



Na primeira camada da composição o que chama a atenção são as crianças que desviam o olhar de mim, o fotógrafo que estava de pé em frente e acima delas com um aparato técnico nada discreto. Recordo-me, por exemplo, dos quase 200 meninos e meninas fora dessa tenda, momentos antes da realização da cerimônia

de inauguração de uma escola budista da HBS na Índia, em uma grande fila debaixo de um forte sol, quase escaldante. Lembro, ainda, que os organizadores locais distribuía lembranças, água e alguns alimentos aos caravanistas, mas não para as crianças. Na ocasião, o então fiel *Yuudi* Correia (filho do Arcebispo Correia, principal autoridade da religião no Brasil) e eu decidimos dar os nossos *souvenirs* para duas garotinhas que por ali estavam.

Ao retornar para dentro do recinto, sei que essas crianças, com o olhar fugidio da minha câmera, possivelmente já tivessem sido fotografadas antes. Porém, essa emoção de timidez, expressa pelo ato de desviar o olhar da objetiva fotográfica mostra-se, nos termos de Aby Warburg (2013) e Georges Didi-Huberman (2016), como um “gesto sobrevivente” (ou supervivente), que se repete não importa o lugar e a ocasião. Um exemplo é o movimento da garota à esquerda da imagem, com uma blusa verde e com um pequeno adereço na orelha direita, que até chega a virar totalmente o pescoço e a cabeça.



Após percorrer essa primeira camada, chamo a atenção para um segundo mergulho nessa foto, na qual proponho, novamente, escavar e revolver a pele, a casca, a superfície da imagem. Agora, busco ressaltar outras questões, que também envolvem emoções e gestos sobreviventes. Assim, estou em busca, mais uma vez, dos detalhes, outras nuances e assombros.

Diferentemente dos olhares anteriores, que fugiam da objetiva e do fotógrafo, os *closes* ressaltam crianças que confrontam o ato fotográfico, isto é, devolvem a minha mirada sobre elas. Algumas de forma fixa ou com expressões sérias como as duas garotas em primeiro plano, na parte direita da fotografia, e a que está mais ao fundo, na parte esquerda da imagem. Umas chegam até a franzir as sobrancelhas e as testas; outras debruçam o corpo e o pescoço para manter contato visual direto; algumas esboçam um leve sorriso (me recordo, aqui, do sorriso de Nanook, o esquimó retratado no importante e pioneiro filme etnográfico

de Robert Flaherty⁵) e movimentam o rosto. Ou ainda, o garoto que se esconde e, ao mesmo tempo, quer me observar apenas com um olho à mostra, cujo braço esquerdo aparece “borrado” por causa da brusca movimentação que tenta se esgueirar da fotografia. O mesmo ocorre com a garota que tem o rosto em *blur* (borrado), o que demonstra um movimento repentino para se esconder da mira da objetiva (uma espécie de arma), capaz de congelar, pelo menos na sua aparência imediata (e não na aparição), o instante de um processo dinâmico⁶.

Portanto, mesmo que esse assombro dos olhares e dos gestos sejam fugidios ou de enfrentamento, eles conduzem a minha viagem, o meu percurso por essa composição fotográfica. Momento no qual eu também começo a olhar para a imagem. Nesse sentido, sugiro uma diferença sutil entre os atos de enxergar/ver e olhar. Ao ver uma fotografia, pode ser que o observador o faça sem o devido cuidado, com certa pressa que não o deixaria atentar-se para o que essa imagem realmente quer “falar”.

Diversos autores (BENJAMIN, 1980; PEÑUELA, 2012; DIDI-HUBERMAN 2013; SAMAIN, 2012; entre outros) já afirmaram a característica fenomenológica da imagem fotográfica, ou seja, o seu poder de aparição diante de nós, a sua capacidade de pensar e acionar a imaginação e o sonho, por meio do seu conteúdo latente. Para Walter Benjamin (1980), este conteúdo se manifesta através de um “inconsciente ótico”, que se apresenta como artifício capaz de efetuar a transformação do latente em manifesto. Benjamin (1980) dirá, portanto, que a fotografia nos mostra essa atitude por meio de seus recursos auxiliares, como a câmera lenta e a ampliação (através do detalhe), mostrando que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.

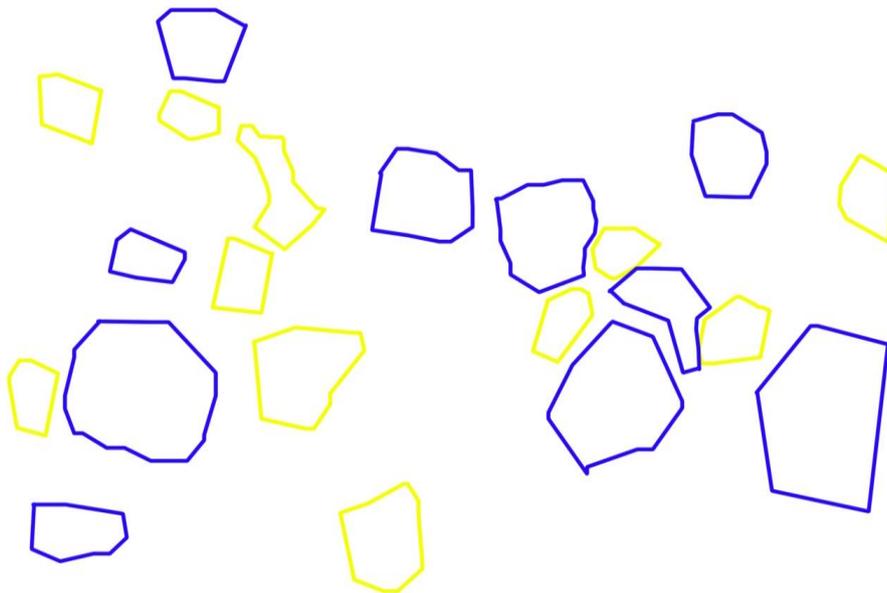
É por meio desses “recursos auxiliares”, também, que meu olhar se prende e perpassa outro gesto sobrevivente: as batidas de palmas das crianças capturadas por uma câmera lenta para causar esse efeito de “borrão” de movimento na imagem “estática”. De fato, eu sei bem o contexto dessas palmas. Recordo-me – por conta das inúmeras experiências de campo nas quais observei os rituais da HBS – que no

⁵ O filme “Nanook, o esquimó”, produzido por Robert Flaherty na Baía de Hudson (Canadá) entre os anos de 1920 e 1922, é considerado um marco no que se convencionou chamar de “Antropologia Visual”, embora acredite que o termo “Antropologia da Imagem” seja mais instigante e adequado.

⁶ Peñuela (2012, p. 115) chamará essa repentina mudança da ação para a imobilidade na fotografia de “*peripateia*”.

momento da tomada fotográfica os sacerdotes celebravam a cerimônia de inauguração desse núcleo budista, que atualmente constitui o primeiro templo da HBS na Índia.

O momento em questão é o de oração do *Odaimoku*, o mantra sagrado *Namumyouhourenguekyou*. A princípio, o ato de bater palmas estaria “errado”, já que o gesto ritual “correto” (denominado *Gashou*) é o de bater com a mão com o punho cerrado na perna ou na outra mão, espalmada. Mas, para todas as crianças que ali estavam, que apenas recentemente tiveram acesso à doutrina budista da HBS, o movimento conhecido era o de bater palmas, um gesto ritual sobrevivente. Se pensarmos no nosso “parabéns pra você”, por exemplo, as palmas servem para ritmar a música, assim como ocorre com as batidas das mãos no *Odaimoku* (para ritmar o cântico do mantra sagrado).



Ao pensar nos elementos gráficos da terceira imagem da composição, enfatizo que os traços em amarelo destacam os gestos das mãos e, os azuis, ressaltam os olhares e os formatos dos rostos.

Para Didi-Huberman (2013, p. 205-208), quando nos deparamos com um quadro visual, não estamos sonhando: “é de olhos bem abertos que os vemos, mas talvez seja isso que nos obstrui e nos faz perder alguma coisa”. Esta coisa seria exatamente o que altera o mundo das formas representadas, “alguma coisa que devemos chamar um *sintoma*”.

Dessa forma, por não ser perceptível enquanto tal, o sintoma exige modificar uma vez mais a *posição* do *sujeito* do conhecimento, “[...] porque olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia”, ou ainda, “aceitar a coerção de um não-saber, e portanto abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do *sujeito que sabe*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205-208). Não obstante, Didi-Huberman nos mostra um possível caminho para a “descoberta” do sintoma, que estaria contido no ato de “mergulhar no detalhe”:

Assim, o detalhe parece abranger três operações mais ou menos evidentes. Primeiro, a de se aproximar: “entra-se no detalhe” como se penetra na área eletiva de uma intimidade epistêmica. Depois, essa intimidade comportaria uma violência, pois só nos aproximamos para *decupar*, dividir, fazer em pedaços, “talhar”. Para Didi-Huberman, enquanto Freud entendia o detalhe como *refugio* da observação, o descritor ideal o concebe como resultante de uma simples “*fineza* da observação [...] que supostamente permite, como que indutivamente, a descoberta do tesouro da significação” (2013).

Ainda relacionado ao conceito de sintoma o autor define o termo “*pan* [trecho]”, que também é fundamental para pensar uma relação díptica entre a segunda e a terceira camadas. Para o autor, “o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão”, mas é também “a instauração de uma estrutura significativa, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*”. Desta maneira, o sintoma estaria, assim, “entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura”. Seria, no limite, “um acidente soberano”, sendo que a noção de “*pan*

[trecho]” encontraria aí uma primeira formulação: “o trecho é o sintoma da pintura no quadro” (Didi-Huberman, 2013).

À vista disso, para tentar ressaltar os “trechos” nas imagens, recorri aos contornos dos gestos e das formas, estas últimas, como nos diz Samain, “uma espécie de fio, de linha ou de ligação, que conduz ou direciona o sentido de uma maneira densa, tensa e precisa. Nunca se desliga, se desamarra dos sentidos, das significações, isto é, do pensamento” (2012, p. 32).



A quarta fotografia decupada talvez seja uma das que primeiro chamou a minha atenção. Apesar de verbalmente mítica (pois assim não seriam todas as outras?), ela diz muito, quase grita para mim. Mas, se não o faz através da oralidade, como tal imagem pensa, fala e me transmite afetividade e saber?

Primeiramente, embora a fotografia tenha sido realizada (como as demais que compõem esse caderno visual) em um ângulo mais aberto, quase uma panorâmica, essa imagem consiste em um close tirado em *plongée* (que significa mergulho), por causa da quantidade de meninas e meninos aglomerada em um reduzido espaço. Por se tratar de um mar de corpos e rostos de crianças, todas mais ou menos da mesma idade, sou inundado por essa multidão de olhos, que trazem uma forte “emoção” quando sou avistado por elas ou, também, quando tais olhares fogem de mim, escapam.

Didi-Huberman, em um pequeno livro chamado “Que emoção! Que emoção?” (2016, p. 21-25), fala sobre a experiência de se colocar em uma situação de espanto, quase um assombro, seja quando “uma emoção recai sobre mim sem aviso, ou então eu me vejo diante da emoção de uma outra pessoa”. O autor, que no livro trabalha particularmente com o choro, mostra que a emoção seria como um impasse, tanto da linguagem (fico mudo, não consigo achar as palavras), quanto do pensamento (perco todas as referências) e da ação (fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). Mas ele vai além, ao dizer que embora pareça um impasse (uma noção negativa que se dá quando a gente “não passa”), a emoção é um movimento e uma ação, uma *e-moção*: “algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos” (2016, p. 25).

Nesse sentido, o autor nos mostra, citando como exemplo os enterros, que as emoções são uma coisa curiosa, pois, “mesmo quando as pessoas presentes são jovens, percebemos que elas fazem gestos muito, muito antigos, muito mais antigos que as próprias pessoas”, gestos que sobrevivem em nós, que “são como fósseis em movimento”, com uma história longa e inconsciente, “ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos”, que envolve a esfera do patético ou *pathos*, agora pensado de forma positiva (2016, p. 32). Embora tenha tomado como exemplo principal as lágrimas (o choro), Didi-Huberman ressalta, ainda, que poderia ter abordado a questão da “e-moção” a partir de qualquer outro sentimento, como a sua aparente antítese, o riso. Assim, ao me deparar com a fotografia das crianças, que tirei na inauguração da “Escola Budista *Myoshinji*” (cidade de *Rajgir*, no estado

de *Bihar* – Índia), a emoção expressa nos gestos dos corpos e dos rostos me punziu, contaminou e transformou.

Como um epílogo para essa comunicação, faz-se necessário refletir sobre o caráter formal do presente texto. Uma questão capitular é que, na verdade, o sentido do percurso que realizei aqui talvez não seja, precisamente, o de uma montagem, mas o de uma desmontagem, pelo menos da maneira como o apresento. Isso porque a última imagem dessa sobreposição, aquela mais tradicional e documental, tomada como registro, é a primeira que apareceu para mim na pesquisa. Somente após o processo de refinamento do olhar, isto é, “de olhar com cuidado”, de me atentar aos detalhes, aos gestos, às formas, às emoções, às posturas, aos corpos e aos olhares, é que comecei esse mergulho nas imagens, ou, em outros termos, foi nesse ponto que comecei a escavar ou descascar a imagem, como se faz com as camadas de uma cebola, metáfora instigante e que foi utilizada por Taussig (2011) quando ele fala sobre o desenho que abre o livro “I swear I saw this”.

É exatamente o movimento das páginas, do folhear na tese impressa, que permite que façamos esse duplo percurso de montagem e desmontagem pelas camadas, que podem ser vistas sozinhas ou em conjunto. Já na versão digital aqui apresentada, o percurso mais instintivo é o da desmontagem, pois as quatro imagens são apresentadas sempre individualmente, sem o efeito de sobreposição/(re)montagem que possui na sua versão física.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Original publicado em 1984).

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Original publicado em 2013).

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002a. (Original publicado em 1942).

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora, 2002b. (Original publicado em 1929).

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. *Imagem e memória: Por uma reconstrução do Budismo Primordial*. 2013. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. (Original publicado em 2011).

PEÑUELA, E. “Uma foto familiar: aprisco de emoções e pensamentos (Anotações delirantes sobre [a]sombrografia)”. In. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*, Campinas: Editora da Unicamp, 2012, pp. 107-132.

TAUSSIG, Michael. *I swear I saw this: drawing in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University Chicago Press, 2011.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag, 2000.

_____. *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013 (Original publicado em 1932).

FLAHERTY, Robert. *Nanook o esquimó* (filme etnográfico). 1922.

Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa⁷

**Alice Villela - USP
Hidalgo Romero - Unicamp**

Resumo: Este paper pretende discutir questões implicadas no trabalho de filmagem de festas, celebrações e rituais populares brasileiros em que o fazer musical se dá enquanto processo de produção de música de forma coletiva, práticas ligadas ao que Turino (2008) chamou de “música participativa”, em que não há distinção entre músicos e plateia. Ao fazerem música juntos, os participantes tomam parte de intensas interações sociais não verbais que muitas vezes chegam a um clímax, transe coletivo e em que a performance atinge uma intensidade que marca a experiência dos participantes, experiência esta dificilmente traduzível em palavras. Como traduzir essa experiência ligada ao fazer musical coletivo e ritual para a linguagem audiovisual? A partir de exemplos práticos de filmagens de festas, rituais e celebrações para uma série para a televisão sobre instrumentos musicais e manifestações populares brasileiras, pretendemos refletir sobre o potencial do audiovisual como ferramenta de tradução. Entendemos a tradução entre a performance musical e a narrativa audiovisual como uma tradução entre linguagens diferentes, o que, na perspectiva de Plaza (2013), é considerado um trabalho de natureza estética, análogo ao trabalho criativo, o que aproxima esta prática do campo artístico e coloca em diálogo a antropologia e o cinema.

Palavras-Chave: Audiovisual, Tradução, Performance musical, Experiência.

⁷ Este texto é resultado da pesquisa de pós-doutorado de Alice Villela com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo n. 2017/21063-1 desenvolvida no âmbito do Projeto Temático: “O Musicar Local: Novas Trilhas para a etnomusicologia”, também financiado por esta instituição, processo Fapesp 2016/05318-7.

Abrindo a roda

Este texto foi escrito a quatro mãos. O ponto de convergência é o interesse de uma antropóloga e de um documentarista em pensar a habilidade do filme em comunicar a experiência sensível em uma performance musical. Do ponto de vista da antropologia, estamos interessados metodologicamente no potencial da ferramenta audiovisual em pesquisar e representar contextos etnográficos sensoriais, marcados pela intensidade da experiência musical. Da perspectiva do documentário, interessa criar uma obra audiovisual em que a experiência *in loco* encontre equivalências estéticas capazes de evocar experiência sensorial no espectador.

O interesse no registro audiovisual das manifestações populares, rituais, festas e celebrações brasileiras com música é muito antigo. Folcloristas, antropólogos, documentaristas, jornalistas, interessados, dentre outros, veem produzindo extenso material que circula em diferentes circuitos, redes e mídias. Atualmente, com a popularização das câmeras de celulares, qualquer um filma, registra e divulga, o que amplia e muito a possibilidade de os próprios brincantes, mestres e músicos produzirem seu próprio registro. De forma bem genérica, nos chama atenção em registros de diversas naturezas que nesses materiais há uma grande distância entre a experiência vivida na performance e a representação audiovisual. Como o teatro filmado: os elementos cênicos estão ali, o público está ali, os músicos, os figurinos, o contexto, a narrativa e a própria música estão ali; porém, assistir a uma peça filmada é muitíssimo diferente de estar presente durante um espetáculo. O resultado é um material audiovisual que em nada se aproximava da experiência estética e sensorial das pessoas que assistem àquela peça ou, no nosso caso, que vivenciam determinada performance musical.

Nossa experiência concreta mais próxima com manifestações da cultura popular como performances musicais participativas⁸ deu-se junto ao universo das rodas de samba. Conhecemos seus códigos, nuances e intensidades. Há um momento em que a performance musical coletiva atinge seu ápice. Isso geralmente acontece depois de um certo tempo de iniciada a roda, quando os músicos

⁸ Conforme a definição de Turino (2008) que será explorada mais adiante.

interpretam sambas conhecidos ou que têm algum valor simbólico e afetivo para o grupo presente, ao que o público responde com animação, cantando e batendo palmas. Nessas situações, a qualidade técnica da execução musical é boa e o consumo de álcool, hábito comum durante as rodas, exerce seus efeitos baquianos. A temperatura, o clima, as condições gerais vão se integrando de tal maneira que, durante alguns minutos, aquele momento "descola" da realidade, levando todos os presentes a uma espécie de êxtase catártico e coletivo; é nesse momento que "a roda acontece"⁹.

Como construir por meio da linguagem audiovisual uma narrativa que comunique esta experiência na roda? É enorme o desafio que se coloca para quem deseja fazer a passagem da performance musical para o audiovisual, ao mesmo tempo que proponha ao espectador uma experiência sensorial correlata àquela experimentada na performance musical. Um desafio antropológico por se tratar de comunicar a experiência dos *Outros* na performance participativa e, da perspectiva do cinema ou do documentário, um desafio de natureza estética, técnica e sensível.

Estética no sentido de que é preciso que se entenda quais são os elementos constitutivos da performance musical participativa específica que se pretende filmar. Quais são as etapas da performance, a sequência das ações a serem desenroladas, a narrativa da manifestação, quem são os participantes, que papéis desempenham em relação à execução musical, quais são os instrumentos, em que espaço a performance acontece, etc. Cada performance musical apresenta, também, uma série de especificidades em relação à conduta dos participantes, um "regulamento interno" da manifestação que orienta o que se pode ou não fazer¹⁰.

⁹ Roberto Moura, que estuda os primórdios das rodas de samba nos anos 20, vai falar da roda como "momento extraordinário", veículo da permanência e da mudança: "Resultante da dialética entre o cotidiano e a utopia, a roda de samba instaura no sambista a ilusão da eternidade. É como se o tempo tivesse parado e o mundo ficasse lá fora, fazendo da roda um encantado 'repouso do guerreiro'" (Moura, 2004: 23). Guardadas as devidas diferenças de contextos entre as rodas de samba do Rio de Janeiro feitas por trabalhadores dos morros e as atuais rodas que frequentamos na cidade de Campinas, SP, feita por integrantes da classe média, artistas e intelectuais, o sentido da roda como performance musical participativa para o que nos interessa é bastante semelhante.

¹⁰ No caso das rodas de samba, para citar um exemplo, o regulamento interno poderia ser descrito da seguinte maneira: "(...) não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda [...], interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando o sujeito está se aproximando, mas suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade" (Moura, 2004: 27 e 28).

No caso das pesquisas antropológicas, o conhecimento destes elementos muito possivelmente está implícito na própria investigação, independentemente do tema ou abordagem.

São desafios técnicos no sentido de que é preciso decodificar os elementos essenciais a serem filmados, escolher enquadramentos, texturas, iluminação e movimentos de câmera, por exemplo. Além disso, a etapa da montagem se constitui como um universo inteiro à parte, no qual serão definidos os cortes, o ritmo, a narrativa, elementos externos à festa (como informações textuais), relações entre sons e imagens, diálogos, montagem paralela, plano sequência, ficcionalização de elementos, etc. A montagem apresenta formas potenciais tão amplas e diversas de se relacionar com o material bruto que seria impossível apresentar aqui todas as suas possibilidades.

E, finalmente, desafios sensíveis no sentido de que atrás da câmera, operando-a, há uma pessoa que define claramente as questões objetivas daquela filmagem, ao mesmo tempo que imprime suas subjetividades. O material filmado será resultado de sua sensibilidade frente àquela manifestação, de sua percepção daquilo que é mais relevante, mais valoroso, bonito ou poético. Além disso, sua presença se constitui como um elemento igualmente potente naquele contexto, que acaba por interferir na performance em curso, muitas vezes sendo incorporada como mais um elemento daquela manifestação. No momento da montagem, a sensibilidade do diretor e/ou editor vão novamente se integrar ao trabalho, na medida em que a narrativa resultante será orientada por questões da pesquisa, mas também por um olhar sensível diante do material. De uma perspectiva antropológica, trata-se de considerar a filmagem como um encontro intersubjetivo em que o conhecimento a respeito da experiência dos *Outros* na performance musical participativa só é possível através das experiências do pesquisador e, no caso de nossa proposta, também das lentes e da montagem de um sujeito particular, o antropólogo/realizador.

A proposta da passagem da experiência na performance com música e dança ao audiovisual não é nova. Em alguns trabalhos audiovisuais por nós realizados anteriormente, essa questão já havia aparecido. Ainda em 2009,

dirigimos juntos o filme *Acontecências*¹¹, que aborda a experiência da pesquisadora nos rituais asuriní do Xingu. Na segunda parte da montagem, planos-detelhes dos corpos dos indígenas aparecem de modo fragmentado até o ritual atingir seu ápice, com a chegada dos espíritos; tudo isso ao som de uma música exterior ao ritual, Inner Organs do Álbum Codona 3, executada por Naná Vasconcelos, Don Cherry e Collin Walcott. A ênfase aqui recaiu mais em possibilitar que o espectador alheio ao universo Asuriní pudesse ter uma experiência com as imagens do que ser fiel à experiência dos indígenas no ritual.

Atualmente, essa questão volta novamente no trabalho para a série de documentários sobre construção de instrumentos musicais brasileiros e manifestações populares na qual estamos envolvidos. “Taquaras, Tambores e Violas” está na segunda temporada e tem como um de seus desafios filmar festas, celebrações, rodas e rituais onde os instrumentos musicais fabricados sejam tocados. No total, serão realizados 26 programas de cerca de 30 minutos cada. Foram 26 instrumentos musicais fabricados e 26 manifestações populares filmadas, em 10 estados brasileiros. Sem dúvida, foi realizada uma imersão nas performances musicais participativas do Brasil mais profundo¹². O interesse documental se aliou à participação no Projeto Temático Fapesp: “O Musicar Local: Novas Trilhas para a etnomusicologia” (Proc. Fapesp. 2016/05318-7)¹³.

¹¹ Direção, Alice Villela e Hidalgo Romero. DV, cor, 23 min, 2009. O filme circulou em alguns festivais significativos, dentre eles o 10^o Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade (2010), 22^o International Documentary Film of Amsterdam (2010), e recebeu menção honrosa na 37a. Jornada Internacional de Cinema da Bahia (2010) e no I Festival Théo Brandão de Fotografias e Filmes Etnográficos (2010).

¹² A série tem direção de Hidalgo Romero e pesquisa de Alice Villela e está sendo realizada pelo Laboratório Cisco, produtora com sede em Campinas, SP (<http://www.laboratoriocisco.org/>) com recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). A série está sendo veiculada pelo canal de televisão CINEBRASILTV - dedicado à produção audiovisual independente nacional, disponível para assinantes de todo o Brasil. No link: <http://taquaras.laboratoriocisco.org> é possível ter mais informações sobre a série e assistir a clipes dos filmes.

¹³ Ao qual a pesquisa de Pós-Doc da Alice Villela, que busca investigar as relações entre música e audiovisual, está vinculada. O Projeto Temático é coordenado pela etnomusicóloga Profa. Dra. Suzel Ana Reily e realizado pelo Departamento de Música da Unicamp e pelo Departamento de Antropologia da USP.

Audiovisual como tradução

Nossa hipótese inicial é que a passagem entre a performance musical participativa e o audiovisual pode ser operacionalizada por meio da ideia de tradução, pois aqui o centro de interesse do projeto é encontrar equivalências estéticas, ecos e ressonâncias entre a performance e o audiovisual, e construir uma narrativa que seja capaz de evocar experiência sensória no espectador e de comunicar sobre a intensidade da experiência na performance musical.

Começamos pelo ponto de chegada: a linguagem audiovisual. É a articulação entre imagens e sons, sujeitas à ação do tempo, que ao longo de pouco mais de um século adquiriram tamanha especificidade em relação às outras formas narrativas, que se constituíram como uma forma expressiva própria e singular, podendo ser entendida como linguagem. O ponto de partida é o que podemos chamar de performances musicais participativas. Nestas, não há separação entre os domínios expressivos (sonoro, visual, corporal, coreográfico, musical, gestual) nem entre artistas e público (Cf. Turino, 2008).

Talvez, aqui, a maneira como Rafael Menezes Bastos (2007: 297) olha para a música dos Kamayurá, no que ele chama de cadeia intersemiótica do ritual, possa nos ajudar a pensar. O autor estabelece, no caso Kamayurá, a música como um sistema pivô que intermedeia, no rito, os universos das artes verbais (poética, mito) em relação àqueles das expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro), e generaliza o papel pivô da música na cadeia intersemiótica do ritual para as terras baixas da América do Sul.

Assim, nosso ponto de partida são as performances participativas nas quais a música é o pivô de uma cadeia intersemiótica de domínios expressivos, ou de linguagens. Quando propomos, portanto, a passagem da experiência na performance participativa para o audiovisual, estamos propondo uma operação de tradução entre diferentes linguagens.

Foi o linguista Jakobson que apresentou a ideia de tradução intersemiótica como a interpretação de um sistema de signos para outro. Do texto para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura, por exemplo. Para ele, toda linguagem apresenta um conjunto de signos que lhe são peculiares, e que, usados

em uma dada ordem ou circunstância, são capazes de gerar diferentes significados. A tradução intersemiótica procura traduzir de uma linguagem para outra, utilizando os diferentes signos de cada linguagem que contenham certa equivalência de significado.

Julio Plaza (2013) faz referência à definição de tradução intersemiótica feita por Jakobson, mas amplia seu escopo.

A Tradução Intersemiótica ou “Transmutação” foi por ele (Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar (Plaza, 2013: 1).

Plaza sugere que a tradução intersemiótica pode ser pensada inclusive entre linguagens não verbais, como, por exemplo, da música ou performance para o audiovisual. A ampliação do conceito de transmutação feita por Plaza abre possibilidades para que a tradução possa ser pensada no contexto de outras áreas, tais como a antropologia, a etnomusicologia e o cinema, estabelecendo diálogos entre elas.

Plaza afirma que a tradução intersemiótica é por ele concebida como uma forma de arte e como prática artística (Plaza, 2013: XI). Ele nos apresenta a ideia de que o próprio pensamento já é um exercício tradutório, por seu caráter intrínseco de transmutação de signo em signo. O pensamento para ser conhecido precisa se expressar em forma de linguagem. Pensamento e linguagem seriam atividades inseparáveis. A linguagem é quem intermedeia a consciência e o mundo real e precisa traduzir continuamente as imagens, sentimentos e ideias do pensamento em signos reconhecíveis no mundo real. Esta tradução modifica por sua vez a própria consciência, visto que cada linguagem possui normas e padrões próprios. “A expressão de nosso pensamento é circunscrita pelas limitações da linguagem” (Plaza, 2013: 19).

O autor, então, define a tradução intersemiótica como um processo de retextualização, na qual a tarefa de traduzir significa reescrever na linguagem de recepção o texto original. A operação tradutora como processo criativo de

linguagem cria uma relação entre passado, presente e futuro, na medida em que o texto original concebido em determinado contexto será recriado em outro contexto. Essa relação lugar-tempo processa transformações de estruturas e de eventos da obra original.

Diferentemente de Jakobson, para Plaza, o processo de tradução intersemiótica não pode ser feito de modo a apenas recodificar as construções das linguagens isoladamente. Toda a estrutura deve ser reescrita. Não devemos buscar códigos semelhantes para traduzir determinada passagem. A narrativa inteira deve ser traduzida.

Podemos arriscar um exemplo: quando, na capoeira Angola, seus jogadores praticam um jogo "alto", com saltos e chutes, o dono da roda, ou dono do gunga (berimbau maior, cuja cabaça produz um som mais grave), caso venha a não gostar da performance dos dois jogadores, pode cantar: "apanha laranja no chão tico-tico, não é com a mão que se cata é com o bico". Este canto sugere que os dois jogadores parem com o jogo alto e passem a jogar próximos ao chão. A compreensão por parte dos membros da roda, ou mesmo dos jogadores, sobre o canto demonstra experiência no jogo da capoeira Angola, familiaridade com seus códigos e até intimidade com o mestre da roda, uma vez que o jogador pode usar deste pretexto para criar uma "emboscada" para seu adversário.

No curso da roda, quando situações como essa acontecem, todos os brincantes experimentam uma espécie de agitação, pois foi criado um momento extraordinário naquela brincadeira e, possivelmente, algo também extraordinário pode acontecer, positiva ou negativamente. A excitação experimentada pode também se traduzir em tragédia se o desenrolar do evento se der com brigas e discussões.

Se o documentarista tivesse conhecimento daquela dinâmica, percebendo o movimento que se anuncia, e fosse tentar traduzir documentalmente esse momento, como construiria sua narrativa? O que filmaria? Com qual enquadramento? Teria a possibilidade de usar mais de uma câmera? Tentaria construir uma montagem paralela entre a experiência do Mestre que canta, dos jogadores e do resto da roda? Filmaria olhares, pés e mãos se entrelaçando? Usaria

do recurso de desenho de som para construir carga dramática? Dilataria o tempo cronológico? Usaria de uma voz em *off* para tentar explicar a situação? Faria um plano-sequência valendo-se de uma própria sensibilidade e contaria aquela situação passeando por entre os elementos da brincadeira?

Existe uma infinidade de possibilidades de se pensar na tradução de um momento como este. O fato é que, no curso daquela roda, os elementos daquela linguagem que constroem determinado clima, quando transpostos para o audiovisual, precisam, para existir, valer-se dos recursos da linguagem audiovisual e, portanto, chegarão a alguma equivalência da experiência do espectador a partir de recursos técnicos, estéticos e sensíveis naturais daquela linguagem.

Voltemos ao caso da cadeia intersemiótica do ritual Kamayurá. O sentido de tradução trabalhada por Meneses Bastos não é a tradução sinonímica ou da repetição dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes, pois, por serem domínios expressivos diferentes, acabam por deslocar os significados ao tentar produzi-los de maneira mimética. O sentido de tradução que emerge aproxima-se mais daquele preconizado por Benjamin ([1923]2008) como "procura de ressonâncias e reverberações entre sistemas e códigos diversos" (Menezes Bastos, 2007: 298). Para Benjamin, a boa tradução não seria aquela que preza pela fidelidade por meio da literalidade das palavras, mas aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer que a intenção de uma língua reverbere em outra, e aqui poderíamos ampliar para sistemas de códigos diversos em outros.

Outra questão derivada do uso da noção de tradução é colocar em evidência o papel do tradutor. Para Plaza, a tarefa tradutória se insere como um processo criativo às avessas, no qual o mundo real deixa de ser a referência do artista, mas o mundo do artista se mistura com a consciência do leitor que o corporifica e o reescreve no mundo real.

Se traduz aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexamínável, no sentido em que uma coisa está para a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que

conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como "afinidade eletiva" (Plaza, 2013: 33)¹⁴.

Esta seria, também, a tarefa do antropólogo/realizador. A experiência, por mais que em campo esteja bem informada por questões teóricas e metodológicas da pesquisa, é sempre individual e subjetiva, e ele só pode apreender a experiência do *Outro* se ela for revivida e tornada própria. Para que as ressonâncias e reverberações da performance musical possam ser construídas em formas audiovisuais, enfatizamos o quão produtivo pode ser a parceria da antropologia com o campo das artes, especialmente das artes visuais e do cinema, para que a construção audiovisual possa ser potente. O filme, como forma expressiva, aproxima-se do ritual, das festas e das performances participativas de maneira mais efetiva do que a escrita etnográfica, pois seu significado é proposicional e performativo (MacDougall, 1998). Além disso, nos permite explorar a experiência sensória através de imagens e sons, ou seja, fazer a passagem da experiência na performance participativa para a experiência com o audiovisual.

Filme e experiência sensória

Na antropologia visual, MacDougall é, sem dúvida, o principal proponente de uma abordagem sensória e corporal do filme etnográfico. Tomando como uma questão-chave as habilidades diferenciais da linguagem e imagens para comunicar o conhecimento antropológico, ele vê a antropologia visual como particularmente adequada para representar abordagens sensoriais e corporais. MacDougall sugere que a representação visual pode oferecer trilhas para outros sentidos e pode ajudar a resolver dificuldades que antropólogos enfrentam ao pesquisar e comunicar sobre "emoções, tempo, o corpo, os sentidos, gênero e identidade individual",

¹⁴ Haroldo de Campos (2013) é ainda mais radical e, ao cunhar o termo transcrição, propõe que a tradução seja orientada por total independência em relação à obra original, sendo a primeira uma referência sensorial para a segunda, por vezes até afetiva. A tradução seria orientada pelo lema rebelião de uma tradução "luciferina". Haveria assim uma força "usurpadora" diante da obra original na transcrição. O tradutor é criador e utiliza a obra original apenas como um ponto de partida. O pensamento de Haroldo de Campos tem tido eco num alargado campo artístico (artes cênicas, literatura, cinema, etc.) por sua defesa da especificidade da tradução poética como um trabalho de natureza estética, análoga à própria criação. Tanto a performance participativa quanto a linguagem audiovisual seriam relativas à função poética da linguagem, que se caracteriza "pela projeção das relações paradigmáticas (de analogia ou semelhança) sobre as relações sintagmáticas (lógicas) (Jakobson, apud Campos. 2013: XIV).

fornecendo "uma linguagem metaforicamente e experimentalmente próxima a eles". Por que o visual tem uma "capacidade de metáfora e sinestesia"¹⁵, ele propõe que "Muito que pode ser "dito" sobre esses assuntos pode ser melhor dito no suporte visual" (1997: 287) em oposição ao uso da palavra escrita, porque a primeira pode facilitar a 'evocação'.

Além de capacidade sinestésica para evocar a experiência sensorial, MacDougall sugere que o visual também oferece um segundo caminho para este tipo de experiência. Enfatizando a inseparabilidade dos sentidos como campos perceptivos interligados, o autor aponta a particular interconectividade de ver e tocar (ver Taussig, 1991) que, segundo ele, subjaz à comunicação fílmica da experiência sensorial (1998: 50). Observando estudos de cegos, pessoas que, ao recuperarem a visão, não conseguem reconhecer objetos visualmente até os tocarem, ele argumenta que o toque e a visão "compartilham um campo experiencial", já que cada um pertence a uma faculdade mais geral. Portanto, eu posso tocar com os meus olhos porque a minha experiência de superfícies inclui tanto tocar e ver, cada um derivando qualidades do outro (1998: 51).

MacDougall descreve como isso pode ser feito na prática por intermédio de uma discussão de seu trabalho na Doon School (Índia), um mundo escolar que, em sua análise, é vivido através da criação de um espaço estético da estrutura sensorial que tem uma estrutura particular de impressões sensoriais, relações sociais e maneira de se comportar fisicamente (2000: 9;10). A questão é como filmar algo tão implícito e onipresente quanto a estética social; importante dizer que estética aqui não tem relação com noções de beleza ou arte, mas com uma gama de padrões culturais para a experiência sensória (*Ibid.*: 7). O autor sugere que a estética social "[...] só poderia ser abordada obliquamente, através dos eventos e objetos materiais nos quais desempenhou uma variedade de papéis" (*Ibid.*: 12). Com isso, reforça a importância do audiovisual como uma linguagem mais próxima à multidimensionalidade do sujeito em si, isto é, uma linguagem que opera entre o visual, o auditivo, o verbal, o temporal, e até mesmo entre o domínio tátil (*Ibid.*:18).

¹⁵ Para MacDougall a metáfora no filme está quase sempre presente, "[...] no sentido de que ambientes e imagens dos objetos são persistentemente associados com sentimentos, ações e estados da mente" [...]. "Metáfora no filme (como na vida) pode ser a concretização do self e da experiência em outras coisas, não como similitude ou analogia, mas como extensão corporal" (1997:289).

Assim como MacDougall, Sarah Pink, antropóloga social, também considera importante o uso do audiovisual para comunicar a dimensão estética da experiência humana. Pink, entusiasta do que chama de etnografia sensorial, fala da importância da valorização do registo audiovisual como método de recolha e divulgação da informação, e da habilidade do filme etnográfico em representar e evocar a experiência sensória e corporal *dos Outros* em forma audiovisual (Pink, 2006:48). Para a autora, uma etnografia sensorial por meio do audiovisual não pretende “[...] produzir uma visão da realidade objetiva ou verdadeira, mas antes pretende oferecer versões das experiências da realidade dos etnógrafos, que sejam o mais possível leais ao contexto, às experiências corporais, sensoriais e afetivas, e às negociações e intersubjetividades pelas quais o conhecimento é produzido”¹⁶. Este tipo de abordagem na antropologia significa uma fragmentação da investigação, procurando absorver informação a partir de uma plêiade de formas – sensoriais – e dando-lhes a todas o mesmo valor qualitativo¹⁷.

Se o audiovisual como tradução da experiência em campo pode nos fornecer apenas versões da experiência da realidade dos etnógrafos em seu aspecto sensório, corporal e afetivo, de que maneira contribui para a construção do conhecimento antropológico? Em que medida o audiovisual pode comunicar sobre o *Outro* e a diferença? Qual o lugar da representação da experiência sensória dos sujeitos da pesquisa?

Para avançarmos nesta reflexão e, quem sabe, iluminar as questões enunciadas acima, é preciso que se diga que, neste trabalho, não é em qualquer e toda experiência sensória do *Outro* que estamos interessados. Falamos da experiência na performance musical participativa e especificamente de um momento circunscrito desta experiência.

¹⁶ Trecho extraído do site do Festival Fórum do Real/ 2016, que abordou o Cinema Sensorial. Disponível em: <https://www.portopostdoc.com/home/noticias/view?id=106>

¹⁷ Esta é marcadamente a linha de trabalho do Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard. Ver: <https://sel.fas.harvard.edu/>.

Experiência de fluxo na performance participativa

Thomas Turino (2008) conceitua o fazer musical em relação a diferentes campos da prática artística, e cria uma classificação com quatro categorias¹⁸ para o fazer musical como atividade social. A primeira delas e que nos interessa é a *performance participativa* que, nas palavras do autor: “[...] é um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artistas e audiência, apenas participantes e potenciais participantes performando diferentes papéis” (2008:26)¹⁹. A ideia de participação se refere ao senso restrito de contribuir ativamente ao som e movimento de um evento musical através da dança, canto, batendo palmas, e tocando instrumentos musicais quando cada uma dessas atividades é considerada integral para a performance (*Ibid.*:28).

A ênfase deste tipo de performance reside no fazer que integra som e movimento para proporcionar interações sociais. A qualidade do som e do movimento é muito importante pois inspira a melhor participação entre os presentes; a qualidade da performance é julgada, em última instância, pelo nível de participação dos presentes, e também pode ser avaliada pelo modo como os participantes se sentem durante a atividade (*Ibid.*: 28 e 29).

As experiências que nós, autores, tivemos em diversas *performances participativas*, para usar a nomenclatura de Turino, foram muitas e bastante diversas. Nestas situações, há algo da performance coletiva que nos prende a atenção. O fazer musical participativo proporciona entre os participantes uma intensidade e um envolvimento muito particulares. Turino argumenta que esse tipo de performance lida com um tipo de concentração muito peculiar, é preciso ter atenção total ao outro com o qual se interage por meio de som e movimento para o bom desenrolar da atividade. A alta concentração nos outros participantes é uma

¹⁸ Os quatro campos da prática musical são: (1) performance participativa [*participatory performance*], (2) performance apresentacional [*presentational performance*], (3) alta fidelidade [*high fidelity*], e (4) arte de áudio em estúdio [*studio audio art*]. A diferença fundamental entre o tipo de atividade da performance participativa e apresentacional é o envolvimento do público, que integra a performance no modo participativo e apenas contempla a música preparada pelo grupo de artistas. Alta fidelidade se refere a gravações que pretendem ser a reprodução mais fiel possível à performance musical ao vivo. Arte de áudio em estúdio envolve a criação e manipulação de sons no estúdio/ computador para criar uma “escultura sonora” (Turino, 2008; 26 e 27).

¹⁹ Todas as traduções dos trechos da obra de Turino foram feitas pelos autores deste texto.

das razões pelas quais a música-dança participativa é tão forte para produção do que ele chama de vínculo social (*Ibid.*: 29).

Outro subproduto importantíssimo da alta concentração na atividade é que ela produz o estado ou a experiência do *fluxo* (*flow*), na qual preocupações, pensamentos e distrações desaparecem, e o ator está inteiramente no momento presente. Turino vai dizer que esta experiência está ligada a um sentimento de atemporalidade, de estar fora do tempo normal e a um sentimento de transcender o self (*Ibid.*: 4). Outro autor que analisa e disserta sobre o estado de *flow* é Schechner (1985). No âmbito do campo da Antropologia da Performance, o diretor de teatro vai dizer que o estado de fluxo se refere à intensidade da performance, o fluxo denota uma sensação holística presente quando agimos com total envolvimento²⁰.

Turino traz para o diálogo Gregory Bateson com sua ideia de que a arte é uma forma especial de comunicação que tem uma função integrativa – integrando e unindo membros de um grupo social mas também integrando “eus individuais” (*individual selves*) e indivíduos com o mundo.

Bateson coloca que, como sonhos, a criatividade artística flui do subconsciente no que ele chama de *processo primário* e que através da manipulação de materiais artísticos – pintura, pedra, sons musicais, movimentos, palavras – essa vida interior é processada em formas perceptíveis e conscientes. Como nós sabemos dos nossos sonhos, o processo primário é *conectivo*; o que significa que ele relaciona imagens e ideias que "racionalmente" nós não colocaríamos juntas. Como na estranha combinação de imagens que às vezes vêm para nós em sonhos, as conexões expressas através da arte fluem e criam um senso profundo e um tipo de entendimento diferente. A hipótese de Bateson é que os padrões e formas artísticas são ambos o resultado de e a articulação dessa integração de diferentes partes do self e portanto facilitam a totalidade. Ele conclui que a totalidade integrativa dos indivíduos desenvolvida por intermédio da experiência artística – o equilíbrio da vida interior conectiva com “razão”, sensibilidade e sentido – é crucial para experienciar conexões profundas com os outros e com o ambiente, que é crucial para a sobrevivência social e ecológica (Turino, 2008: 3 e 4).

²⁰ O psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi também fala da experiência de fluxo. O autor criou uma teoria da “experiência ótima” ou *flow*, que ajuda a explicar como a arte e a música ajudam indivíduos a alcançar a completa integração do self (1990).

É evidente que, para a performance chegar à intensidade em que os participantes se entregam ao estado de fluxo, são fundamentais as habilidades e competências musicais e de dança. Segundo Turino, a condição mais importante para o estado de fluxo é que a atividade precisa incluir um equilíbrio entre desafios inerentes à atividade e às habilidades do ator. Se o desafio é muito baixo, a atividade pode se tornar entediante, e, se o desafio for muito alto, o ator pode ter que lidar com a frustração e não vai ser capaz de se engajar inteiramente (Turino, 2008: 4).

Musicalmente falando, Turino ressalta a importância de sincronia e ritmo neste tipo de performance; os participantes têm de prestar bastante atenção aos sons, e principalmente aos movimentos dos outros. Mover-se junto cria um senso direto de "ser/estar junto" (*being together*) e, quando uma performance está indo bem, muitas pessoas param para refletir simbolicamente "nós estamos realmente nos movendo como um", isto é o que é sentido durante a performance e certamente vai ser lembrado depois (Turino, 2008:43). A ênfase da performance participativa estaria na produção de relações sociais, e os valores e avaliação associados ao grau de participação de todos, mais do que sobre a qualidade sonora exclusivamente: "Performance participativa é como um jogo – é sobre a oportunidade de conexão de um modo especial com outros e sobre experienciar o fluxo" (*Ibid.*, 2008:35).

Experimento audiovisual com o Toré dos Kariri-Xocó

Entre muitos grupos indígenas, o tipo de experiência participativa descrita anteriormente está no centro da vida social. Com o povo Kariri Xocó, grupo indígena que vive em Alagoas, não é diferente. Eles realizam o Toré no Ouricuri, ritual secreto vetado aos não-indígenas. O ritual no Ouricuri se constitui num conjunto de cantos e danças e na ingestão de jurema, infusão feita da entrecasca da raiz desta árvore, posta a macerar para produzir o vinho. O climax do ritual é o transe resultante do uso da jurema. Neste estado "os participantes dizem romper as barreiras entre passado, presente e futuro numa comunhão com seus ancestrais e suas divindades" (Mata, 1999).

Mas os Torés também têm sido realizados como formas de apresentar a "cultura" Kariri-Xocó aos não-indígenas, para festejar algumas datas comemorativas na aldeia (aniversários, São João, dentre outras), e como instrumento de luta política, nas retomadas de terra e reivindicações. Nestas situações os não-indígenas são convidados a integrar a festa/ manifestação como forma de somar o coro, a roda e a força da performance.

Uma destas performances foi filmada para a série "Taquaras, Tambores e Violas", na aldeia Kariri-Xocó em Porto Real do Colégio, Alagoas. Também foi filmada a confecção da maraca, instrumento central nos rituais Kariri-Xocó, além de entrevistas com alguns indígenas, imagens da vida cotidiana na aldeia e a preparação para o ritual.

Para este seminário, nos propusemos a realizar uma curta montagem com esse material, como um exercício de ensaio etnográfico a partir das questões que orientaram nossa reflexão até aqui. Antes disso, porém, vale nos debruçarmos rapidamente sobre como as filmagens foram realizadas. Basicamente, a produção das imagens foi orientada a partir de três concepções estéticas: enquadramento e ponto focal, plano e gatilho dramático e a "face gloriosa".

O enquadramento foi pensado de modo a se "recortar" da totalidade do quadro o ponto focal. Isso se deu, no nosso caso, utilizando lentes fixas, muito luminosas, com grande profundidade de campo. Isso significa que só está em foco aquilo que é eleito no quadro, ficando todo o restante fora de foco. Há a percepção de coisas acontecendo fora do ponto focal, mas não se consegue distinguir claramente quais são. As lentes utilizadas não permitem planos gerais ou americanos, exceto se nos distanciamos daquilo que está sendo filmado, sendo priorizado o plano-detalle. Assim, a totalidade daquela manifestação só se deixa ver eventualmente.

Foi feita a opção por planos-sequências. Nossa escolha não privilegia o enquadramento fixo, bem equilibrado, fruto de um olhar preocupado com a composição da imagem. Antes, o olhar tenta se aproximar da experiência do participante das performances. Absorvemos movimentos sujos, balanços e ajustes de enquadramento no mesmo plano. A experiência do plano-sequência proporciona

uma sensação de semelhança para com a experiência real, e a sensação de um olhar subjetivo, que efetivamente passeia pelo espaço, se encanta com determinadas coisas, se aproxima, se afasta, olha por outros ângulos. O plano-sequência dá a sensação de experiência vivida, e, por isso mesmo, imperfeita. O que detona o movimento nos planos-sequências são os “gatilhos dramáticos”. Na performance participativa, há o diálogo intenso entre os diversos participantes. Muitas vezes, na lógica interna de um ritual ou performance, determinada ação detona, como gatilho, um novo processo. Como na pergunta e resposta do cantador e do coro. A depender da intensidade da roda, dos elementos internos e externos que a constituem e das diversas interferências, os atores se alternam, o protagonismo muda, o foco é transferido. Assim, a câmera tenta seguir esse caminho. A partir do rosto do cantador a câmera busca alguém do público que está completamente em transe respondendo o coro. Dalí, a câmera segue um bêbado que cambaleia até um dos músicos que toca de forma virtuosa seu instrumento, apenas para, segundos depois, passear calmamente pelas pernas e pés dos dançarinos que sapateiam no meio do terreiro. Depois, a câmera, instigada pela beleza de determinada roupa, vai dos pés à cabeça de um destes dançarinos, buscando em seguida o objeto para o qual este dirige seu olhar, encontrando o mestre da brincadeira, que inicia um novo canto. A câmera não descansa, é continuamente chamada a mergulhar naquela performance, a buscar texturas, cores, movimentos e sons.

Finalmente, a busca pela “face gloriosa”, referência ao livro "A Antropologia da Face Gloriosa", de Arthur Omar (1997), foi uma das orientações gerais sobre o comportamento da fotografia neste trabalho. A busca deliberada por se deixar levar pelo transe, pela intensidade daquela performance. A câmera procura a face que canta a plenos pulmões e de olhos semifechados, sem preocupar-se em ser vista. Os dentes expostos, o contorcer do rosto, da musculatura, o olhar vidrado, fixo, distante. A fotografia busca no público e nos brincantes o transbordar de alma, a transfiguração da face, quando em transe.

Dito isso, passemos à montagem.

O momento da edição do material é a etapa do fazer audiovisual que dá forma àquilo que foi filmado. É certamente a parte do processo fílmico que oferece maiores possibilidades na construção da narrativa, na qual as opções e caminhos

se abrem ao infinito, exigindo uma formulação conceitual e estética mais aprofundada. O procedimento e o esforço tradutório a que este trabalho se propôs concentrou-se sobretudo na etapa da montagem, e nossa questão norteadora, em como editar algo que possa transmitir a sensação de sincronia musical e *flow*.

Como todas as manifestações de música participativa, a intensidade da performance não é dada de início, ela se constrói pouco a pouco. É preciso construir de forma audiovisual esta intensidade. Mais do que isso, para não ficarmos apenas em imagens estetizantes de corpos em movimento e da música sendo cantada e tocada, precisamos contextualizar esta performance para que o espectador possa ser guiado na experiência que está sendo proposta. Para que determinada performance possa chegar ao espectador, é necessário que ele tenha outras informações sobre aquele contexto, povo e geografia.

A opção que fizemos foi a de incluir trechos de falas dos indígenas sobre diversos assuntos: a questão da terra e sua importância para o modo de vida Kariri-Xocó, o sentido do Toré, a importância da maraca, etc. Imagens de preparação da performance (pintura, comida, etc.) contextualizam o que está sendo dito, assim como imagens do ambiente, paisagens, etc. Enquanto o espectador vai mergulhando neste universo, começamos a prepará-lo para a imersão final na experiência estética na performance participativa. Os últimos minutos são dedicados a imagens e sons em que a fruição na performance deve acontecer de maneira mais efetiva.

A roda vai fechar

A partir da nossa experiência de montagem do material kariri-xocó orientada pelas questões da pesquisa, chegamos a alguns pontos que, antes de encerrar questões, fazem um balanço do experimento realizado.

A primeira delas que salta aos olhos é que o trabalho com o audiovisual é, na maior parte das vezes, uma produção coletiva, compartilhada a muitas mãos, intelectos e sensibilidades. No nosso caso isso foi muito evidente. A tomada das imagens e a do som, embora orientadas pelo diretor e autor deste artigo, portanto já imbuído de algumas inquietações que apresentamos aqui, contou com a colaboração da sensibilidade e técnica das pessoas responsáveis em realizá-las.

Embora o diretor tenha orientado a escolha de enquadramentos, texturas, iluminação e movimentos de câmera, por exemplo, a pessoa que operou o equipamento ficou livre para experimentar e imprimir seu olhar nas imagens, e o mesmo equivale para o trabalho de captação de som. Aqui uma observação importante: se o fazer antropológico pode ser concebido como um trabalho individual, o fazer audiovisual dificilmente o será.

Ficou bastante evidente que o trabalho de construir uma possível tradução audiovisual para a experiência na performance participativa aconteceu efetivamente no momento da montagem e que, para comunicar sobre a intensidade da performance participativa, foi preciso construí-la junto ao espectador. Trata-se, não apenas de contar como a performance musical vai sendo realizada, como também de fornecer elementos para contextualizar o evento. Sem uma compreensão mínima daquele universo, ou uma primeira aproximação com o que está sendo filmado, a fruição estética na performance musical participativa não acontece. Se optássemos apenas por imagens do ritual, correríamos o risco de estetizá-lo e fugir da proposta de promover uma aproximação sensível ao universo retratado.

Na etapa da montagem, trabalhamos o tempo todo um diálogo entre interesses que, ora se aproximavam, ora se distanciavam. O terreno comum foi a ideia do audiovisual como tradução e nossa proposta prática de construção de uma montagem audiovisual. Mas percebemos que por vezes divergíamos em relação ao objetivo do trabalho. Enquanto a produção do audiovisual orientada para o campo da antropologia se preocupa fundamentalmente com a produção de conhecimento sobre o *Outro*, da perspectiva prática da realização documental, portanto do campo do cinema/documentário, o *Outro* e seu universo aparecem muitas vezes como matéria-prima para um processo criativo no qual a voz do autor/tradutor se sobrepõe sem prejuízos ao material filmado. Mesmo divergindo, as perspectivas se aproximaram, pois também interessa à Antropologia a forma estética do produto audiovisual e a voz do antropólogo/realizador, da mesma maneira que também interessa ao documentário, e muito, a experiência do *Outro* e suas formas de representação. Aqui também, e talvez sem perceber, acabamos por encontrar ecos e ressonâncias entre o trabalho do antropólogo e o do realizador, e fizemos o tempo todo o esforço de otimizar as "afinidades eletivas" e encontrar ressonâncias de uma

coisa em outra, de um campo do conhecimento em outro, trabalho próprio da tradução.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. (Trad. De Barck Karlheinz, et. al.). "A tarefa do tradutor". *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, [1923]2008.

BONDÍA, Jorge L. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row, 1990.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Editora Cultrix e Universidade de São Paulo. São Paulo, 1969.

MACDOUGALL, David. "The Visual in Anthropology". In: M. Banks and H. Morphy (eds). *Rethinking Visual Anthropology*. London: New Haven Press, 1997.

_____. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

_____. *Social Aesthetics and The Doon School, Sights*. 2000. Disponível em: <<http://cc.joensuu.fi/sights/david2.htm>> (acesso em 25 março de 2018).

MATA, Vera Lúcia Calheiros. *Verbete Kariri-Xocó*. Enciclopédia Povos Indígenas do Brasil (on line), 1999. Disponível em:

<http://www.socioambiental.org/pib/epi/kariri/kariri.sht> (acesso em 30 de março de 2018).

MENEZES BASTOS, Rafael. *Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte*. Mana. Rio de Janeiro, 13(2): 293-316, 2007.

MOURA, Roberto M. *No Princípio Era a Roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

PINK, Sarah. *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. London and New York: Routledge, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TAUSSIG, Michael. *Tactility and Distraction. Cultural Anthropology* 6(2): 147–53, 1991.

TURINO, Thomas.. *Musical as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. *Liminal ao Liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de Simbologia Comparativa*. Trad. Herbert Rodrigues, Evelise Paulis, com revisão técnica de John Cowart Dawsey. Revista Mediações. Vol. 17, nº 2, p. 214-257. Londrina, 2012.

Seguindo os materiais das rendas de bilros

Ana Carolina de Campos Almeida - Unicamp

Resumo: Minha pesquisa compõe uma etnografia a respeito do processo de confecção das rendas de bilros em uma associação, Casa das Rendeiras, Ilha Grande, PI. A partir de Ingold (2007) persigo as linhas na constituição da superfície das rendas de bilros seguindo os materiais desse ofício. Mostro alguns dos principais movimentos de formação das rendas de bilros. Minhas inquietações dizem respeito aos modos de contar e narrar esse processo de manufatura em que rendeiras e materiais envolvem-se em uma trama de sensibilidades no ato de fazer. Sigo o debate de Ingold (2011; 2013) em sua proposta de criação de uma antropologia gráfica em que os desenhos e outras formas visuais possam apurar o olhar dos antropólogos para conhecer a relação dos artesãos com seus materiais.

Palavras-chave: Materiais; Renda de bilros; Desenho; Antropologia gráfica

Situando-me na antropologia gráfica, que está constituindo um fecundo campo de pesquisa, inspiro-me em Ingold, Bunn e McFayden (2011), que criam as bases para uma antropologia (gráfica) que supõe, entre outros aspectos, o desenho como método de observação e descrição. Estes autores estão descontentes com as abordagens, antropológicas, a respeito do trabalho do homem com os materiais, pois esse modo de pensar costuma centrar suas investigações a partir de seu uso e finalidade, não levando em conta os materiais.

Nessas abordagens, o que importa é a forma que o objeto toma e seu uso a partir de uma matéria *pronta* chamada de *objeto*²¹. Nessa perspectiva, as coisas e os materiais que a compõem são vistos como meros suportes para o uso humano, obscurecendo a relação do trabalho com os materiais²². Por isso, Ingold (2012; 2013) diferencia os *objetos* das *coisas*. Nesse novo vocabulário, vê as coisas como seres ativos em contato com o meio e com outros materiais. Sua análise baseia-se no ato do fazer, mostrando como as coisas tomam formas, provisórias, em sua relação com o meio e o labor humano. Para esse autor, é no processo do *fazer* que os materiais e o manufactureiro mostram sua relação.

Nessa apresentação, faço uma breve contextualização a respeito das rendas de bilros para discutir um pouco de minha metodologia de pesquisa tendo o desenho como base²³ para narrar o processo de feitura das rendas em uma associação conhecida como “Casa das Rendeiras”, em Ilha Grande, Piauí, Brasil. Em minha investigação, intento trazer os materiais das rendas de modo a trata-los como coisas (Ingold 2012; 2013) em *relação com* as rendeiras na confecção das rendas.

De acordo com Fleury (2002), a renda de bilro apareceu no final da Idade Média e início da Idade Moderna decorrente das técnicas de bordados no momento em que se criam tecidos sem fundo. A grande diferença entre as rendas e os

²¹ Pensar as coisas em sua fase de utilização faz com que atribuamos à degradação, desgaste e outras marcas algo negativo. Como um objeto que depois de seu uso, para o homem, perde sua função e, com isso, o interesse nele. Mas ao tomar como ponto de partida o objeto como um processo constante de manufatura torna-se possível mostrar as características que ele vai assumindo com o tempo, suas mudanças e desgaste. Assim, torna-se interessante pensar as marcas de desgaste da matéria das rendas de bilros como, por exemplo, a ferrugem que observei nas rendas do caderno, bem como as marcas de pó e sujeira.

²² Bunn (2011) nos fala que os estudos sobre a madeira não têm dado relevância para o material madeira mas, sim, para a ideia de uso do material pronto.

²³ Pela antropologia gráfica, Ingold (2011).

bordados é que, nestes, aplica-se o bordado a um tecido pré-existente, enquanto que a renda é parte integrante do tecido. A trama da renda é a formação do próprio tecido.

Os padrões das rendas, em sua maior parte, eram italianos e a técnica das rendas de bilros também tem sua origem na Itália, em Veneza, final do século XV. À medida que passou a ser transmitida para outros países europeus, foi assumindo distintas características. E particularmente em Flandres a renda de bilros se desenvolveu de modo notável.

Segundo *Fleury* (2002), Milão e Veneza foram centros de manufatura de rendas onde a influência oriental aparece nos ornamentos e técnicas de trançar fios e elaborar bordados. Antigamente, para rendar, usavam-se fios de algodão fiados na roca, mas há muito tempo já é usado o fio industrializado. A renda de bilros apresentava-se como renda a metro. Da Itália, as técnicas de rendar expandiram-se para a França e para a Bélgica. Flandres reivindica para a Bélgica a invenção da renda de bilros.

Rendas de bilros no Brasil

De acordo com Meneses (2006), embora não se saiba quando a renda de bilros chegou a Ilha Grande ou Morros de Mariana²⁴, é possível inferir que elas tenham chegado aos Morros por Dona Mariana, considerada a primeira moradora dos Morros, que por isso levam o seu nome. Do mesmo modo que no restante do país, a renda nos Morros teria sido introduzida por mulheres portuguesas que trouxeram ao Brasil esse saber de Portugal. Meneses (2006) supõe que as rendas se espalharam pelo litoral e pelo sertão nordestino por meio das rendeiras portuguesas que aqui chegaram.

De acordo com Girão (1984), foi no início do século XVII que as rendas de bilros adquiriram características e motivos tipicamente brasileiros, no Nordeste. Cascudo (1993), assim como Meneses (2006) e Girão (1984), escreve que os tipos de rendas confeccionadas no Brasil vieram de Portugal. A renda, aqui sendo transmitida, passou e passa por reconfigurações, ou seja, modificações de padrões e marcas sociais, de acordo com a dinâmica local. A maioria das rendeiras dos

²⁴ Nome dado pelos moradores da Ilha. Com uma extensão de 62,7 km² de clima tropical e estação seca. Os Morros de Mariana, atualmente, compõem, em termos políticos, a Ilha Grande, o Porto dos Tatus e o ponto turístico Delta.

Morros aprendeu o ofício pelo ensino de parentes como mãe, avó, tia, irmã ou por afins, como amigas e amigas de amigas e cursos.

No Nordeste, segundo Meneses (2006), a matéria-prima usada na produção de rendas era predominantemente linha de algodão nas tonalidades branca e bege, assim como o era na maior parte do Nordeste. “Posteriormente, houve a introdução, não só de novos tons, como também de outros tipos de fios, como o fio de viscose e o fio de seda, que já era utilizado na Europa antigamente” (2006:52). O algodão predominava no Nordeste do Brasil, devido à abundância de algodão na região a partir da segunda metade do século XVIII.

As rendas de bilros em Ilha Grande e A Casa das Rendeiras

As rendas de bilros, atualmente, podem ser encontradas em várias regiões do Brasil: no nordeste, por exemplo, no Ceará, Maranhão, Piauí, na região sudeste, no Rio de Janeiro e na região Sul, em Santa Catarina²⁵. A Casa das Rendeiras, situada em uma das avenidas mais importantes²⁶ de Ilha Grande, cidade com aproximadamente 8420 habitantes no norte do Piauí, é a associação de meu local de pesquisa de campo. Ilha Grande ou Morros de Mariana, no Nordeste do Brasil está a sete quilômetros de Parnaíba e 337 quilômetros de Teresina, no Piauí.

A partir do conhecimento do processo de manufatura das rendas de bilros, em minha tese, me aprofundo na formação das superfícies de rendas de bilros a partir das linhas e fiz a análise de alguns desenhos de rendas *prontas* seguindo os materiais, isto é, indícios, evidências nos próprios materiais e em sua relação com as rendeiras. Investigando o processo de feitura das rendas de bilros, percebo que há aspectos que não estão visíveis, a olho nu, nas rendas já feitas.

Todo e qualquer gesto durante o processo do *fazer* depende intensamente das rendeiras e dos materiais. É necessário, ao fazer, prestar atenção e envolver-se com os materiais que compõem o ofício. O contato das mãos das rendeiras, com os bilros, cria um tipo de relação. Portanto, focalizar atenção nessas relações já implica pensar e narrar esse ofício a partir de várias forças e matérias. Cada rendeira é uma e única em sua força, delicadeza, firmeza, leveza, paciência e persistência – conjunto de características que traduzem a agilidade de cada uma nesse ofício.

²⁵ Segundo Fleury (2002), em Santa Catarina, em 1968, foi criada a Associação das Rendeiras da Ilha.

²⁶ Para o turismo da região.

A destreza na *manualidade* das matérias é formada pelas características das rendeiras e dos materiais em questão, por exemplo: madeira, tucum²⁷, linhas (de diversas espessuras), almofada, alfinetes e papelão são, cotidianamente, manejados e, como em contato com as mãos das rendeiras, são manuseados também. Assim como são transformados, no contato constante com as mãos das rendeiras, em troca de força e calor geram, também, calos e outras “inconveniências”, mas que em um trabalho manual é, em verdade, o que propulsiona e impulsiona o ofício.

Em pesquisas de campo, busquei aprender com as rendeiras alguns pontos de rendas²⁸ e trago, aqui, minha questão de pesquisa: os modos de contar alguns *momentos do fazer* das rendas de bilros na Casa das Rendeiras. A partir de uma descrição geral do processo de manufatura das rendas, faço uma decomposição, abrindo linhas de investigação, para analisar os movimentos de formação das rendas de bilros.

Com traços em um papelão, as linhas, nos bilros e estes nas mãos das rendeiras, seguem um caminho, passagem gerando as formas da renda, que é uma superfície de algodão. Eis aqui alguns percursos de suas formas²⁹:

- pelas linhas – entrelaçamento e formação de pontos
- pelos desenhos – composições de pontos combinados (desenho da construção)
- pelas rendas ao saírem da almofada (desenhos de rendas *prontas*)

A combinação de gestos se dá em uma posição comum: com as pernas *em V*, as rendeiras posicionam a grade com a almofada entre as próprias pernas. Coluna ereta, com a cadeira próxima à almofada, de modo que consiga visualizar/olhar o papelão e, com um leve espaço para, entre o papelão movimentar as linhas com um par de bilros (em cada) nas mãos. Os pés no chão ou entre o chão e a grade da almofada costumam ser as posições mais comuns que observei.

Os braços e cotovelos devem estar com espaço suficiente para se movimentar, com os bilros, de modo a manter os braços e cotovelo flexionados no movimento da troca de pares dos bilros e esticados ao finalizar um ponto, para que

²⁷“Tucum (*Bactris setosa*), tucunzeiro [...] é uma palmeira que cresce formando touceiras densas. Atinge de 10 a 12 metros de altura. Tem caules coberto por espinhos, sendo muito ornamental. Seus frutos são esféricos, com cerca de 2 centímetros de diâmetro”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tucum>.

²⁸ Aprender a render me faz perceber que é necessário conhecer os modos de ver das rendeiras a respeito do ofício de rendas e a reaprender a olhar e aprender.

²⁹ Me baseio no conceito de formas de Lagrou (2007).

a renda tenha a aparência de “esticada”, isto é, com os pontos bastante delineados. Finalizado o ponto, “mete o alfinete³⁰” para que o ponto não se desfaça até o finalizar da peça. Conforme o desenho vai tornando-se visível em linhas, de algodão no papelão, os pontos são presos pelo alfinete. Estes “mantém as linhas unidas e tensionadas enquanto a renda é confeccionada, evitando, assim, que ela se desfaça” (BRUSSI, 2015: 31). A cada sequência e formação de uma “carreira³¹”, forma-se um ponto. Feito um ponto, a rendeira segura dois pares de bilros em uma mão, coloca um alfinete nesse ponto e fecha-o com um cruzamento de bilros³².

Os bilros serão trocados e trabalhados sempre em pares. Mas cada renda tem um número específico de pares de bilros, a depender do ponto que essa renda exige para sua composição. A rendeira segue a troca de bilros de acordo com as características estéticas da renda (os pontos exigidos pela renda para sua composição) e o alfinete continua sendo usado quando se finaliza um ponto para que ele não se desfaça e a renda fique *esticada* na almofada, o que, segundo as rendeiras, é esteticamente mais bonito. A forma de sentar-se na cadeira e segurar os bilros faz diferença na confecção e na qualidade estética da renda. Os bilros também precisam ser segurados de modo que a linha, nos mesmos, fique esticada, para que trabalhem, cruzando, em pares, continuamente. A linha esticada permite que os pontos fiquem mais alinhados, uniformes e menores, dando à renda a aparência de um trabalho bastante delicado.

Os gestos e movimentos da renda têm uma cadência ou espécie de ritmo, inclusive pelos sucessivos contatos entre os bilros. Mas a autora explica que esse som que provem desse movimento, no entanto, não influencia tanto a forma e o padrão da renda. O que mais influência é a força empregada nos bilros durante o processo: “É a tensão entre as linhas, criada pelos músculos e gestos das rendeiras, transmitida pelos bilros e mantida (...) pelos alfinetes (inseridos entre cada ponto da renda) e pelo peso dos bilros, que define o formato dos pontos e da trama como um todo” (BRUSSI, 2015: 70).

Finaliza-se a feitura da peça de renda quando a rendeira termina o preenchimento do papelão como desenho. Assim, as rendeiras unem as linhas de

³⁰ Termo usado pelas rendeiras.

³¹ Ou fileira.

³² O alfinete e seu envolvimento nesse processo será melhor explicado mais a frente.

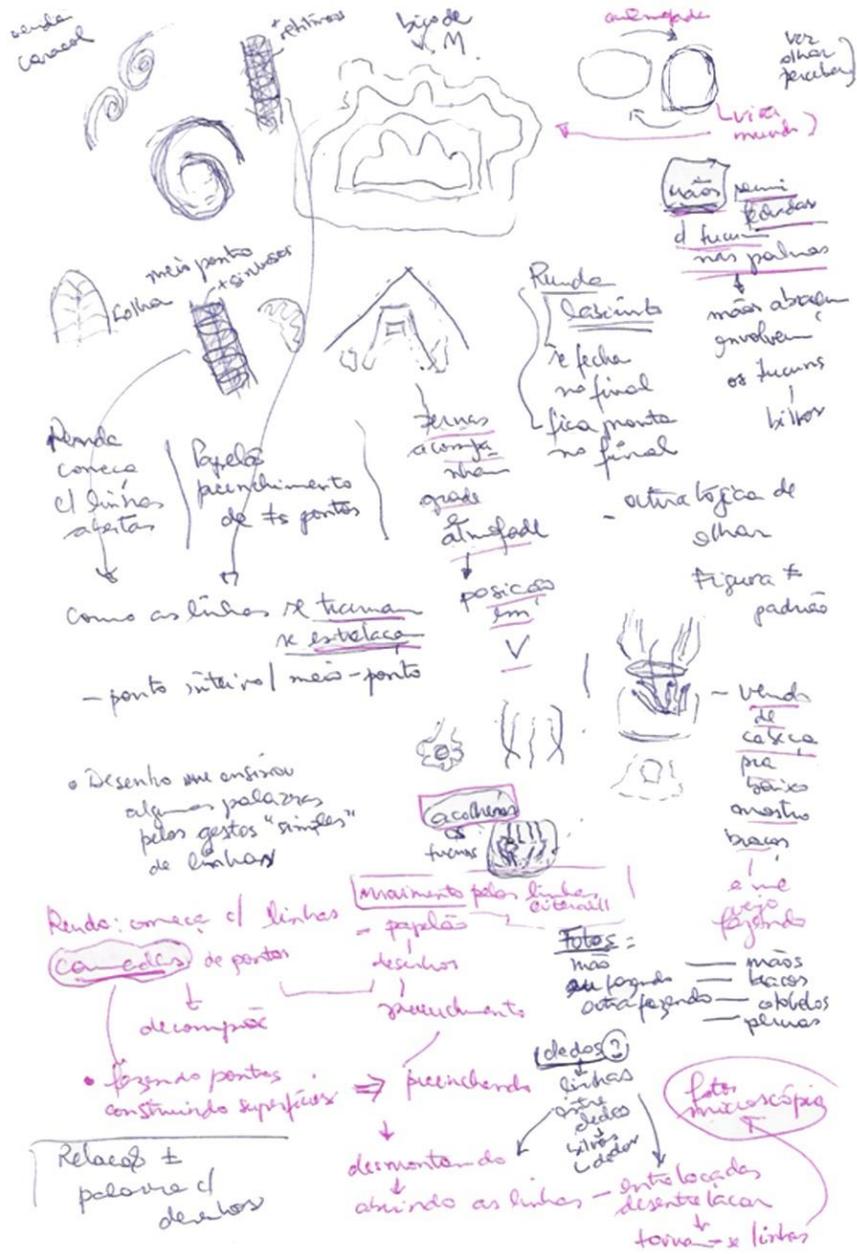
cada par de bilros com um nó, fechando a trama. Então as linhas são cortadas e a artesã tira todos os alfinetes de cada ponto que firma a trama à almofada.

Nesse jogo constante de sequência de troca de bilros³³, percebo um movimento entre mãos (nos bilros), cotovelo e ombros para a execução de cada ponto. As linhas entrelaçando-se e sobrepondo-se no papelão, por perfuração, fixam-se à almofada, formando camadas de linhas que mostram a superfície da renda.

Os desenhos de posições de rendar e de alguns gestuais das rendeiras me possibilitaram perceber e construir algumas noções dos gestos de forma mais fluida. Fiz o desenho abaixo, para entender e, então, indicar algumas dessas posições³⁴.

³³ A variação dos movimentos do cruzamento depende sempre do ponto que será feito.

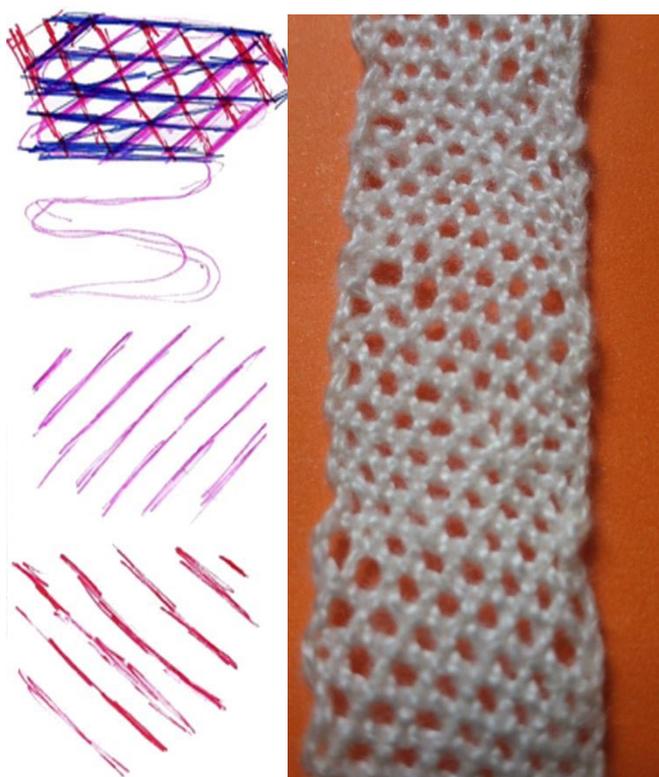
³⁴ Todos os desenhos presentes nesse texto foram feitos por mim.



- A Posição em V – pernas em V acompanham a grade em V.
- As palmas das mãos que acolhem os bilros: as mãos semifechadas com tucuns nas palmas. Com esse gesto, é possível ver que as mãos abraçam os cocos de tucum que tem diferenças de tamanho.
- Ao desenhar a posição de rendeira de cabeça para baixo, isto é, como se eu estivesse ali naquela posição rendando (olhar o desenho abaixo), entendi os braços dobrando e desdobrando a cada entrelaçamento de linhas.

Formando a superfície das rendas

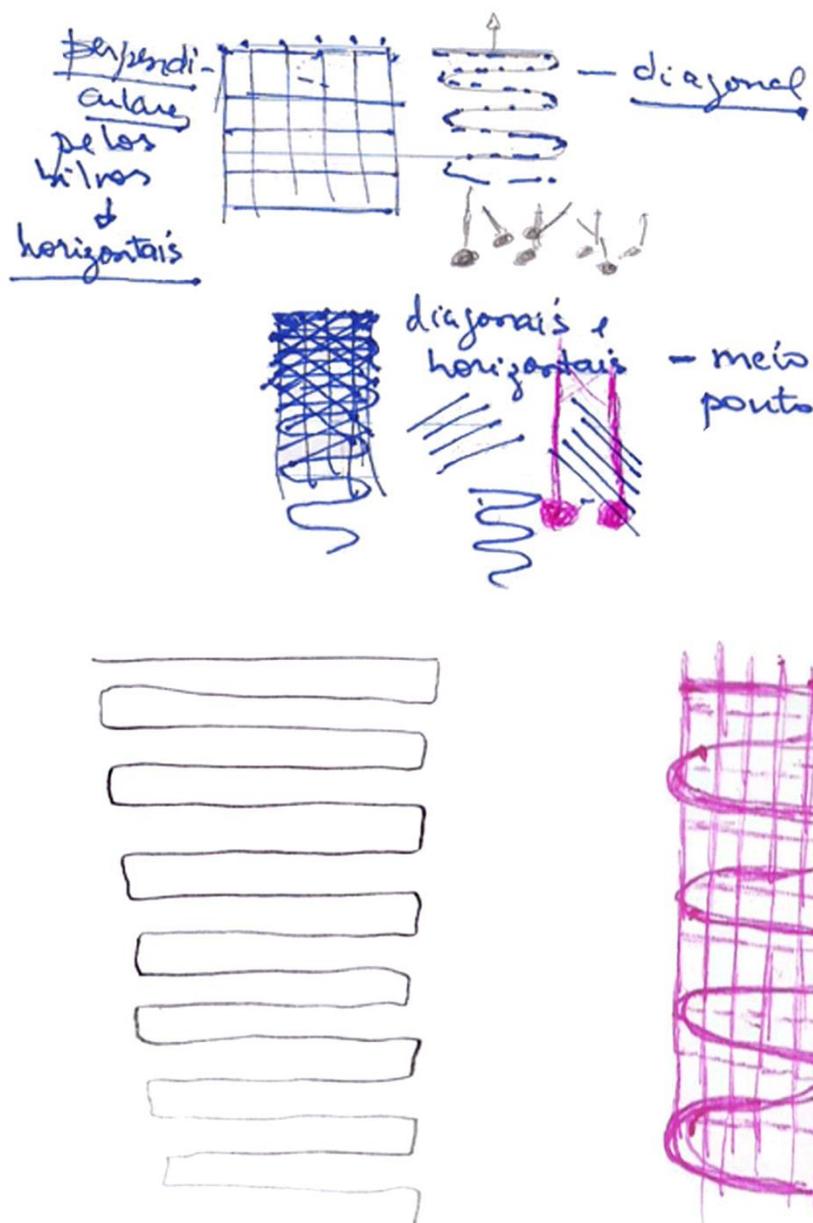
Cada um dos pontos das rendas de bilros integra um tipo de organização entre as linhas e essa diferença na organização influencia em seus usos. De acordo com a antropóloga Brussi (2015), no trocado inteiro há uma disposição contínua das linhas no sentido horizontal em que as linhas se organizam em camadas verticais e horizontais enquanto que no meio trocado uma camada é vertical e a outra é diagonal.



Meio trocado e camadas

No padrão de meio trocado, as linhas formam uma camada vertical e outra diagonal (BRUSSI, 2015: 57). Esses pontos costumam ser mais usados nas bordas das peças³⁵, por questões estéticas que são intrínsecas ao entrelaçamento das linhas. Os desenhos abaixo indicam algumas direções e movimentos de entrelaçamento de linhas nos gestos de render.

³⁵ Quando não é feita uma renda em metro com um único ponto.



Ao longo da pesquisa, as rendas de bilros tornaram-se o motivo para eu pensar em linhas, movimentos e materiais. Para narrar a feitura das rendas, faço, em minha investigação, a descrição da formação das superfícies de rendas de bilros a partir das linhas. Para isso, além de aprender alguns pontos da renda, faço a análise de alguns desenhos de rendas *prontas*. Desse modo, o desenho me ajuda a abrir linhas e dar atenção aos detalhes do processo de feitura dessas rendas.

Para a descrição e análise, foi preciso pensar um texto que desse conta de expressar alguns movimentos emaranhados de rendar, o ato de operar com a linha e os materiais na manufatura do rendar, a criação de uma nova superfície tecida

pelo ofício de rendar e como isso pode nos mostrar modos de conhecer as coisas e relações que ela engendra/articula.

E mostrar que os *gestos* são o próprio movimento do fazer numa composição de rendeiras e materiais que, em relação dialógica³⁶, criam um tecido. Tenho dado, então, atenção aos atos de operar o algodão e os artefatos que resultam desse labor, por exemplo, os fios de algodão que se tornam linhas que serão cuidadosamente manuseadas pelas rendeiras.

Antropologia e Imagens

Depois de minhas pesquisas de campo, quando iniciei minha escrita da pesquisa, comecei a traçar desenhos dos materiais e do que me lembrava dos movimentos de composição de pontos. Com isso, comecei a abrir as linhas dos desenhos até chegar ao desmanchar de pontos das linhas tramadas pelos bilros. No *desentreçamento* das linhas, fui encontrando-as novamente. E percebi que rendar traz formas de pensar: linhas, movimentos e materiais.

No caso das linhas de algodão das rendas de bilros, elas estão em constante contato com outras superfícies e constroem, assim, a forma do desenho da renda. Ao tomar essa forma, elas continuam em interação com o meio sofrendo desgastes, amasso e ferrugem no tecido.

O desenho de um *molde* das rendas de bilros, traçado em uma cartolina, pode ser redesenhado para explicitar, melhor, esse processo de criação: de acordo com Ingold, escavar as camadas do desenho pronto e trazer as lacunas pode fazer com que conheçamos alguns movimentos de criação dessas rendas (INGOLD, 2015).

Com Ingold (2007; 2011; 2013), topei o desafio de desenhar no papel linhas de movimento para mostrar gestos do ofício de rendar ou trocar bilros³⁷. O desenho me possibilita investigar *modos de conhecer e contar* por meio do *fazer*, seguindo os rastros nos materiais com as rendeiras. São desenhos “crus”, que mostram processos de uma antropóloga aprendendo a rendar, observar e descrever, investigando, *por meio do fazer*, os rastros nos materiais com as rendeiras.

A partir de minha questão de pesquisa “como mostrar o fazer?”, os desenhos, com caráter investigativo, me possibilitam acionar os gestos do fazer e me ajudam

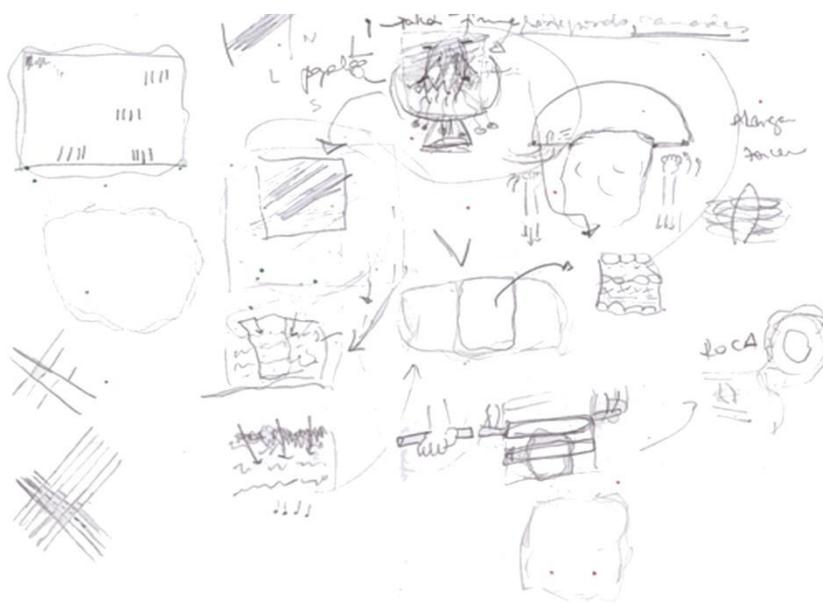
³⁶ Materiais e rendeiras trabalham dialogicamente (BRUSSI; 2015).

³⁷ Um dos principais movimentos, durante a confecção das rendas de bilros é *trocar bilros*.

a aprender a ver, rever, e, então, mostrar o *fazer das* rendas de bilros enquanto testemunha desse modo de conhecimento.

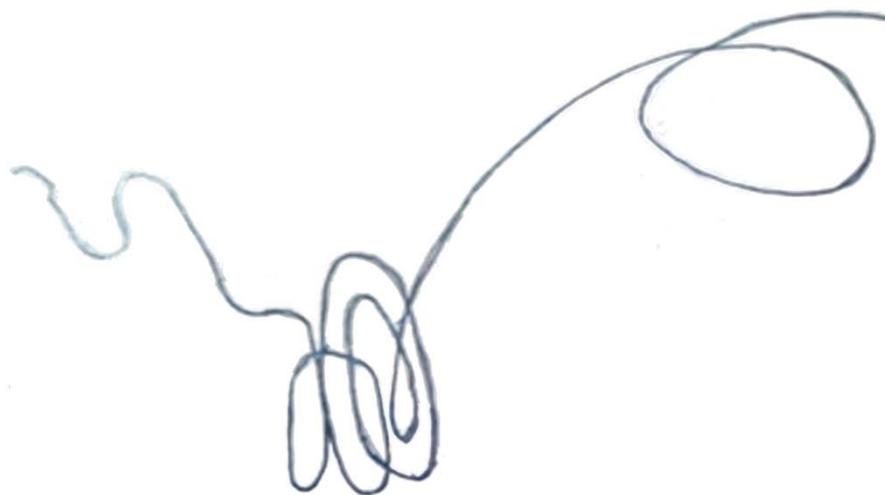
Fotografias também têm sido importantes na construção de minha pesquisa. As fotos, de certo modo, permitiram (quando eu estava em campo) que eu iniciasse um diálogo com as rendeiras que passavam a tarde na Casa das Rendeiras em ofício³⁸. Quando voltei para casa, as fotografias me ajudaram, também, a lembrar o processo de confecção das rendas diariamente: a relação das rendeiras com seus materiais de ofício e os principais gestos desse fazer. Com elas, também procurei estudos a respeito do uso de imagens na antropologia³⁹.

Mostro abaixo algumas imagens de materiais e gestuais do *fazer* rendas de bilros que fazem parte do meu processo de construção da pesquisa.



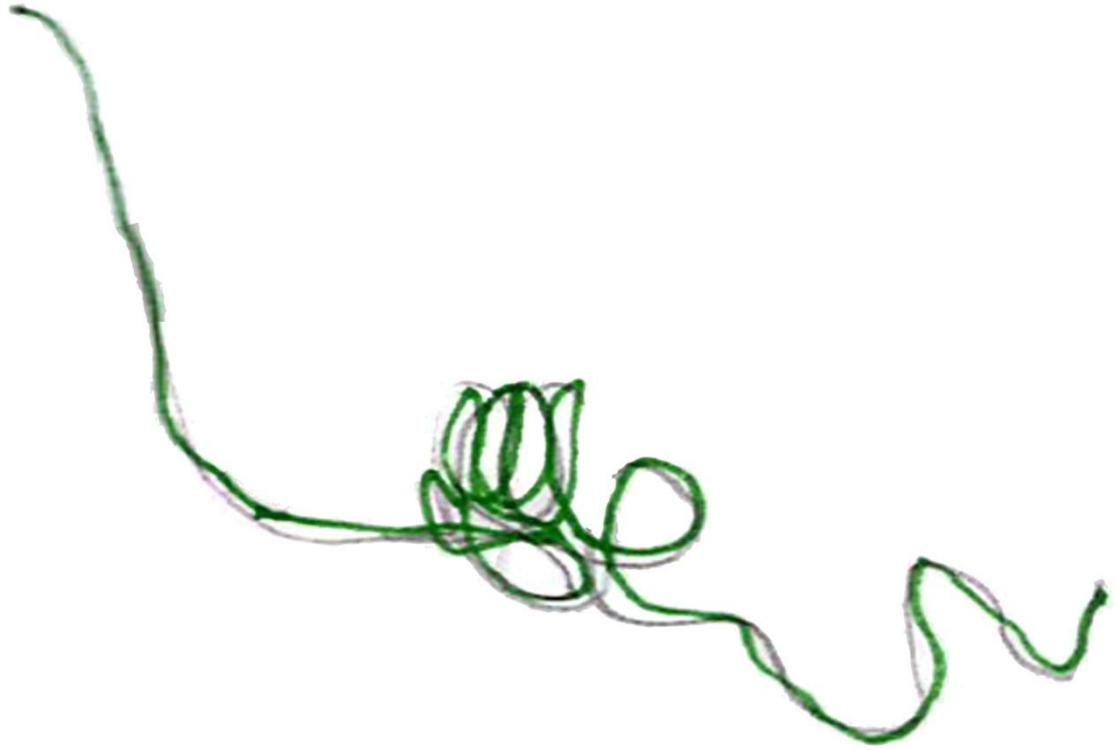
³⁸ Pelo que percebi em minhas pesquisas de campo, ao tirar fotos de peças de rendas prontas, à venda na associação, as rendeiras começaram a conversar comigo e a se interessar por mim.

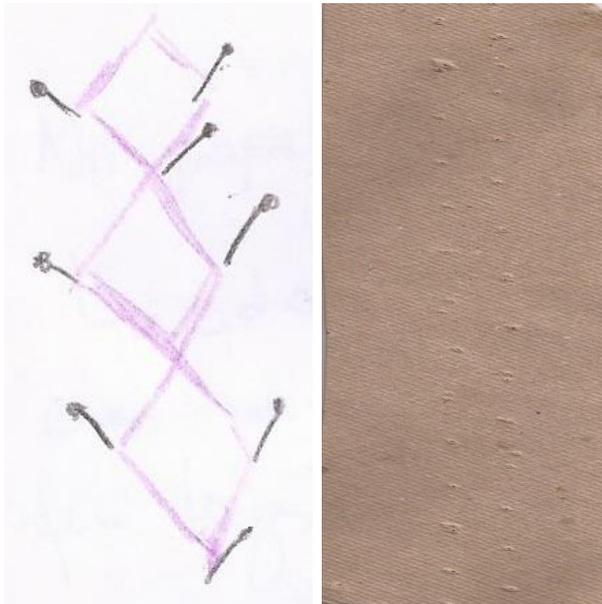
³⁹ Por exemplo o livro “Como pensam as imagens”, Etienne Samain (2014).

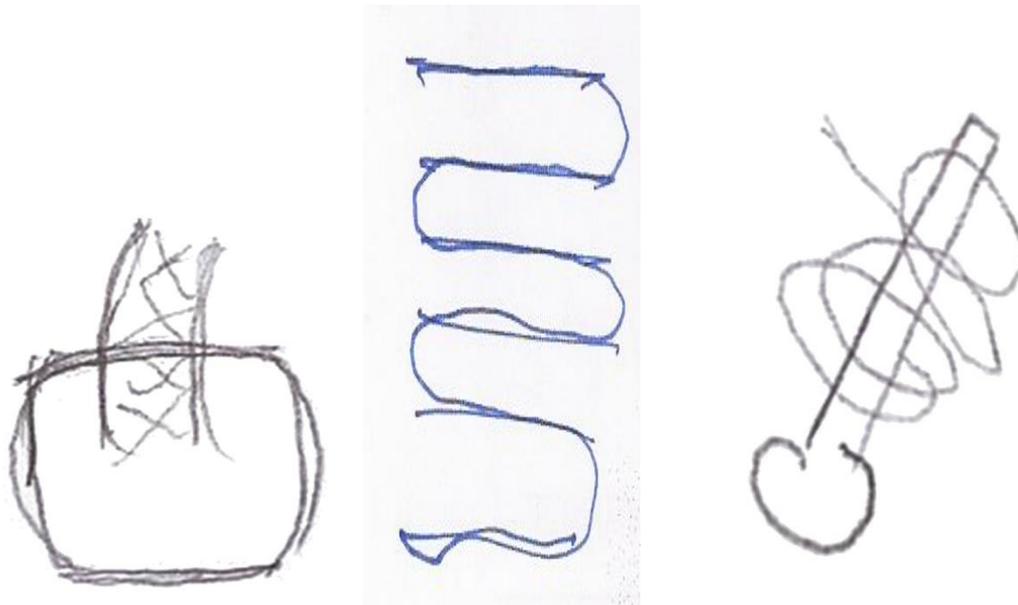


40

⁴⁰ As duas fotos com novelos de linhas foram feitas por mim, na Associação Tibagiana de Artesanato Tibagi (ATIART), Paraná.







Referências Bibliográficas

BRUSSI, Julia Dias Escobar. *Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

DUARTE, Renata Claudia. *A tecelagem no triângulo mineiro: história e cultura material*. EDUFU, Uberlândia, 2009.

FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. *Renda de Bilros, Renda da Terra, Renda do Ceará: A expressão artística de um povo*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

FORTI, Laura Artigas. *As rendeiras do Piauí. Reportagem: “Elas tecem o futuro”* p.73. Revista “Brasileiros”, número 34 – maio de 2010.

Geisel e Lody (1983). *Artesanato Brasileiro: Tecelagem*. Funarte, 1983.

GIRÃO, Valdelice C. *A renda de bilros e seus artífices*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1984.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Vozes, 2015.

_____ *Lines: a brief history*. London and New York: Routledge, 2007.

_____ *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*, Routledge: London and New York, 2013.

INGOLD, Tim (Org.). *Redrawing Anthropology: materials, movements, lines*. Routledge, 2011.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma*. Topbooks, Rio de Janeiro, 2007.

Lucie Smolderen et Romain Minguet. *Un fil d'Ariane dans le Dendi. Ethnographie d'une technique disparue*. Techniques & Culture 61, p. 304-317. 2013.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Unicamp, Campinas. 2014.

TUCUM. *Wikipédia*, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tucum>. Acessado em: 03/03/2018.

Desenhos revelam o que o silenciamento oculta

Ana Maria de Niemeyer - UNICAMP

Resumo: Em um projeto antropológico e educacional (1997 a 2001; financiamento/FAPESP/Ensino Público), coordenei uma equipe multiétnica que trabalhou em duas escolas públicas situadas na Vila Andrade/Zona Sul paulistana. Estudamos os mecanismos de exclusão, silenciados nas escolas, que atingem o segmento negro, com prejuízo maior para as crianças e as mulheres. Escolhemos as faixas etárias situadas entre onze e quatorze anos – Ensino Fundamental I. Meninos e meninas manifestaram seus desejos, medos, ansiedades, sofrimentos, alegrias, enfim, suas maneiras de ver o mundo no qual viviam, e aquele no qual, idealmente, gostariam de viver, através de linguagens que lhes interessavam: desenhos, poesias e música. Optei por expor neste texto como, através dos desenhos, e das explicações escritas em balões e legendas, que quase sempre os acompanham, atingimos opiniões sobre racismo, sexismo e desrespeito aos direitos das pessoas. Essas linguagens, aliadas aos demais instrumentos de estudo (Vídeo e Teatro, entre outros), também possibilitaram a emergência do lugar de fala daqueles segmentos (Djamila Ribeiro, 2017). O trabalho foi potente para revelar como o racismo trata negras e negros, como coisas, tirando-lhes a humanidade. Os resultados foram divulgados para o corpo docente, discente e para as “comunidades” das duas escolas. Visamos contribuir para políticas públicas.

Palavras-chave: Racismo; Escola Pública; Lugar de Fala; Desenhos; Juventude

Introdução

Neste texto faço uma reflexão sobre um projeto antropológico e educacional (1997 a 2001), financiado pela FAPESP, no contexto da linha Ensino Público que visa aprimorar o ensino através de parcerias entre escola pública e universidade. Coordenei uma equipe multiétnica (Cf. nota 2) que trabalhou em duas unidades de ensino: Escola Municipal de Ensino Fundamental Min. Synésio Rocha (doravante Escola Municipal Synésio) e Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Dr. Francisco Brasiliense Fusco (doravante Escola Estadual Fusco), situadas na Rua Jaracatiá (Jardim Umarizal/Vila Andrade/Zona Sul paulistana).

Nosso objetivo era o estudo dos mecanismos de exclusão que atingiam – atingem – sobretudo o segmento negro.⁴¹ Estudos acadêmicos, práticas de docentes de escolas públicas e de militantes do movimento negro indicavam que mulheres negras e crianças eram – são – mais vulneráveis a preconceitos, discriminações e racismo. O *prejuízo*, nas palavras de uma educadora negra, começa desde a creche. Era consensual que aí estava – está – uma das principais causas da evasão escolar. No início do projeto – novembro de 1997– a professora Márcia A. Lucas – *negra*– da Escola Estadual Fusco relatou que os *profissionais da área de educação não estavam preparados para resolver problemas graves: preconceito e discriminação em relação aos favelados e aos pobres, analfabetismo dos pais, desemprego, tráfico, uso de drogas* que interferiam diretamente nos relacionamentos e na autoestima dos estudantes. Concluiu que era *uma verdadeira guerra de nervos*.⁴² Como vemos, num

⁴¹Alguns pesquisadores agruparam as categorias usadas pela PNAD 1990 (Cf. Cor da população, Brasil, IBGE, 1995), preto e pardo, na categoria negro (Cf. ROSEMBERG et al.,1998, p. 78). Aqui, porém, trata-se de um estudo antropológico no qual valorizo as auto identificações étnicas (em itálico); hetero- identificações não são destacadas. Conhecemos assim a variedade de identificações, os critérios sobre os quais estão baseadas, e os contextos sociais em que são empregadas. Uso itálico para as categorias de dentro, inclusive do corpo docente. Aspas serão empregadas para termos estrangeiros e para citações bibliográficas.

⁴² Entre os membros da equipe estão aqui citados: a) coordenadora pedagógica, Maria José Santos Silva -*negra*-; b) profs./as da escola estadual: Márcia A.Lucas -*negra*-, Pedro C.Ribeiro Guimarães -*negro*-, Sônia Vaz -branca-; c) profs./as da Escola Municipal Synésio: Sandra Bamonte -branca-, Gilda Pinheiro dos Santos -branca-; d) orientadores das oficinas de vídeo: Jeferson DE -*negro*- e André Francioli -branco-; e) pesquisadora pelo PAGU: Adriana Piscitelli -branca-; f) antropólogo, organizador comigo do projeto: José Carlos Gomes da Silva -*negro*-; g) antropólogas pesquisadoras nas escolas: Daniela do Carmo Kabengele -*negra*- e Andrea Martini -branca-; h) psiquiatra, diretor do Teatro de Reprise: Claudio Pawell -branco-(Centro de Saúde Paula Souza/SP/SP), auxiliado pela música Flávia Barcellos -branca. Agradeço o financiamento da FAPESP; os apoios da “Rockefeller Foundation for Humanities”, da FAEPEX (Unicamp), do LISA (USP); e a todos e todas (das escolas públicas, da equipe acima, da UNICAMP, da USP, além de meus familiares, amigos e amigas) que vêm colaborando para a realização deste estudo.

primeiro momento, essa professora (mais tarde bolsista do projeto) não mencionou diretamente o racismo dirigido aos/às negros/as. Tanto esta omissão, quanto seu diagnóstico sobre os problemas da escola, foram seguidos pelos docentes da Escola Municipal Synésio. Fugia-se pela tangente quando abordávamos o racismo, confirmando, assim, as considerações de Eliana Oliveira (1994) a respeito da “etiqueta das relações raciais”. Os estudos de Florestan Fernandes ao constatarem a presença majoritária de alunos/as negros/as nos segmentos mais pobres da população brasileira tenderam “[...] a identificar as dificuldades interpostas à escolaridade da população negra com os problemas enfrentados pela pobreza, não considerando a especificidade do pertencimento racial” (ROSEMBERG et al., 1998, p.74).

Este pensamento teve grande influência entre os/as educadores/as. Constatamos, porém, que preconceitos e discriminações estavam presentes entre o próprio corpo docente, de modo consciente, ou não, tal como lê-se nestes exemplos: na Escola Estadual Fusco o vice diretor –branco– chamou um aluno negro de *macaco e maloqueiro*; na municipal, uma professora nissei apelidou uma aluna negra, segundo ela muito agitada, de *café pilão*. Quando mostramos que neste apelido havia preconceito a professora ficou muito surpresa.

Observamos, pois, que havia um “silenciamento” (ORLANDI, 1992) a respeito do racismo (CAVALLEIRO, 1998).

A violência dentro e no entorno das escolas era real. Logo na nossa primeira reunião na Escola Estadual Fusco (novembro 1997), ouvimos de dentro da sala onde conversávamos, um apedrejamento do telhado.⁴³ Foi-nos explicado pelos docentes presentes na reunião que as pedras eram atiradas por pessoas da *comunidade*.⁴⁴ À pergunta que eu fazia sempre (Quem apedrejava a escola e por que o fazia?), assim respondeu o aluno F. da Escola Estadual: são as pessoas que moram atrás da escola (até mesmo alunos) porque *perderam todas as esperanças*.

⁴³ Todos os corredores internos da escola eram isolados por grades e trancados com cadeados, os quais só eram abertos por um funcionário; os equipamentos estavam sucateados.

⁴⁴ *Comunidade* era empregada nas duas escolas para designar, de um modo amplo, os habitantes do entorno das escolas; podia, porém, indicar o conjunto de pessoas – pais, mães, avós, entre outros – que participavam de reuniões convocadas pela escola.

No início do projeto na escola municipal – março de 1988 –, professoras do noturno relataram que alunos estavam entrando com armas na sala de aula; tempos depois, durante uma festa de São João, um rapaz armado atingiu um aluno dentro do pátio fechado da escola, fugiu atirando para o chão. As balas ricochetearam e feriram crianças gravemente. Na escola instalou-se a lei do silêncio. Mas registramos que um *estado de comoção* atingiu a comunidade, o corpo docente, administrativo e discente.

Porém, não nos omitimos: uma semana depois retornamos e continuamos com o projeto. Assim, foi alta a expectativa em relação aos benefícios do projeto para a escola; desejavam receber nossa ajuda para lidar com a violência. Esclarecemos que não só não tínhamos competência para tratar com a problemática das drogas, como também este não era nosso objetivo.

Acredito que o nosso engajamento nos alinhou ao que Bruce Albert (1997) denomina de “etnografia implicada”, porque além da nossa presença constante, mesmo em situações de crise, tivemos uma atenção permanente com questões éticas, pois trabalhamos com populações que não têm os seus direitos de sigilo respeitados; formamos uma equipe multiétnica comprometida com os mesmos objetivos científicos e educacionais; retornarmos para as escolas e para a comunidade nossos estudos baseados em dados empíricos. Visamos, em última instância, contribuir para políticas públicas.

Metodologias e técnicas de pesquisa do projeto

Trabalhamos com as formações discursivas: procuramos indicar quem falava, de onde, em quais situações, com quem e como (Cf. NIEMEYER, 2002a; ALMEIDA, 1976). Esta postura implicou em registrarmos, quando possível, as auto identificações étnicas. Os/as negros/as que participaram da nossa equipe ocuparam um lugar de fala (RIBEIRO, 2017) trazendo um conhecimento das questões étnicas/raciais que eu não tinha enquanto professora da Unicamp e *branca*. “Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (RIBEIRO, 2017: p.90).

Para compreender o ocultamento do racismo nas escolas fizemos um trabalho em conjunto não só com a equipe do projeto (nota 2), mas também com o corpo docente e administrativo das duas escolas. Parte de nossos métodos e técnicas de estudo foram introduzidas em sala de aula pelos/as docentes, uma vez que não atuamos neste espaço. Procuramos atingir todas as disciplinas. Foi, ainda, importante motivar os/as estudantes para as atividades e pesquisas do projeto que iriam abordar assuntos, até então, não ventilados abertamente nas escolas. Escolhemos a faixa etária situada, aproximadamente, entre onze e quatorze anos – Ensino Fundamental I. Neste período os meninos e as meninas possuem ideias, valores e comportamentos trazidos da infância, e começam a incorporar outros das fases que virão. As passagens entre a infância e a vida adulta não são vividas e pensadas de modo homogêneo por meninos e por meninas, além de possuírem características culturais e sociais específicas (NIEMEYER, 2002b).

Para estudar como os meninos e as meninas percebiam, explicavam, e expressavam os fenômenos que privilegiamos, escolhemos linguagens que lhes interessavam. Deste modo manifestariam seus desejos, medos, ansiedades, sofrimentos, alegrias, enfim, suas maneiras de ver o mundo no qual viviam, e aquele no qual, idealmente, gostariam de viver. Nossos principais instrumentos de pesquisas foram desenhos, redações, poesias, letras de música e depoimentos orais. Implantamos oficinas de vídeo e de Teatro de Reprise. Na Oficina de Vídeo ensinamos a usar o equipamento, a escrever roteiros e a filmar; na de Teatro, que só ocorreu na escola municipal, os alunos e as alunas desempenharam papéis a partir de histórias escritas, de preferência em outra escola, para evitar identificação de autoria. Entre essas linguagens, selecionei o desenho para exibir e discutir aqui. Através dos desenhos e das explicações escritas (em balões, legendas, etc.), atingimos opiniões sobre racismo, sexismo e desrespeito aos direitos das pessoas que teriam ficado fora do nosso alcance se tivéssemos recolhido subsídios apenas através de outros métodos.⁴⁵

⁴⁵Desde 1972 venho utilizando o desenho como método de pesquisa em antropologia urbana: em uma favela de São Paulo, conforme NIEMEYER, 2.ed.2001; como instrumento de ensino de antropologia em sala de aula, conforme NIEMEYER (1998). Todos os desenhos destes estudos e do projeto nas escolas fazem parte do meu acervo de pesquisa.

Alguns critérios para avaliação dos desenhos

Como, muitas vezes, os conhecimentos que alcançamos denunciaram atos violentos praticados pelos poderosos – sobretudo pelos policiais –, o sigilo diz respeito à segurança desses segmentos estigmatizados, desassistidos e, cada vez com mais frequência, vitimados pelo poder público.⁴⁶ Por este motivo, mesmo sabendo que a assinatura nos desenhos perfaz a pessoa, optamos por retirá-las, pois a assinatura traria à presença de todos(as) a pessoa por completo, revelando dores e privacidades (ver carta anônima na nota 9). Os critérios que se seguem permitem uma melhor reflexão sobre os desenhos, contribuindo, assim, para uma epistemologia do desenho em pesquisas de antropologia urbana. Os alunos e as alunas recorreram, ora às soluções encontradas nas histórias em quadrinhos (falas dentro de balões, representado pensamentos ou opiniões), ora seguiram modos de explicação usados habitualmente nos trabalhos escolares, listas e legendas, por exemplo. Os desenhos, portanto, fazem parte de um pensamento visual, no qual as escritas são indissociáveis do grafismo. Assim, o corpus das imagens só será compreensível se levarmos em consideração que determinados aspectos visuais confirmam suas significações através de uma mensagem linguística, pois “parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua” (BARTHES, (1971[1964]):p.12). Um componente linguístico está presente na codificação e na decodificação dos gestos, em todos os procedimentos de pensamento ou de conceptualização, e na relação entre a linguagem e uma atividade especificamente humana, o desenho (GOODY,1997; CESARINO, 2013).

Os desenhos estavam inseridos no conjunto das outras manifestações artísticas de pelo menos quatro estudantes da Escola Estadual Fusco, entre eles de G. colecionador e desenhista de histórias em quadrinhos, cujo trabalho será comentado mais adiante. Vemos aqui a adequação da proposta que leva em consideração os “(...) modos de criação de diferentes manifestações artísticas;

⁴⁶ Mantive o nome das escolas, das(os) docentes, técnicos (as) e pesquisadores(as), membros da equipe. Tivemos, na época, autorização por escritos dos/as responsáveis pelos estudantes para divulgar os dados do estudo (inclusive imagens) com finalidade científica e educacional. Mas não para inserir vídeos e filmes na mídia eletrônica.

incorporando o movimento construtivo”; valorizando “processos de busca” e não “obras absolutas e finais (...)” (SALLES, 2006: p.1).

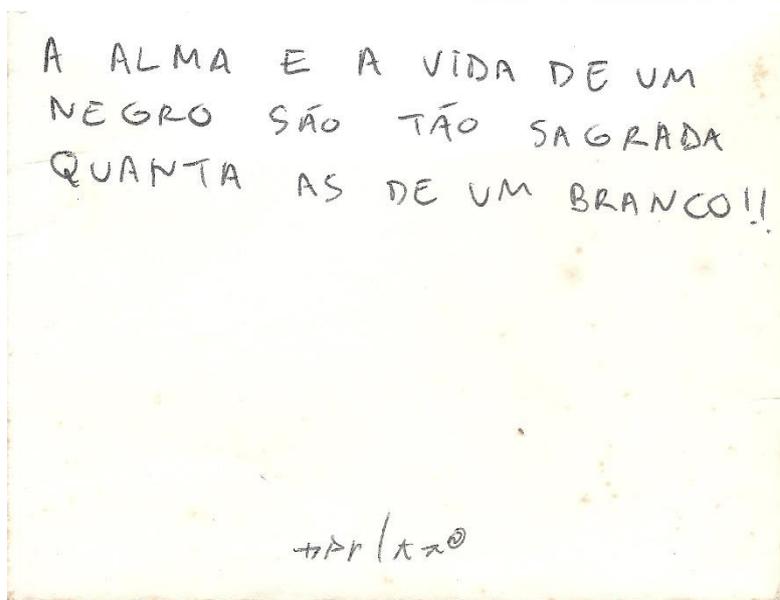
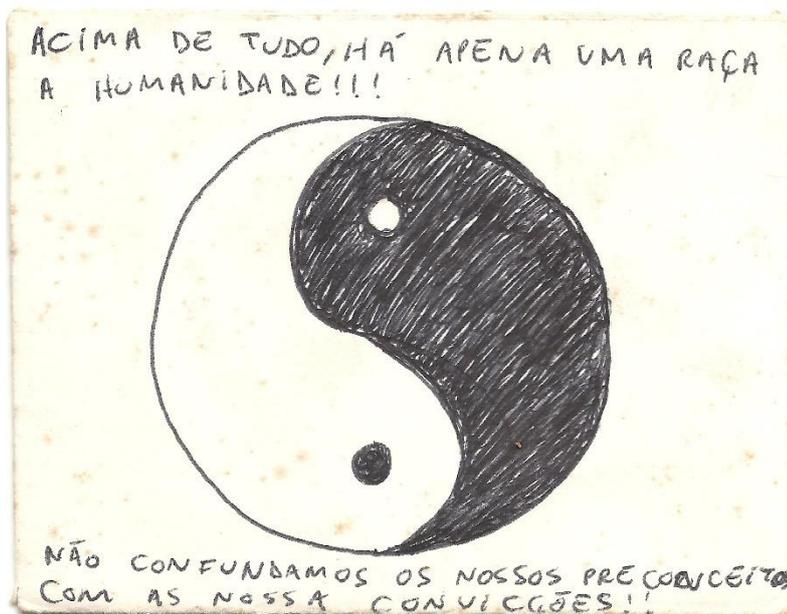
Do ponto de vista da poética de cada desenhista, chamo a atenção para: a) a liberdade na eleição das cores empregadas no desenho baseada na observação, no sentimento e na sensibilidade de cada desenhista (MATISSE, 2007: p.46); b) os espaços em branco, entre as formas desenhadas, tanto podem remeter ao silêncio quando, em uma entrevista, foram abordados assuntos que se queria esconder (NIEMEYER, 2001, 2.ed.), quanto à necessidade de vazios para que a imaginação possa agir, ou, ainda, a um padrão de desenho seguido na classe onde foram realizados.

Todas as escritas e os grifos nos desenhos incluídos neste texto são dos/as autores/as. Os eventuais “erros” de ortografia fazem parte do processo de aquisição da leitura e da escrita: não devem ser corrigidos (ABAURRE,1998).

Passo a expor e comentar os desenhos.

A pessoa escondida no anonimato

Na Escola Estadual Fusco, em 1998 nos primeiros meses de nossa atuação, iniciou-se uma circulação aberta de assuntos até então calados. Duas cartas foram então encaminhadas pessoalmente – com pedidos expressos de anonimato – para membros da equipe do projeto: uma foi entregue pela inspetora de alunos(as), *negra*, à orientadora pedagógica do projeto, Maria José Silva; outra foi confiada por um aluno *negro* à profa. Márcia Lucas. Este aluno (13 anos), segundo Márcia Lucas, no início mostrou-se *incomodado*, reticente, e até *bravo*, com os debates durante a aula, pedindo para deixá-lo *fora dessa!* Queria até sair da sala porque: *Isso é embaçado, professora!* (Isto é complicado, problemático). Mesmo explicando que (...) *a intenção era provocar uma reflexão sobre o problema do racismo no Brasil e na nossa escola (...)*, a professora achou que não iria convencê-lo. Mas ele escreveu uma carta desculpando-se por sua *postura*. Segue o envelope da carta (ver a carta na nota 9).



Neste envelope branco (10 x 0.8cm) o nome próprio talvez estivesse camuflado pela escrita tag.⁴⁷ Há um desenho situado no centro com o símbolo *Ying e Yang*.⁴⁸ Acima do desenho lê-se: *Acima de tudo há apenas uma raça a Humanidade !!!*. E logo depois do desenho: *Não confundamos os nossos preconceitos com as nossas*

⁴⁷ Tag é uma assinatura individual, codificada. Silveira Junior explica: “A febre das assinaturas – nome e siglas de pessoas e gangues – intensifica-se a partir de 88 [...]. São miríades de pequenos grupos formados essencialmente por garotos entre 10 e 20 anos, que tomam a p. 76).

⁴⁸ Para o taísmo *Ying e Yang* são conceitos fundamentais, representam a dualidade presente em todo o universo; são forças complementares e indissociáveis; não há hierarquia entre elas e nem julgamento de valor. Ver trechos da carta na nota 9 que esclarecem o sentido simbólico desses conceitos para o aluno.

convicções !!; no verso do envelope: A ALMA E A VIDA DE UM NEGRO SÃO TÃO SAGRADA QUANTA AS DE UM BRANCO!!⁴⁹

A professora relatou que depois de *muita conversa* ele: [...] *propôs-se a ajudar e até disse que eu poderia ler sua carta em outras salas para servir de exemplo, mas sem citar o nome. Hoje ele é um dos que mais aprende na sala, é sensível, criativo, se expressa com frequência e tem ideias muito sensatas. Vai fazer a prova da FUVEST. Considero isto um grande passo!* (Márcia Lucas,1998).

Não ditos

Nossa primeira intenção foi averiguar o estado bruto dos fenômenos que estudamos, a partir de pesquisas sobre acontecimentos gerais, sem mencionar os assuntos que abordaríamos prioritariamente. Sigamos para os próximos desenhos realizados em sala de aula, de acordo com a enunciação da profa. Márcia Lucas (Escola Estadual Fusco): *Desenhe um dia que você gostou na escola e um outro que você não gostou.* O desenho abaixo é representativo daqueles onde estavam ocultos os motivos das brigas entre os/as estudantes e a especificação das ofensas proferidas.

⁴⁹ Carta anônima que ele permitiu que fosse lida para outras classes: *À prf^a Marcia Me desculpe pela forma como venho agindo Mas é que demorou muito tempo prá chegar onde cheguei !!! E agora a senhora veio cutucar velhas feridas. Afinal um animal ferido é muito mais feroz. Qual o cidadão negro que nunca foi discriminado um dia? Não importa o tamanho ou idade, a sociedade não se importa !!! Durante muito tempo eu viví por baixo, mas agora isso mudou!!! Há aproximadamente 1,5 (um ano e meio) consegui encontrar meu eu e estamos nos entendendo muito bem. [...] Vou fazer tudo que puder para manter essa paz, essa harmonia, o equilíbrio. Foi difícil me encontrar, mas eu consegui!! Consegui supera a baixa-estima!! [...] De repente me aparece a senhora, querendo me fazer voltar ao passado, lembrar de coisas desagradáveis!!! As lições do passado apenas me prepararam para enfrentar o hoje e futuro!!! Que se dane as pessoas brancas (pele clara) de mente pequena, se esquecem que foram os meus ancestrais que durante muito tempo foram explorados, arrancados de sua terra natal e de suas famílias, que os colocaram onde hoje estão!!! Que Deus te abençoe e te dê forças para continuar a sua missão. Conscientizando os jovens para que no futuro possam reconhecer que os “diferentes”, possuem sangue vermelho iguais aos deles ou de seus ancestrais! Que sentem dores, sorriem, choram, sentem alegria, tristezas, e respiram o mesmo ar que eles. Que se lembrem “que a escuridão é tão necessária quanto a luz”!! E que o negro comece a se valorizar mais, não se pode depender de ninguém deve-se corre atrás de seus próprios sonhos. Quanto à aqueles que se julgam superiores que Deus lhes dê mais uma chance, porque “paus e pedras podem quebrar meus ossos, mas palavras jamais me ferirão!!” Eles apenas temem o que não conhece, me dê uma chance e lhe mostrarei toda a beleza que há do lado de cá!! Sem mais, Abraços !!eu*



Balões: menina negra: 1ª fala: *D. é tão bom Voltar a falar com você, e saiba que preciso de contar umas novidades*; menina branca: 2ª fala: *então vamos ir conversando, pois nós passamos muito tempo longe uma da outra e precisamos conversar*

Explicações ao pé do desenho: *História Bom essa discussão foi assim nós somos amigas de salas diferentes e no campeonato me falaram algumas coisas que eram combinadas. Ok? Depois ela me falou algumas coisas que eu não acreditei ... a julguei muito mal depois a professora Márcia nos chamou e nos falou o quanto é importante conversar. Mas uma coisa que eu ouvi da professora e que eu nunca vou esquecer é a seguinte frase: – O amargor da ofensa não pode mais do que doçura do perdão!!!. (E. fem., 12 anos, 6ª série, Escola Estadual Fusco, 2000).*

Por que falaram *coisas combinadas*, nas costas da menina? Quais foram as *coisas* que disseram de uma menina que ela *não acreditou*? E quem falou o quê, de quem? (Não está claro no desenho onde vemos uma menina negra e outra branca). O conselho da professora (*O amargor da ofensa não pode mais que doçura do*

perdão), ao que tudo indica no texto do desenho, encerrou o desconforto entre as amigas. Qual foi a ofensa? E quem foi ofendida?

Os próximos desenhos trazem representações da cena onde aconteceram conflitos, *violências*.



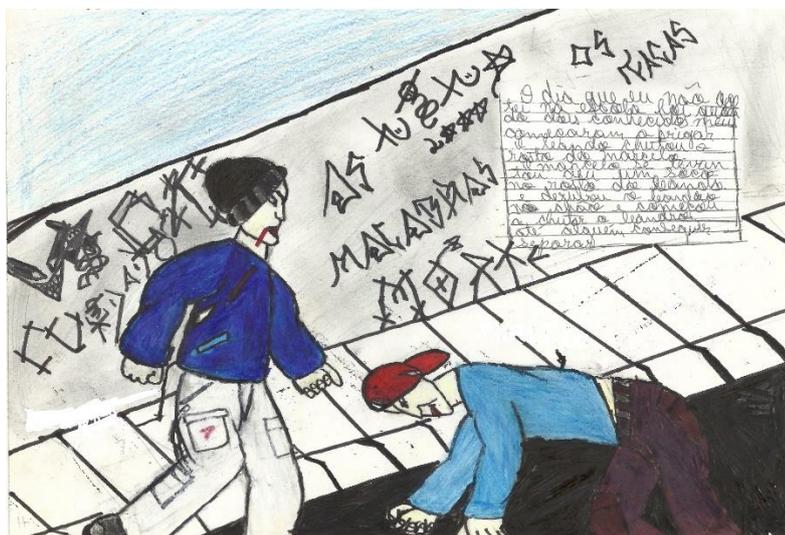
Verso do desenho: *Esse fato que desenhei, aconteceu esse ano, com uma colega, e uma professora. Aconteceu que a B. (minha colega), estava conversando na sala de aula, e a professora K. chamou a atenção de B. Até aí, tudo bem. Afinal, não tem nada de mais uma professora reclamar com a B. por ela está conversando em sua aula. O problema, foi que a professora 'xingou' a B. de sinica, fingida e muitas outras coisas. Fiquei realmente, com o astral muito pra baixo. Lógico, que sala de aula, não é lugar para bater papo, né? Agora, xingar uma aluna, já é para lá de bagda. Se a violência tem que acabar... Vamos arrancar o mal pela raiz!!! (L., fem., 11 anos, 6^o série, Escola Estadual Fusco, 2000).*

Além dos xingamentos de *cínica, fingida*, quais foram as *muitas outras coisas* que a professora disse para a menina que a fizeram chorar e que deixaram sua colega com um *astral muito pra baixo*? Os xingamentos, como vemos através da fisionomia da professora, tal como está retratada no desenho, além do gesto de apontar (reforçando as ofensas), foram sentidos pela autora do desenho, como violentos, a tal ponto que as suas reflexões na escrita final revelaram seus

sentimentos, e uma perspicácia sociológica na avaliação da situação: [...] *Se a violência tem que acabar... Vamos arrancar o mal pela raiz!!!*

Também nesse mesmo desenho um colega ri; em sua carteira, e na do lado lemos: *As macabras p/ os facas e os facas p/as macabras.*

Qual seria o significado destas inscrições que reaparecem no desenho que se segue?



Legenda dentro do desenho: *O dia que eu não gostei na escola foi quando dois conhecidos meus começaram a brigar. O L. chutou o rosto do M. e M. se levantou deu um soco no rosto do L. e derrubou o L. no chão e começou a chutar o L. até alguém conseguir separar.* (V. fem., 12 anos, 6^o série, Escola Estadual Fusco, 2000)

No desenho acima temos incógnitas: Por que os dois conhecidos da menina autora do desenho brigaram? E quem os separou? A inscrição que reaparece, disfarçada pelas letras tag, no muro que fica atrás da cena dos dois meninos brigando – *Os Facas As Macabras Morte*– sugere que se eles não tivessem sido separados, morte poderia ser o desfecho da briga. Talvez *macabras* e *facas* fossem nomes para grupos de meninas e de meninos, que circulavam só entre elas e eles. Seria porque a situação de violência aconteceu fora da sala de aula que no desenho acima, *as macabras* e *os facas* estão escritos com letras típicas dos tags? Estas, como já dissemos, são letras que formam nomes ou frases, com desenho próprio,

indecifrável para os de fora; o significado só é compreensível para os de dentro. Acima de macabras há uma assinatura (além de outras inscrições atrás do menino que está em pé), também indecifrável para quem não é do meio.

Estamos, pois, diante da afirmação de Eni Orlandi (1992) de que o silêncio é “condição do significar”. O silêncio aqui é distinto do “implícito”, do “subjacente”, não tem o “sentido ‘passivo’ e ‘negativo’ que lhe foi atribuído nas formas sociais da nossa cultura”; (...) o “não-dizer” está relacionado “à história e à ideologia” (ORLANDI, 1992: p.12). Os não ditos nos desenhos remetiam a um dizer sobre um modo de pensar e agir racista dirigido principalmente aos negros, às negras e aos (às) habitantes de favelas. Não falar, não deixar vir à tona, esconder, ocultar, tem um papel na ideologia dominante. Tudo se passa como se vivêssemos em uma democracia racial. Nos próximos desenhos surgem xingamentos racistas, revelando os sentidos do silêncio. Veremos como sem as escritas nos balões os desenhos ficariam incompreensíveis.

Sentidos do silêncio



Neste desenho, situado em sala de aula, lemos estes diálogos escritos nos balões: menino – *cala a boca, sua chita. Vai comer banana que você ganha mais, rá,*

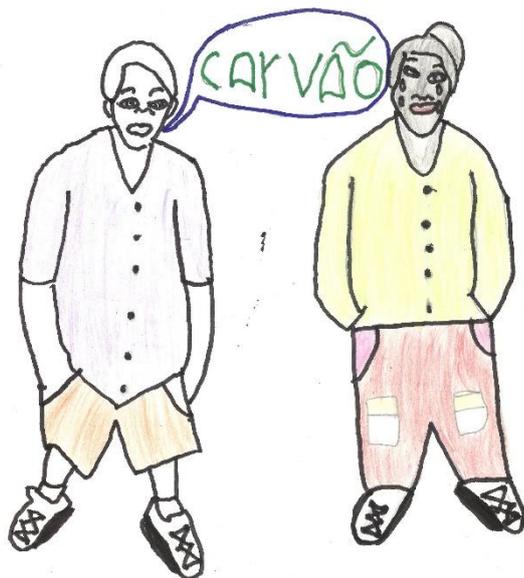
*rá, rá...; menina: – Vai você. Sou **Negra** com orgulho.* (R. fem., 12 anos, 6 série, Escola Estadual Fusco, 2000).

Esta resposta da menina é uma raridade entre os meninos/as negros/as quando são ofendidos, porque ela reage, manda de volta para o menino o ato de comer banana, e reforça sua cor.

Há, porém, a fala de um sujeito oculto – *Gente silêncio!* Seria a professora? Se, sim, pedir silêncio durante uma aula teria muitas implicações, como por exemplo: não deixar a aula ser interrompida com assuntos fora da pauta. Mas mesmo se estivesse a par do teor da conversa o/a docente poderia não querer discutir ofensas racistas porque, por exemplo, não se sentia competente para lidar com o assunto; seria até possível que docentes – de *formação duvidosa* –, nas palavras de um professor da Escola Estadual Fusco, minimizassem xingamentos como esses. Assuntos abafados retornam de maneiras muitas vezes violentas, como vimos no apedrejamento dessa escola. Quando ventilados trazem realidades desconhecidas até então pelos professores/as. Foi o que aconteceu tão logo deram espaço para os alunos e alunas falarem em sala de aula sobre assuntos de sua vida e sobre o racismo. Avalio a seguir os desenhos onde apareceram o teor das *ofensas e xingamentos*.

Ofensas e xingamentos

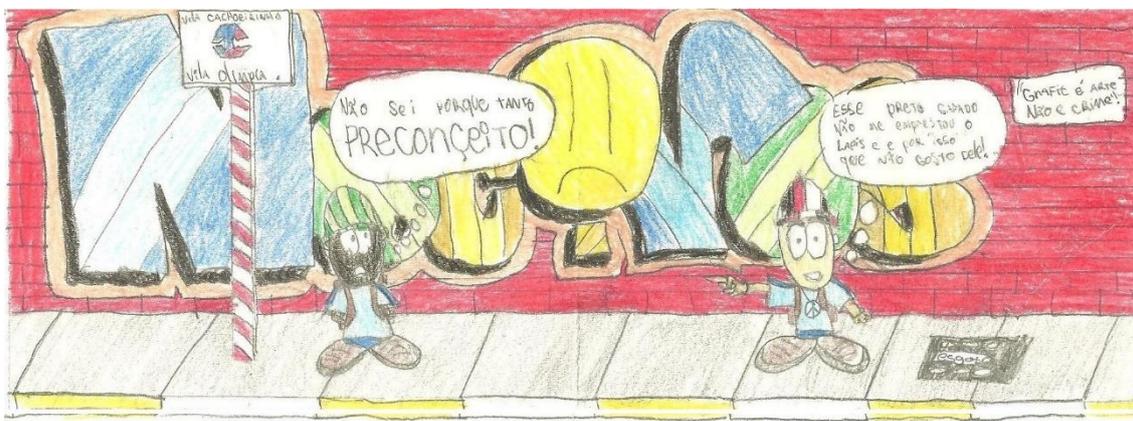
Tivemos desenhos onde os meninos e as meninas começaram a revelar as ofensas e os xingamentos. A reação da maioria dos/as negros/as quando ofendidos (tanto nos desenhos, quanto nos depoimentos escritos ou orais), é chorar, ou tentar não chorar. Perdoar o agressor, porque *se até Deus perdoa. E, deixar para lá, fingir que não é com você, não ligar* (conselhos recebidos de familiares e/ou de professores e professoras). Retirar-se do convívio com os/as colegas, ficar em casa, faltar as aulas. Isolar-se.



No desenho acima (P. fem., 6^o série, 12 anos, Escola Estadual Fusco, 2000), o menino branco xinga (*carvão*), a menina negra chora, reação igual a de outros desenhos do acervo do estudo como, por exemplo: o menino branco *xinga – macaco fedorento sai da minha frente* – e a menina negra fica muito *triste* e chora; a menina loira xinga a colega negra: *ladrona, preta, indiota e estúpida*; a reação é o choro e esta avaliação: *eu não mereço isso* (Ver o desenho em Niemeyer, 2012). Colegas registraram em outros desenhos que acharam essas atitudes muito *desalmado* (isto é, *sem alma*).

Nos desenhos o/a agressor/ra é sempre branco/a; os/as ofendidos/as são negros/as.

Os próximos desenhos foram realizados na Escola Municipal Synésio seguindo esta enunciação – editada por mim – da professora de arte, Sandra Bamonte: Qual foi a cena que Joãozinho (ou Mariazinha) viu da janela do ônibus sobre Racismo, Discriminação e Preconceito?



Nos balões: menino branco: – Esse preto safado não emprestou o lápis e é por isso que eu não gosto dele! ; menino negro: *Não sei porque tanto PRECONCEITO!* Inscrição no muro: *Grafite é arte não é crime!* Escrito no poste do ônibus: *Vila Cachoeirinha –Vila Olímpia*

Aqui são interessantes: o recurso do desenho do ponto de ônibus conferindo não só movimento ao desenho, mas também situando-o na rua (tal como a tampa de um esgoto); a inscrição no muro pintado com grafites – *Grafite é arte não é crime!* – a qual, não por acaso, é endereçada aos de fora...⁵⁰

No colar do menino branco que xinga é instigante o símbolo que foi apropriado pelo movimento hippie com sentido de paz – diferente do que teve em outras situações históricas. Este símbolo poderia ter outro significado para o menino (não foi averiguado por nós).

Os símbolos, portanto, transitam historicamente mudando de sentido quando atualizados em contextos diferentes daqueles onde foram criados. No envelope da carta anônima acima reproduzido, o significado para o taoísmo do símbolo Ying e Yang (ver nota 8), desenhado pelo menino em 1998 (época em que esse símbolo provavelmente ainda não tinha sido apropriado pelo PCC), está adequado para o conteúdo de sua carta, no qual apoia a atuação da professora:

[...] Que Deus te abençoe e te dê forças para continuar a sua missão. Conscientizando os jovens para que no futuro possam reconhecer os “diferentes”, possuem sangue vermelho iguais aos deles ou de seus ancestrais! Que sentem dores, sorriem, choram, sentem alegria,

⁵⁰ Para estudos pioneiros sobre grafite e outras manifestações estéticas do movimento hip-hop em São Paulo, ver: Silveira Junior (1991) e Silva (1998).

tristezas, e respiram o mesmo ar que eles. Que se lembrem “que a escuridão é tão necessária quanto a luz” !! [...].

As reflexões seguintes estão baseadas: a) nestes escritos inseridos nos balões do desenho anterior: – *Esse preto safado não me emprestou o lápis e é por isso que eu não gosto dele! – Não sei porque tanto PRECONCEITO!* ; b) nos comentários inseridos em outro desenho (acervo da pesquisa) de autoria de uma menina de 13 anos, no qual uma menina negra vê da janela do ônibus um policial batendo em um negro (nos balões: rapaz: *Por favor não me bate mais!!! Eu não fiz nada;* policial: *Cala boca seu preto safado !!! Você está preso*). Tudo se passa como se *safado* fosse um atributo natural dos pretos. Naturaliza-se, deste modo, um preconceito que determina, sem comprovação, que os pretos/as são desonestos/as, safados/as, logo pode-se apontar o dedo, e a arma para eles/as, acusando-os/as, discriminando-os/as, intimidando-os/as, pois não são de confiança (*não me emprestou o lápis e é por isso não gosto dele*). Está assim autorizado o racismo que tem como base a crença na existência de raças e na superioridade de uma “raça”, baseada em um “patrimônio genético” superior, portanto, em “disposições morais” melhores; aqueles/as que não possuem esse patrimônio são considerados inferiores; por isto são comandados, explorados, agredidos e eliminados fisicamente (LÉVI-STRAUSS, 1990[1988]).

No desenho seguinte o aluno (G., 6ª série, 14 anos, da Escola Estadual Fusco, 1998) alude tal atitude ao nazismo: o opressor (com olhos injetados de vermelho e com um símbolo nazista tatuado no braço) diz ao colocar um revólver na boca de um negro: *Fuma isso maconheiro*.



Entre os desenhos realizados espontaneamente pelos(as) estudantes encontravam-se aqueles(as) que expressaram uma revolta em relação ao racismo dirigido aos/às *pretos/as*, associados a *maloqueiros/as*, também vistos/as como drogados/as. É digno de nota estes comentários inseridos, repetidamente, em outro desenho de nosso acervo (autor: menino, 15 anos) no qual um branco ameaça um negro – *vou dar uma sktada maloquero. Não bate nos preto, não bate nos preto, não bate nos preto; para que bater nos pretos, nós somos humanos*. Esta afirmação remete à este trecho da carta anônima (nota 9): [...] os “*diferentes*”, *possuem sangue vermelho iguais aos deles ou de seus ancestrais! Que sentem dores, sorriem, choram, sentem alegria, tristezas, e respiram o mesmo ar que eles*.

O núcleo do racismo é justamente a concepção de que os/as preto/as (por extensão todas as minorias que historicamente vem sendo perseguidas e eliminadas) não são humanas.

Considerações finais

“Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções (...). [Olhar que] (...) confinaria a mulher negra num local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado”. (RIBEIRO, 2017: p. 44).

Procuramos ao longo do projeto entender barreiras, tabus e omissões em relação aos preconceitos e ao racismo; explicar que o silêncio é uma atuação – como visto nos não ditos que apareceram nos desenhos – que remete a um campo,

inscrito na retórica da dominação e na retórica do oprimido, em que se permite e se proíbe falar, em que se dá e se retira voz, em que se diz alguma coisa, para impedir que se diga outra (Orlandi, 1992). Docentes passaram a ficar alertas, notando comportamentos que até então teriam passados despercebidos. Tal como aconteceu com o professor de arte, João Vaz – branco –, que ao observar a tristeza de N., uma aluna – *negra* – de doze anos – 8ª série –, aproximou-se e, em conjunto com a professora de português, Sônia Vaz – branca –, bolsista do projeto, entrevistou a menina (filmada com o consentimento da aluna).⁵¹ A aluna chorou o tempo todo. Ela disse que desde a pré-escola sofreu preconceito, e comentou os conselhos que recebeu na família:

– Minha mãe sempre fala que a gente não deve agredir as outras pessoas, eu tento ignorar... as pessoas não gosta de mim, eu não sou obrigada a gostar delas, a não ser que elas me agridam diretamente, me xinguem, mas caso contrário, se sentarem longe de mim e ficarem me olhando diferente eu não [...].

Indagada se gostaria de dizer algo para essas pessoas ela respondeu:

– Não, acho que cada pessoa sabe o que faz e o que deixa de fazer. Se elas não gostam de negro, nem por isso eu vou ficar branca porque elas querem! E quando pediram sua opinião sobre as razões do preconceito, disse: – [...] eu acho que as pessoas preconceituosas, elas acham que o negro devia ser como antigamente, que devia ser escravo!

No depoimento da menina chama a atenção a gradação que coloca nas agressões que sofreu, pois *sentar longe* e *olhar diferente* é, para ela, menos grave do que *xingar* e *agredir*. Ora, olhar diferente e sentar longe, são insultos iguais aos xingamentos (Conforme Bhabhba ,1998 [1994] e Ribeiro, 2017). Essa mesma menina, N., deu um passo à frente quando leu, diante da audiência que comemorava na Escola Estadual a Semana da Consciência Negra (1998, proporcionada pelo projeto), a crônica de H.P. Lima (1998) sobre o significado de negro no dicionário. Em 1999, uma aluna – branca – comentou como repercutiu nela a leitura do dicionário por N.: (...) *Algum tempo teve uma palestra sobre racismo uma garota negra leu um texto ela se emocionou muito como eu nas palavras que ela dizia dava*

⁵¹ A entrevista perde parte de sua força sem o vídeo. Mas, como já disse, por uma questão ética não posso circular o vídeo sem autorização atual da entrevistada.

para perceber que ela era muito discriminada pela sua cor. Hoje sei o que é racismo e sei o que é ser discriminado (...).

Os xingamentos remetiam os negros/as para a natureza, tirando-lhes a humanidade (*urubu, macaco(a), urubu perdido na selva, gorila, galinha preta, macaca(o) fedorenta(o) e filhote de urubu*); eram tratados/as como coisa (*cabelo de Bombril, cabelo de casa de rato e carvão*); ou como algo que só serve para o lixo (*café queimado, palito defumado, churrasco queimado, e resto de incêndio*); ou ainda como sujeira (*negro/a encardido/a*).

Lugar de preto é no lixo, declaração de um estudante na sala de aula (registrada pela professora), foi levada às últimas consequências quando começaram a jogar papel amassado e lixo em cima de uma menina *preta*. Além disso, *preto, é safado*, como se a cor da pele, por si só, denotasse comportamentos negativos, que não precisam de comprovação.

O racismo exerce violência, difama, institui desconfiança, ridiculariza, desumaniza, isola, silencia, exclui, produz invisibilidade; sua característica intrínseca é a capacidade “de anular nas pessoas sua dignidade de sujeito” (CHIOZZI,1994: p.94).

“Os comportamentos racistas, dos mais variados tipos, são estratégias do projeto de falsificação, isto é, fazer as pessoas não só parecerem o que elas não são, mas também o que não podem ser [coisas]” (SCHMITT, 1996: pp. 40-41, tradução minha). E que assim se comportem diante dos dominadores. A não reação socializava para a passividade, para a submissão, para a interiorização de sentimentos negativos que atingem a pessoa.

Vimos confirmadas algumas de nossas hipóteses de pesquisa. As professoras e os professores ao abrirem espaço para manifestações livres, isto é, fora do contexto previsível de ensino/aprendizado facilitaram que viessem à lume subjetividades e saberes adquiridos fora da escola. Um exemplo: G., aluno da Escola Estadual Fusco estava em crise com a escola, pouco aparecia, não se interessava pelos estudos. Em 1999, Márcia Lucas solicitou uma avaliação dos alunos/as sobre as atividades que ela vinha desenvolvendo. Lê-se esta avaliação de G. (autor do último desenho inserido acima):

No ano de 1998 minha professora de português começou um trabalho maravilhoso sobre a consciência negra. [...] O exercício que eu mais gostei no trabalho foi as histórias em quadrinhos, pois coleciono e tenho 95 revistinhas, conheço mais de quarenta cartunista, 25 escritores onde se destaca-se os meus favoritos Luiz Fernando Verissimo, Laerte, Glauco [...] e Lazzios. [...] Depois desses e muitos outros textos estou, com o caráter completamente bem formado. Acho que se dessas pessoas que fizeram esses trabalhos se transformar em um professor não vai se esquecer disso, e se passar para outras pessoas teremos um futuro garantido. (G., masc., 7ª série, Escola Estadual Fusco, 1999).

Nos debates com o corpo docente procuramos introduzir as discussões de ponta da antropologia (Lopes da Silva, 2001: 40). Frisamos, entre outros temas, a naturalização de comportamentos racistas e sexistas, os quais estão inseridos em questões mais amplas, entre as quais, a vida em um cotidiano de relações assimétricas e desiguais entre feminino e masculino, e entre etnias (VALE DE ALMEIDA, 1995). Tivemos uma conquista importante: na escola municipal as questões étnicas e de gênero passaram a fazer parte do curriculum oficial. De acordo com a profa. Gilda Pinheiro dos Santos – branca– houve uma modificação no comportamento dos alunos e das alunas que se sentiam *discriminados ou xingados*:

[...] professora, o P. está me chamando de preta saravá! [...] os alunos estão aprendendo a sair do silêncio. [...] a aluna R., (professora, o P. está falando que o meu cabelo é cocô de rato!). No começo encontrei muitas dificuldades no desenvolvimento do projeto, porque existe um preconceito camuflado, e quando falamos sobre o assunto creio que o mesmo aconteceu comigo, acontecerá com muitos, passarão a fazer auto-reflexão. Esse projeto é muito importante, por isso deve atuar desde a educação infantil, pois as crianças também levam informações para a família influenciando-os a fazer auto-reflexão sobre algumas de suas atitudes a respeito de preconceito, discriminação e racismo (21/09/2001).

O prof. Pedro César Guimarães, *negro*, comentou:

[...] me intrigava a problemática da maternidade de nossas adolescentes. Em alguns momentos julguei ser mais importante interferir aí do que na questão étnica (e olha que eu sou negro), mas [...] acabei vislumbrando que a apreensão do valor étnico para estes jovens vai interferir até no fato destes traduzirem sua sexualidade de forma mais responsável e tolerante [...] (cerca de 2001)

Encerro com esta avaliação escrita pelo aluno F. – *negro* – (1999, 14 anos), o mesmo que em 1998, respondendo à pergunta que eu sempre fazia, atribuiu o apedrejamento da escola às pessoas que moravam atrás *porque perderam todas as esperanças*:

*[...] Este projeto mudou o modo de pensar de muita gente. [...] aluno consciente sabe reagir diante das situações. [...] a questão racial é muito mal divulgada ainda. [...] da classe nós levamos para casa de casa para rua e assim sucessivamente. [...] consegui me tornar muito mais consciente e também passei a viver melhor. Entendi que ser cidadão é respeitar sem discriminar raça, religião, classe social etc. Espero que [...] um dia nós possamos dizer: ‘acabamos com o racismo’.*⁵²

⁵² Na avaliação do aluno F. “[...]respeitar sem discriminar raça, religião, classe social etc.”, chamo a atenção para o *etc.*, porque se havia dificuldade em abordar, tanto da parte dos/as estudantes, quanto da dos/as docentes, preconceitos e racismo relativos ao pertencimento étnico, existia uma maior resistência ainda quanto ao tratamento das questões de gênero. O depoimento do professor Pedro César Guimarães também nos alerta para essa questão. Em textos futuros espero trazer uma reflexão acurada sobre esses temas.

Referências Bibliográficas

ABAURRE, Maria Bernadete Marques et al., *Cenas de aquisição da escrita: o sujeito e o trabalho com o texto*. Campinas: Associação de Leitura do Brasil (ALB), Mercado de Letras, 1998.

ALBERT, Bruce, “Situation ethnographique et mouvements ethniques: réflexions sur le terrain post-malinowskien”. In: M.Agier, *Anthropologues en dangers: l’engagement sur le terrain*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1997, pp. 75-88.

ALMEIDA, Maria Suely (Kofes de), *Entre nós, os pobres, eles os negros*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1976.

ALMEIDA, Miguel Vale de, *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1995.

ARAÚJO, Tereza Cristina N. “A classificação de `cor` nas pesquisas do IBGE: notas para uma discussão”. *Cadernos de Pesquisa*, n.63, novembro, 1987.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971 [1964].

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998 [1994].

BLOK, Anton & BUCKSER, Andrew. “Nicknames as symbolic inversions”. *Focaal* 28, 1996, pp.77-94.

CAVALLEIRO, Eliane. *Do silêncio do lar ao silêncio escolar: racismo, preconceito e discriminação racial na educação infantil*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, 1998.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. “Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo”. *Mana*, vol.19, no.3. Rio de Janeiro, 2013. Acessível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132013000300002>

CHIOZZI, Paolo. “Autoritratto del razzismo: le fotografie antropologiche di Lidio Cipriani”. In: *La Menzogna della Razza. Documenti e immagini del razzismo e dell’antisemitismo facista*, (Catálogo de exposição iconográfica). Bolonha. Grafis Edizioni: 1994, pp. 91-94.

GOODY, Jack. *Entre l’Oralité et l’Écriture*. Paris, PUF, 1994 [1993].

LIMA, Heloisa Pires. *Histórias da Preta*. São Paulo: C^{ia} das Letras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Raça e política”. In: C. Lévi-Strauss & Didier Eribon (org.), *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Frontera, 1990 [1988], pp. 187-210.

LOPES DA SILVA, Aracy. Uma ‘Antropologia da Educação’ no Brasil. Reflexões a partir da escolarização indígena”. In: A L.da Silva & M.K.Ferreira, (org.), *Antropologia, história e educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001, pp. 29-43.

MARTINEZ-ALIER (Stolcke), Verena. “Cor como símbolo de classificação social”. *Revista de História*, v. 47, n. 96, 1973, pp. 453-472.

MATISSE, Henri. “Escritos e conversas sobre a arte (1945, 1948, 1951)”. In: J.Lichtenstein (org.), *A pintura –Vol.9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed.34, 2006, pp. 137-141.

MORI, J. “O processo de exclusão na educação: o ensino de segundo grau.” In: L. W. Boneti (org.), *Educação, exclusão e cidadania*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1997.

NIEMEYER, Ana Maria de. “Um outro retrato: imagens de migrantes favelados.” In: B.Feldman-Bianco & M.L.Moreira Leite, *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 2001[1998], pp. 225-265.

_____ & E.P. de Godoi (orgs.). *Além dos territórios por um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Editora Mercado de Letras/Programa de Mestrado em Antropologia Social, 1998.

_____ & MARIA JOSÉ SANTOS SILVA. “O que o silêncio revela: um estudo sobre a juventude negra em escolas públicas da periferia paulistana”. Comunicação apresentada no Simpósio Internacional: *O Desafio da Diferença: Articulando gênero, raça e classe*, 1999a. Acessível em <http://www.desafio.ufba.br/gt1-008.html>

_____ “Crônicas, desenhos, poesias e escritos de alunos negros, de duas escolas públicas paulistanas”. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*. Vol. 9 n. 2, Jul/Dez, Negritude: Saúde e Educação, São Paulo, Centro de Estudos do Crescimento e do Desenvolvimento do Ser Humano/FSP/USP, 1999b, pp. 46-54.

_____ “O silenciamento do ‘negro’ na auto identificação étnica: um estudo com adolescentes de duas escolas públicas paulistanas”. *RUA*, n.8, NUDECRI. Campinas, 2002a, pp. 43-72.

_____ “Para o estímulo do diálogo entre a prática antropológica e a prática psicanalítica”. *IDE*. (36), dezembro, Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, São Paulo, 2002b, 54-75.

_____ “Caldeirão de Injustiça”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v.1, n.2, 2012, pp. 9-38. Acessível em: www.cadernosaa.ufba.br

OLIVEIRA, Eliana. *Relações raciais nas creches diretas do município de São Paulo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (PUC-SP), 1994.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP), 1993.

_____ “Classifying the Brazilian population by color: underlying problems”. In: E. S. de Sá Barreto & D. M.L.Zibas (orgs.). *Brazilian issues on education, gender and race*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1996, pp. 189-213.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

ROURE, Glacy Q. de. *Vidas silenciadas: a violência com crianças e adolescentes na sociedade brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

ROSEMBERG, Fúlvia et al. “Raça e desigualdade educacional no Brasil”. In: J.G.Aquino (org.), *Diferenças e preconceito na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus, 1998, pp. 73-92.

- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia M. “Questão racial no Brasil”. In: L. M. Schwarcz & L.V. de S. Reis (orgs.). *Negras imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, São Paulo: Estação Ciência/EDUSP, 1996, pp. 153-177.
- SCHMITT, Richard. “Racism and objectification: reflections on themes from Fanon”. In: L.R.Gordon, D. Sharpley-Whiting, R.T. White (orgs.). *Fanon: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1996, pp. 35-50.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: juventude negra, música e segregação urbana*. Uberlândia: UDUFU, 1984-1998.
- SILVEIRA JÚNIOR, Nelson E. da. *Superfícies Alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1991.
- SINGER, P. I. “Um mapa da exclusão social no Brasil”. In: José J. Queiroz et al. *Modernidade: globalização e exclusão*. São Paulo: Editora Imaginário, 1996, pp. 75-113.
- TEDLOCK, Dennis. “The analogical tradition and the emergence of a dialogical anthropology”. *Anthropological Research*, v. 35 n. 94, 1979.

Ricardo Rangel e a fotografia moçambicana: memórias do passado, histórias do presente

Bruna Triana⁵³ - USP

Resumo: Partindo de questões sobre memória, fotografia e arquivo, busca-se analisar a obra do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009). A fotografia será pensada, aqui, como informante privilegiado, a partir do qual se observam tensões, negociações e disputas. Dessa forma, o contexto de produção e atuação de Rangel, suas fotografias e seu arquivo serão problematizados no sentido de compreender quais são os potenciais da obra desse fotógrafo na construção de uma memória outra do período colonial em Moçambique, e quais seus usos no presente.

Palavras-chave: Arquivo; Moçambique; Ricardo Rangel

⁵³ Doutoranda PPGAS-USP, pesquisadora associada do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) e bolsista FAPESP, processo 2014/25152-0.

I. Introdução

Desde, pelo menos, a década de 1970, os arquivos, enquanto instituições sociais, foram colocados em uma posição de questionamento. Michel Foucault (1986), Allan Sekula (1989) e Ann Laura Stoler (2010), por exemplo, foram alguns intelectuais que problematizaram a forma como se dá a construção do arquivo, sua disciplina e disposição, seus dispositivos e regimes de verdade. Por sua vez, Jacques Derrida (2001) procurou colocar em tensão as “falhas” do arquivo monumentalizado, a falsa objetividade e estabilidade que ele emite, a alteridade do arquivo.

Conforme apontou Derrida (2001), o monumento arquivo é marcado por alguns elementos-chaves: o *local físico*, onde se institucionaliza e domicilia o documento, seguida pela *legitimação*, que é dada pelo catálogo, que além de acomodar os documentos em caixas e prateleiras, os coloca em uma relação – ao serem agrupados por alguém que percebeu (construiu) uma conexão entre eles, seja temporal, institucional ou pessoal, processo que constitui, em alguma medida, uma *autoridade hermenêutica*. Nessa medida, o poder de selecionar e excluir, de listar, relacionar e dispor os elementos permeia o ambiente. Portanto, temos consciência de que nesse espaço não há objetividade, verdade histórica ou estabilidade.

O que podemos pensar a partir e com esses autores é que temos uma ideia muito própria de arquivo como um monumento fechado, um espaço de salvaguarda do passado, de uma certa “verdade histórica”. Ainda que tais autores tenham refletido sobre a noção e a construção do arquivo, ela ainda opera de forma difusa quando entramos nesse prédio que “guarda o passado”. Entramos com perguntas na ponta da língua: de que passado se trata? Feito para e por quem? Como foi constituído? O que se guardou e o que foi excluído nesse processo?

Eu tinha essas perguntas em mente: questionar os catálogos e a organização, as políticas de preservação e exclusão, suas lógicas classificatórias, os instrumentos arquivísticos. Adentrei esses espaços, então, pré-disposta a tensioná-los. Assim, tinha uma imagem de como deveriam ser organizados esses documentos, dos catálogos e das listas que deveriam ser disponibilizados para a consulta, das condições de preservação para que esses documentos não se apagassem – afinal, são tão frágeis esses rastros que nos sobram.

Todavia, me deparei com instituições em que havia caixas amontoadas pelo chão (e era ali que eu tinha que procurar os materiais desejados); com documentos que, supostamente, deveriam estar ali, mas que não estavam (teriam sido perdidos ou sido roubados?); com poucas e poucas condições de preservação e manutenção, tanto dos documentos quanto dos próprios edifícios. Como estabelecer, nesse contexto, uma crítica à tal construção institucional e política do arquivo quando, aparentemente, não havia construção, e sim caos? Percebi, então, o quanto essa imagem já pressupunha certas ideias – presentes, inclusive, nos estudos críticos aos arquivos – e estava orientada por padrões normativos e geográficos específicos (cf. Buckley, 2005; Harris, 2002; Rizzo *et al*, 2015).

A partir de minha experiência nos arquivos de Maputo, compreendi que fazer a crítica a esses arquivos, questionar suas políticas, princípios e regras, devia, também, levar em conta outros fatores. A aparente desordem passou a me figurar como algo significativo, parar além da falha ou da falta – de organização, de manutenção. Isso porque as imperfeições, tal como colocou Roland Barthes (1977: 217), podem aparecer como fascinações por aquilo que “parece estar vivo e ainda assim não se move: presença imperfeita, morte imperfeita; nem esquecimento nem ressurreição; simplesmente a atração exaustiva da memória”.

II. Rastros de uma fotografia

Ao me deparar com os arquivos em Maputo, confesso que eu tinha certas expectativas idealizadas de funcionamento e de pesquisa. Expectativas que foram confrontadas com espaços reais que, como todo arquivo, têm seus próprios problemas de manutenção, organização e acesso. Claro, eu sabia que haveriam falhas, distorções, justamente porque problemas e dificuldades de funcionamento e manutenção estão sempre muito presentes nesses espaços. Sabemos, desde os estudos críticos aos arquivos e, sobretudo, com Jacques Derrida (2001), que falhas existem em qualquer espaço arquivístico, mesmo nos mais controlados. Mais que isso, aprendemos que as falhas nos arquivos, mais que produtivas, são fundamentais justamente porque são reveladoras daquilo que falta e daquilo que sobra. Portanto, são as resistências, subjetivas e institucionais *do* e *ao* arquivo, que devemos buscar para produzir narrativas contra hegemônicas sobre esse “monumento ao passado” – que é sempre um passado muito específico.

Por exemplo, um dos arquivos em que trabalhei era uma instituição constituída em 1930, um arquivo colonial, promovido e instituído pela administração portuguesa para melhor armazenar a documentação produzida pelos “saberes coloniais” sobre o território. Estava ali, domiciliado, classificado e organizado parte do passado português de formação e formatação de uma de suas colônias⁵⁴. Mas, com a independência de Moçambique, em meados de 1975, o que fazer com todo esse material produzido pelo colonizador? O que fazer com seus saberes, suas cronologias, suas classificações, enfim, com seus arquivos?

Ao trabalhar nesses locais, é importante refletir sobre as transformações políticas e econômicas em Moçambique e como a produção de arquivos está intimamente articulada às transformações na própria produção da memória oficial, social e coletiva⁵⁵. Penso, aqui, na reestruturação do sistema social, político, econômico e administrativo: de finais do século XIX até 1975, sob a administração portuguesa e, especialmente, o período chamado de “tardo-colonial” (1950-1975), de desenvolvimento industrial nas cidades⁵⁶; depois de 1975, após a guerra de libertação que durou 10 anos, com a independência e a opção socialista de organização social e desenvolvimento econômico (período revolucionário que poderia ser delimitado, mais ou menos, de 1975 a 1986, ano da morte de Samora Machel); e o período posterior ao fim da guerra civil, em 1992, quando assinou-se o acordo de paz e o neoliberalismo entrou, sem pudores, no país. Esses contextos influem, decisivamente, no modo como os arquivos foram e são criados, (re)organizados e acessados.

Logo após a independência, um conjunto de historiadores e cientistas sociais, de Moçambique e de outros países, começou a reescrita da história dos vencidos – isto é, aquela que não estava nos arquivos coloniais: a história dos trabalhos forçados, das suas resistências, dos mineiros migrantes, das lavouras de algodão. Outras fontes – como testemunhos, canções, histórias orais – foram sendo elegidas à condição de documento histórico, uma vez que a história dos vencidos,

⁵⁴ Apesar de ter sido criado na década de 1930, o arquivo nunca foi centralizado. Foi só após a independência que se procedeu o recolhimento, “em todo o país e a todos os níveis, [d]a documentação colonial até à data da independência nacional” (AHM). Disponível em: <<https://bit.ly/2lwEluj>>. Acesso em: 07/05/2018.

⁵⁵ Para uma análise de arquivos e seus contextos sócio-políticos, com ênfase no caso sul-africano, cf.: Harris (2002).

⁵⁶ Para uma definição sócio histórica do termo/período “tardo-colonial”, cf.: Castelo *et all* (2012).

até aquele momento, não cabia nos arquivos dos vencedores, porque não produzia o que era considerado “documento” e, portanto, não produzia história.

Contudo, na construção do “novo país”, muito foco foi dado ao trabalho, uma vez que Moçambique procurava construir seu socialismo e precisava, portanto, lidar (e transformar) as condições de produção “herdadas”, bem como, nesse mesmo caminho, construir o que era chamado de o “homem e mulher novos”. A Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) – movimento de libertação que, após a independência, se torna partido político (FRELIMO) – procurava estabelecer, por um lado, a nova nação, a identidade dessa comunidade imaginada por outros, mas que agora se tornou própria, e, por outro, sua própria história.

Nessa medida, a propaganda estatal, seus discursos e imagens, procuraram estabelecer os caminhos e a moral desses novos cidadãos, moral essa que estava pautada pelo trabalho, contra o colonialismo, o racismo, o regionalismo e o tribalismo⁵⁷. A exploração deveria dar lugar ao trabalho dignificado e coletivo; o trabalho forçado e desrealizador deveria ser substituído pelo trabalho produtivo, igualitário, cooperativo – e, por meio desse trabalho, seriam também produzidos os homens e mulheres novos, conscientes e libertados dos vícios coloniais.

Dessa forma, não houve muito espaço para outras histórias mais comezinhas de exploração. Como afirmou Patricia Hayes (2009), acerca da Comissão de Verdade e Reconciliação da África do Sul, ao focar as grandes violações aos direitos humanos, deixou-se de lado a violência cotidiana, o racismo diário e de todas as coisas. No caso de Moçambique, atenção especial passou a ser dada às histórias da exploração da “força produtiva”. Por sua vez, na construção da memória oficial do país, foi-se construindo uma história única da luta de libertação nacional, oficializando uma versão da memória do país, silenciando disputas, construindo heróis (cf. Borges Coelho, 2015; Souto, 2013).

Concentrando-me, especialmente, nos trabalhos historiográficos e sociológicos elaborados nesse período, é possível perceber que a produção e a construção de conhecimento sobre esse passado envolveram pesquisadores em publicações coletivas, como *O Mineiro Moçambicano* (CEA, 1977), e trabalhos individuais, como os publicados na revista *Estudos Moçambicanos*. O Centro de

⁵⁷ Sobre o discurso estatal na construção nacional, cf., sobretudo: Meneses (2015b).

Estudos Africanos (CEA), da recém renomeada Universidade Eduardo Mondlane (UEM), com seus diversos grupos de trabalho, ocupou-se de pesquisas, no campo, nas cidades e nos arquivos. O coletivo de pesquisa Oficina de História, ligado ao CEA, publicou um boletim como forma de difundir as histórias que estavam contando e escrevendo.

O título do boletim, muito emblemático, é uma afirmação imperativa que diz: “Não vamos esquecer”⁵⁸: as torturas, as humilhações, as sevícias, a exploração. Não vamos deixar cair no esquecimento o que fizeram conosco. Reivindicamos esse passado, mas seremos nós a contá-lo a partir de agora, a partir de nossa perspectiva, que sempre foi o lado de baixo, pisoteado. Aqui, a relação entre história, memória e esquecimento se coloca. E, com isso, retornamos ao arquivo. O que é um arquivo senão um lugar que se busca guardar do esquecimento, construir um certo passado, uma certa história (que não é neutra, objetiva ou verdadeira, saliente), mas uma história específica e localizada? O arquivo é lugar por excelência do que se escolhe guardar (e também do que se deseja jogar fora, isto é, excluir).



⁵⁸ A frase, muito utilizada nesse período, é atribuída a Samora Machel (1933-1986), presidente da Frelimo a partir de 1970 e primeiro presidente da República Popular de Moçambique (1975-1986).

Figura 1 - Capa do Boletim da Oficina de História “Não Vamos Esquecer”, n. 2/3, dezembro de 1983. Foto: Ricardo Rangel. Fonte: CEA/UEM.

Essa foto da capa do número 2/3 do boletim da Oficina de História, de dezembro de 1983, é de Ricardo Rangel. O número 1 do boletim, lançado em fevereiro de 1983, concentrou-se na análise e na história da luta de libertação nacional. Segundo o editorial, os textos desse segundo e terceiro número se dedicam às “classes trabalhadoras moçambicanas”, aludindo à aliança operário-camponesa na consolidação da libertação e revolução em Moçambique e alertando para a participação conjunta de trabalhadores e acadêmicos na confecção dos textos. Na página seguinte à foto, encontra-se o seguinte comentário:

O autor da fotografia – Ricardo Rangel – conta que, por volta de 1969, ouvira a história de um criador de gado que marcara a ferro um jovem pastor. Chocado com essa prática bárbara resolveu, com um amigo, procurar o jovem e alertar alguns advogados progressistas. Um dia, passando numa cantina perto de Xinavane, contaram a história ao cantineiro que exclamou:

– Ah sim, o “Oito”! Vocês estão à procura do “Oito”, mas ele já não está cá. Foi para a cidade.

Na cidade, procuraram o “Oito”. Encontraram-no e, com os advogados, moveram um processo contra o criador de gado. Este admitiu que, de facto, o “Oito” tinha, certa vez, perdido um boi. Para o punir, decidira marca-lo com o ferro que usava para marcar o gado. O criador foi julgado e sentenciado a uma pena de prisão, não se sabe de quantos anos. Porém, ele apelou e, no segundo julgamento, argumentou que na altura do acto tinha perdido a razão. Os juízes mandaram-no em liberdade.

Alguns poderão pensar que esta imagem é uma denúncia fácil (e, portanto, não representativa) do colonialismo. O importante lembrar é que: 1) a denúncia de barbaridades como esta é um dever elementar; 2) um sistema que permite tratar seres humanos como se fossem animais é, de facto, um sistema bárbaro cujas características não se pode esquecer – mais – que se deve estudar para melhor compreender as razões das lutas de ontem e do sentido das de hoje.

A fotografia foi tirada à porta do Tribunal (CEA, Boletim da Oficina de História “Não Vamos Esquecer”, dezembro/1983).

Trata-se de uma das imagens mais famosas de Ricardo Rangel. No arquivo do Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF), encontrei outras fotos do jovem menino marcado a ferro. As informações junto às fotos, no arquivo, são um pouco distintas das publicadas no Boletim, a legenda informa que a foto teria sido tirada em 1972, em Changanane.

Em uma entrevista concedida à BBC, em 2005, Rangel conta uma narrativa um pouco diferente daquela publicada pelo Boletim. Segundo essa sua versão, ele e seu amigo e companheiro de trabalho Calane da Silva ouviram que um menino havia sido marcado com ferro em brasa por haver perdido uma cabeça de gado de seu patrão, em um distrito rural, próximo a Maputo. Os dois foram atrás da história, conversaram com algumas pessoas e, finalmente, encontraram o garoto. Junto a ele, veio o colono com uma arma. Rangel conta que teve tempo apenas de acertar o foco e tirar o máximo de fotos possível, antes de saírem correndo, escoraçados pelo colono (cf. Tadeu & Lima, 2009)⁵⁹. Essa mesma imagem foi utilizada em um cartaz internacional de denúncia do colonialismo português e, posteriormente, editada nos ensaios publicados pelo fotógrafo.

As diferentes versões do próprio Rangel, de Calane da Silva, das informações de arquivo são relevantes para pensar os caminhos da memória, como ela altera detalhes, borra as exatidões, enfim, como ela é feita de fragmentos que, no contar, ligam-se de diferentes maneiras. Mas, como lembra o texto do Boletim, antes de tudo, trata-se de uma denúncia tão contundente de um ato tão bárbaro que não se pode esquecer.

A despeito das diferentes versões, uma memória fica. O menino, nunca nomeado para além dessa terrível alcunha “Oito”, rodou o mundo. Sua história posterior, não se sabe. Mas seu olhar, silencioso, emudecido, encara-nos desde uma posição frágil e, ao mesmo tempo, incisiva. Mais que a violência explícita na marca da testa, inquieta o grito petrificado nos olhos do menino, neutro, impassível, perdido. Essa foto é uma presença importante, tanto para a trajetória de Rangel enquanto fotógrafo (foi uma das primeiras fotografias a colocá-lo no cenário internacional), quanto na trajetória de suas fotografias (uma vez que a imagem rodou o mundo, tendo sido muito publicada e utilizada).

⁵⁹ Para outras versões da história desta foto, sobretudo em relação a como eles chegaram a encontrar o menino, sobre o local e a reação do colono, cf.: Calane da Silva (2002), bem como um outro relato do próprio Rangel, disponível no documentário *Ferro em Brasa*, de Licínio de Azevedo (2006).

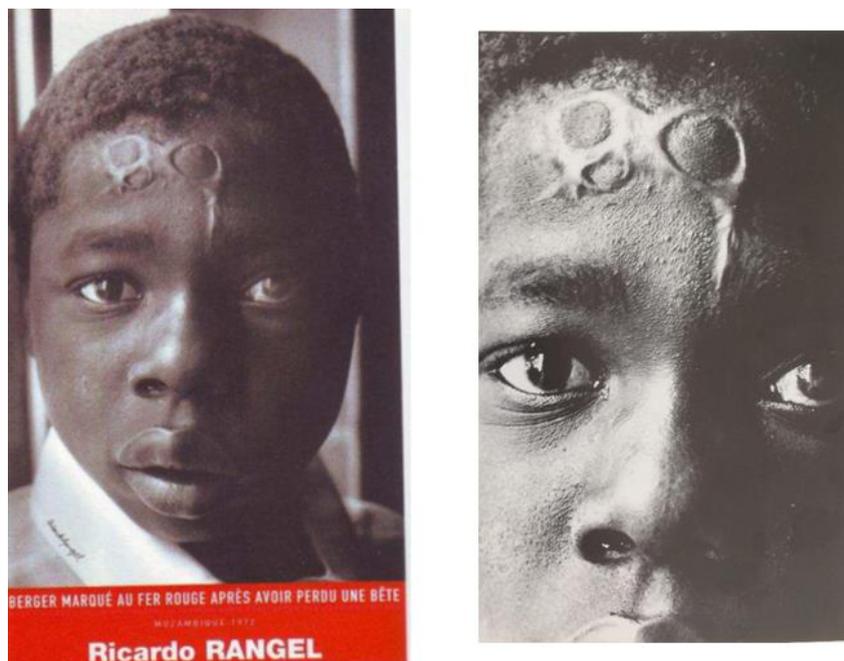


Figura 2a e 2b - a) Cartaz francês. Fonte: Teixeira (2012). b) Detalhe: “Marca de gado em jovem pastor. Aconteceu por punição por ter perdido uma rês. Chagalane, 1972”. Fonte: Rangel (1994) e Honwana (2014a).

Minha ideia ao trazer essa foto e alguns dos seus usos é também pensar em quem acessa os arquivos em Moçambique (investigadores, curadores) e para quê (pesquisas, exposições, publicações); em como esses usos (minha pesquisa, inclusive) operacionalizam os materiais, reformulam e reinterpretam os documentos ali arquivados. As fotos de Rangel foram alvo de pesquisas, usadas em propagandas políticas, expostas em galerias⁶⁰. Sendo assim, uma miríade de usos e interpretações já foi e vem sendo colocada em movimento.

Mas, é necessário dizer, há certa repetição de fotos e das histórias nos ensaios, exposições, em pesquisas recentes sobre Rangel e sua obra, fazendo-nos refletir sobre o que essa repetição diz sobre as memórias e as histórias já contadas e instituídas quanto ao colonialismo tardio português e quais fotografias e histórias que vão sendo deixadas de lado.

⁶⁰ Suas fotografias foram publicadas em diversos ensaios e catálogos coletivos e nos ensaios individuais: *Ricardo Rangel: Fotógrafo* (1994), *Ricardo Rangel: l'anima del Mozambico* (2001) e *Pão Nosso de Cada Noite* (2004). Rangel participou, também, de exposições individuais e coletivas, principalmente a partir dos anos 1990, em países como Moçambique, África do Sul, EUA, Portugal, Suíça, Itália, França, Mali, etc. Documentários: *Ferro em Brasa*, de Licínio de Azevedo (2006), e *Sem Flash*, de Bruno Z'Graggen (2003). Sobre Rangel, cf.: Couto (2008), Hayes (2014), Honwana (2010; 2014a), Sorrini (2013), Teixeira (2012) e Thompson (2014).

III. Histórias de Arquivos

Antes de entrar no arquivo, acredito ser importante para a compreensão de algumas dessas histórias esclarecer que tudo o que escrevo aqui parte de uma posição muito específica e que influi muito nas relações estabelecidas em campo e, dessa forma, nas próprias interpretações lançadas. Sou mulher, estrangeira em Moçambique, branca, de classe média, proveniente do campo acadêmico e que adentra esses espaços do arquivo de forma autônoma – no sentido de que minha pesquisa não está vinculada, financeiramente, às instituições as quais visitei⁶¹. Isso é significativo e condiciona, de alguma maneira, as relações com os funcionários dos arquivos, com outros pesquisadores e pessoas que conheci e convivi em Moçambique. Com isso quero dizer que o lugar de onde se fala/escreve afeta tanto o significado quanto os regimes e efeitos de verdade do que se enuncia. A localização de quem fala e escreve, sua disposição no interior de certo espaço social, implica um impacto epistemologicamente significativo na forma e no conteúdo do enunciado emitido, e pode servir, inclusive, para autorizar ou desautorizar discursos (Cf.: Haraway, 1995; Ribeiro, 2017; Wekker, 2016).

A ideia de arquivo põe em jogo noções de memória, conservação e preservação. Arquivos são pensados e montados tendo em vista, sobretudo, concepções de proteção de materiais considerados importantes, seja para um indivíduo, para um grupo social ou para um país. Nesse caso, os arquivos de Moçambique, mais especificamente, o AHM e o CDFF, também acionam ideias de resguardo e preservação da memória histórica e cultural do país.

O AHM foi criado em 1934, como órgão ligado à Repartição Técnica de Estatística, tendo como funções ser um “instrumento de cultura histórica” e um “arquivo do governo da Colônia”⁶². Após a independência, o arquivo passou aos cuidados da UEM, que buscou reorganizá-lo, tendo como prioridade “criar as

⁶¹ Nessa segunda visita à Moçambique, realizada por meio de uma bolsa BEPE/FAPESP, tive um vínculo de pesquisadora associada com o CEA da UEM. Vale notar que o AHM está sob os cuidados da UEM; contudo, minha vinculação institucional ao centro não resultou em tutela ou constrangimento. O que era lembrado era muito mais minha condição de estrangeira e, portanto, minha filiação a uma universidade brasileira (a Universidade de São Paulo). Dessa maneira, mais do que a vinculação ao CEA e, por conseguinte, à UEM, foram o auxílio e os contatos da Professora Dra, Teresa Cruz e Silva que me abriram as portas nos arquivos.

⁶² Informações disponíveis em: <<https://bit.ly/2IwEluj>>. Acesso em: 07/05/2018.

infraestruturas indispensáveis e recolher, em todo o país e a todos os níveis, a documentação colonial até à data da independência nacional”⁶³. Trata-se, hoje, do maior arquivo do país, abarcando coleções de jornais, atas, documentos governamentais, memorandos, áudios e fotografias, desde o período colonial até a atualidade. Além dos documentos já coletados e mantidos no arquivo colonial – que, após a independência, deveriam receber outra classificação e organização –, outros documentos entraram no AHM: atas de congressos, cartas, fotos, cartilhas, publicações e materiais produzidos ao longo dos anos da guerra de libertação pela Frelimo, por exemplo. Por sua vez, o CDFF, criado na década de 1980, começou como uma escola pública de formação de fotógrafos e foi se constituindo enquanto um acervo fotográfico no decorrer do tempo⁶⁴.

Em ambos, portanto, as reorientações políticas do país tiveram repercussões, com mudanças nos objetivos e políticas institucionais, na preservação e nos usos do arquivo e de suas coleções. Intelectuais moçambicanos e estrangeiros se empenharam, após 1975, na construção da história do país. O arquivo colonial, nesse sentido, foi densamente utilizado para procurar os acordos administrativos que convocavam trabalhos forçados, os registros sobre as remoções de pessoas, os processos de invasão e tomada de terras por colonos, as estatísticas de migração às minas sul-africanas, por exemplo. Essa documentação do poder colonial foi, portanto, utilizada para desvelar seus processos perversos de exploração, violência e abusos⁶⁵.

Ao período de governo revolucionário da FRELIMO, digamos assim, entre 1975 e 1986 (em uma delimitação um pouco forçada e redutora, como sempre são as delimitações temporais), corresponde, então, um grande esforço intelectual de produção que buscou, justamente, narrativas contra hegemônicas acerca do que estava armazenado nos arquivos. Esses documentos começaram a contar outras

⁶³ Citação disponível em: <<https://bit.ly/2lwEluj>>. Acesso em: 07/05/2018.

⁶⁴ Dados colhidos em conversas com Antonio Sopa e Isabel Mahutsane, em outubro de 2017.

⁶⁵ O CEA, após a independência, contou com vários cientistas sociais e historiadores empenhados em realizar investigações, abrir cursos de formação, etc. Passaram pelo Centro intelectuais como Yussuf Adam, Aquino de Bragança, Isabel Casimiro, Teresa Cruz e Silva, Collin Darch, Jacques Depelchin, Ruth First, Allen Isaacman, Bridget O’Laughlin, Jeanne Penvenne e tantos outros. Além desses trabalhos, em conversas com Antonio Sopa e Aurélio Rocha, ambos os professores mencionaram o trabalho de (re)organização, tratamento e pesquisa no AHM logo após a independência, trocando e auxiliando uns aos outros, escavando e descobrindo documentos nos arquivos. Sobre a experiência pioneira do CEA e suas pesquisas coletivas, cf.: Darch (2017) e Fernandes (2012).

histórias. Ademais, outros documentos entraram para o arquivo, como, por exemplo, os áudios de entrevistas com mineiros migrantes ou com funcionários do baixo escalão da burocracia da administração colonial. A questão é que novos materiais passaram a habitar o arquivo para disputar com e “tensionar” os materiais que já se encontravam lá.

Em nenhum dos prédios do AHM, foi disponibilizado um catálogo que listasse o que se podia encontrar no prédio. Dessa forma, dependia-se da boa vontade dos funcionários em fornecer as informações e, se possível, a localização dos documentos. Com outros pesquisadores, também estrangeiros em Moçambique, sempre que nos cruzávamos depois de um dia de “escavação” nos arquivos, dividíamos dicas e táticas sobre para quem solicitar os materiais almejados, como proceder em determinadas situações, onde, talvez, poderíamos encontrar o documento que procurávamos – coisas que dependiam tanto dos funcionários quanto da pessoa que fazia o pedido.



Figura 3 - AHM, Maputo, 2011. Foto: Filipe Branquinho. Fonte: Branquinho (2016).

Por exemplo, eu, apenas com minhas cartas da USP e da UEM, tive a entrada liberada para fazer a pesquisa; uma colega, também brasileira e branca, ligada à

USP e à UEM, teve que fazer uma carteirinha específica⁶⁶. Outra colega, de Portugal, branca e doutoranda, ao insistir por um catálogo, qualquer coisa para que pudesse dar uma olhada do que se encontrava em um dos prédios do AHM, recebeu a seguinte resposta: “você vem de Lisboa e acham que as coisas aqui são como lá; não são!”. Esta frase diz muito não apenas sobre a necessidade de ganhar a simpatia dos funcionários, evitar algumas situações, conhecer certas pessoas; revela, também, sobre como nossos pressupostos e concepções “ocidentais” moldam nossa perspectiva sobre como um arquivo deve ser arranjado, o que deve conter, como deve ser preservado.

Assim, depender da “boa vontade” dos funcionários e escavar o “canto do tempo colonial” são táticas necessárias para se movimentar na organização desse arquivo – ainda mais pensando que em toda desordem há alguma ordem. No prédio do AHM da UEM, por exemplo, era preciso ir tateando entre datavários e instituições. O galpão é aberto, com diversas estantes com caixas dispostas nas prateleiras e também nos cantos e paredes. Normalmente, dois funcionários estão presentes para controlar e tentar ajudar os pesquisadores em suas buscas. Desse modo, nessas negociações com funcionários e mediante pesquisas de desbravamento, vai-se tecendo um saber sobre a disposição dos arquivos⁶⁷.

Enquanto no prédio que fica no campus da UEM pesquisadores e caixas compartilham o mesmo ambiente, no prédio da Baixa há uma sala reservada para os pesquisadores: em uma mesa na frente da sala, até quatro funcionários ficam ali, para atender solicitações dos usuários, de novo, como *gatekeepers*, ou guardiões dos tesouros do arquivo; em frente a essa mesma mesa da autoridade, há diversas outras mesas para os pesquisadores: sob a guarda dos funcionários, ficávamos nós, ali, manuseando o passado.

Mais uma vez, é preciso depender do conhecimento e da disposição dos funcionários. Às vezes, nem eles mesmos tinham certeza se detinham ou não

⁶⁶ Os valores para os serviços prestados para pesquisadores nacionais e estrangeiros são diferentes, sendo que aos pesquisadores estrangeiros os serviços são cobrados em dólares. Uma tabela dos preços dos serviços do AHM está disponível em: <<https://bit.ly/2lxGBWo>>. Acesso em: 07/05/2018.

⁶⁷ Foi somente após muitas visitas ao arquivo que, no *site* do AHM, encontrei os inventários (apesar de nem todos estarem disponíveis *online*) e uma lista com os fundos e coleções tratados e disponíveis no chamado Arquivo Permanente (prédio da UEM). Mas, mesmo assim, nem sempre anotar a cota do documento segundo indicado no inventário da internet significava encontrar a caixa e o material no arquivo. Disponíveis em: <<https://bit.ly/2wWbBd9>> e <<https://bit.ly/2lzRsLp>>. Acesso em: 07/05/2018.

determinados documentos; e, ao vê-los desaparecer para a outra salinha, eu ficava ali na expectativa para que voltassem de mãos cheias, com alguma coisa que fosse, o que nem sempre acontecia.

Depois seguiam-se não só a lentidão dos funcionários que traziam os materiais (nem sempre o mesmo) mas também toda a sorte de outras contrariedades como o facto de as caixas que eu solicitava não serem achadas, contrariedades essas que eu via como outras tentativas de impedir meu trabalho. Na certa alguém havia apostado em interpor-se entre mim e a pista que seguia. Cheguei a um tal estado de nervos que até os feriados e fins-de-semana eram encarados com hostilidade, como se resultassem da decisão de alguém poderoso que achava estar eu na pegada de algo que era vital manter escondido [...]. Se eram feriados, facilmente os podia atribuir a imponderadas decisões de um Governo despreocupado com a produtividade dos cidadãos. Mas, e os domingos? A quem culpar os domingos? Depois, era o intervalo do chá dos funcionários, altura em que todos simplesmente desapareciam [...]. Por fim, havia ainda a hora da saída que, além de injustificadamente temporã – numa altura do dia em que o sol ainda brilhava no alto – começava a ser preparada com absurda antecipação, quando os funcionários abordavam os leitores perguntando-lhes se ainda necessitavam de mais caixas de documentos, livros ou outro tipo de serviços, e cerravam ostensivamente o semblante no caso de a resposta ser afirmativa. Enfim, despiam as batas com despudor para que, assim que soasse a hora, pudessem abandonar o local sem mais delongas (Borges Coelho, 2013b: 181-182).

Outro elemento importante nessa discussão sobre arquivos é que nós, pesquisadores, ameaçamos o arquivo com nossos próprios corpos que transpiram e que, ao simples toque, ameaçam os documentos, efêmeros aos danos do tempo e dos corpos⁶⁸. Se o arquivo produz relações, ele produz, também, o próprio pesquisador enquanto sujeito da pesquisa: essa figura ambivalente, muitas vezes estrangeira, que aparece por uns tempos e depois vai embora, desaparece; que pede por coisas sem parar; que tenta impor sua lógica às dinâmicas do arquivo; que manuseia esses rastros tão frágeis com suas mãos úmidas; e que sai de lá crendo ter achado uma nova história, uma nova falha, uma nova lacuna a enriquecer sua nova perspectiva (cf. Rose, 2000). O que quero dizer com isso é que, em nossa busca por contestar o arquivo, de algum modo, contestamos esses funcionários, que

⁶⁸ Um trabalho interessante sobre a figura do pesquisador no arquivo, e como sua presença é ambígua, controlada, e que parece, inclusive, incomodar os funcionários, é o da geógrafa Gillian Rose (2000).

sabem que estamos ali para, depois, desmerecer, de alguma forma, seus arquivos: a organização, os sistemas classificatórios, as políticas de preservação.

Essa era uma preocupação minha, especialmente no CDFF. Tendo frequentado assiduamente esse acervo, e como a sala de pesquisa é a mesma em que os funcionários trabalham, estabeleci uma relação muito próxima com alguns deles. Além de me apresentarem o acervo de Rangel e o centro, explicarem como funcionava a organização e me ajudarem a encontrar materiais, compartilhei com eles chás, almoços e conversas em que contavam histórias sobre as fotos, a vida e o círculo de Rangel, o CDFF, a cidade, sobre Moçambique em geral. Muitos dos funcionários estão ali desde o início do projeto, na década de 1980, e esse arquivo é deles, no sentido de que eles ajudaram a “criar” o CDFF, ajudaram a fazer o arquivo, a instituí-lo. Nessa medida, há afeto nessa criação e produção que eles reivindicam, de algum modo, para si.

Tendo em consideração essas questões – organização, críticas e questionamentos, aproximações e afetos – e sua relação com a construção da história e memória do país, é preciso ponderar que a elaboração de um arquivo é um dos mecanismos privilegiados do poder político para controlar o passado, tanto o que será mantido na memória oficial e material, quanto sobre quem terá acesso a essa memória arquivada (cf. Harris, 2002; Garramuño, 2011). Considerando que o AHM foi um arquivo colonial durante muito tempo, repito a questão: o que fazer com esse passado dos vencedores de então, ou melhor, como guardá-lo e, mesmo, para que guardá-lo? Qual o interesse de preservar esses rastros nessa nação pós-colonial e neoliberal?

Por outro lado, o trabalho sociológico, antropológico e historiográfico sobre o arquivo ameaça as histórias e memórias oficiais (cf. Borges Coelho, 2013a; 2015). Nessa medida, como lembra Florencia Garramuño (2011), o arquivo pode possibilitar a memória, porque pode comprová-la, assim como, ao mesmo tempo, pode atentar contra memórias já construídas, histórias já contadas, uma vez que em suas estantes e caixas pode morar, esquecido, um documento que contradiga ou acrescente detalhes indesejáveis. Repetir as mesmas histórias (e fotos) traz uma segurança para essa memória oficial, ou oficializada, de que a história desse passado já está contada e, portanto, segura.

Nessa medida, cabe a pesquisadores e público geral interessados fazer do arquivo um espaço de contestação, perceber o que falta e o que sobra, enfim, construir uma história e uma memória, digamos, contra hegemônica e heterotópica dos processos de conservação e de produção de memórias oficiais. O trabalho em arquivos e as opções específicas que orientam a leitura e a seleção dos materiais ecoam a questão abordada por Cunha (2005: 17): afinal, até que ponto registros sobre/de outrem, transformados pelos múltiplos regimes e efeitos de verdade próprios dos arquivos, “poderiam ‘fazer sentido’ e incitar novas narrativas, não só sobre o passado convertido em ‘documento’, mas, também, sobre o presente tornado relevante e sujeito a novas leituras e encontros?”.

O CDFD também é uma instituição pública, como o AHM, porém criada após a independência do país. O centro possui, principalmente, imagens do fim do período colonial, da luta armada e do pós-independência, com algumas fotografias datando do final do século XIX e início do XX. O centro detém, hoje, o acervo de Ricardo Rangel e de outros fotógrafos que trabalharam no centro, bem como coleções doadas por amigos para o projeto de constituir, ao mesmo tempo, uma escola e um arquivo fotográfico da história do país.

A sala onde estão guardadas as imagens que compõem o arquivo é a mesma em que se acessa e manuseia as fotografias; nas paredes, encontram-se as caixas com as ampliações separadas por temas, uma estante com slides, também separados por temas e classificados numericamente, além de pastas com negativos e provas de contato organizados por autor, data e classificação numérica.



Figura 4 - CDF. Fotografia da autora, Maputo, julho de 2015.

As fotografias do acervo começaram a ser digitalizadas em 2008, em um projeto em conjunto com a Cooperação Italiana⁶⁹. Há um computador na mesma sala para pesquisa e acesso. Os visitantes têm bastante liberdade para acessar os recipientes com as fotografias impressas, abri-las e espalhar as imagens na mesa no centro da sala. Não há, contudo, lista de controle indicando em qual caixa se encontra cada imagem, tampouco um catálogo com as fotografias que estão arquivadas no centro. Os temas que organizam o arquivo repetem-se em diferentes caixas, assim como as imagens (mais de uma reprodução em diferentes locais, por exemplo). Desse modo, encontrar fotos que não se *encaixam* no tema ou que não são de autoria de Rangel, mas que estão nas caixas dedicadas ao fotógrafo, é algo bastante corrente. No entanto, essas *falhas* no processo de arquivamento e controle do arquivo, na verdade, fornecem pistas de como outros visitantes acessaram essas fotografias, combinando-as e montando-as.

Tais falhas e imprecisões são corriqueiras em quaisquer arquivos e nos instigam a refletir sobre a própria concepção do CDF enquanto uma instituição pública. A constituição do centro teve a participação ativa e direta de Ricardo Rangel, que foi seu diretor desde o início do projeto até a sua morte, em 2009, tendo depositado todo seu acervo pessoal no local. Desse modo, é possível dizer que uma

⁶⁹ A Cooperação Italiana é um investimento, realizado ou não por intermédio da embaixada, que financia projetos culturais e sociais, presta auxílios e consultorias, etc.

aura biográfica cerca o centro, insinuando atividades e presenças do fotógrafo pelas paredes, cômodos e materiais. Podemos, inclusive, pensar o quanto o acervo de Rangel no CDFP não é uma autobiografia, posto que foi o próprio fotógrafo quem conservou os negativos e reproduções, selecionando-as, separando-as – tendo participado, aliás, do processo de digitalização, da seleção de *slides* e informando sobre datas, locais e eventos. Assim, querendo ou não, ele foi, em alguma medida, o responsável por moldar o que queria que fosse visto, o que queria que fosse guardado e o que queria que fosse lembrado de sua obra.



Figura 5a e 5b - a) Ricardo Rangel ao assinar sua fotografia na entrada do CFF em 1984. Foto: Gin Angri. Disponível em: <<https://bit.ly/2wSwjLa>>. Acesso em: 07/05/2018. b) Retrato oficial do Presidente Joaquim A. Chissano no CFF, com Ricardo Rangel e Gin Angri. Foto: José Cabral. Fonte: Cabral (2012).

Esse processo, realizado por Rangel, de “desencaixotar” as imagens, revê-las, contar sobre elas, ao meu ver, remete ao colecionador benjaminiano que, ao desempacotar sua biblioteca, abre a “maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu” (Benjamin, 1994: 227-228). Entretanto, em outros participantes desse processo também se desencadeiam recordações que aludiam tanto ao andamento da digitalização, contadas por Antonio Sopa, Isabel Mahutsane e outros funcionários, quanto sobre as próprias fotos, que funcionários ou outros pesquisadores e visitantes passando

por ali, ao me perceberem olhando algumas imagens, vinham à mesa olhar de perto, contar ou perguntar algo.

Para Benjamin (1994: 228), “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”. Nesse sentido, a (des)ordem encontrada no AHM e seus corredores, no CDFE e suas caixas e pastas digitais, remexidas e emaranhadas, diz algo sobre esses arquivos. Seja porque não há meios (a nível de infraestrutura e de pessoal) para “manter a ordem”, seja porque a ordem inicial já foi, há muito, corrompida, essa tensão se coloca. E é justamente nela que o trabalho de pesquisa se dá, até porque, como continua Walter Benjamin (1994: 228), “toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício”.

Escavar o arquivo é desvendar como a suposta ordem, tão quista, é instável, sempre na iminência de se desequilibrar. Aprender a circular pelos corredores, caixas e pastas é, também, emaranhar-se neles. Afinal, conforme aponta Harris (2002), o arquivo não é um silencioso retiro para pesquisadores, mas um campo de batalha.

The archival record [...] is best understood as a sliver of a sliver of a sliver of a window into process. It is a fragile thing, an enchanted thing, defined not by its connections to “reality,” but by its open-ended layerings of construction and reconstruction. Far from constituting the solid structure around which imagination can play, it is itself the stuff of imagination (Harris, 2002: 84-85).



Figura 6 - Prédios do AHM, Maputo. Fonte: Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique.

Um outro local de pesquisa foi a Fototeca Nacional, órgão ligado ao AHM, localizado em um prédio ao lado de Biblioteca Nacional, na Baixa da cidade de Maputo. A Fototeca possui um grande acervo fotográfico, constituído também no início do período colonial até a luta de independência. O arquivo detém os negativos organizados em uma estante, caixas organizadas por temas, sendo que muitas caixas de materiais da luta de libertação e da Frelimo estão empilhadas em armários e em cima de estantes, ainda sem tratamento arquivístico. São poucas as funcionárias responsáveis por manter o arquivo funcionando – ocupadas com suas outras atividades e funções – e muito material a ser tratado e organizado.

Na Fototeca, como disse, as caixas com impressões e os negativos estão separadas por datas e temas. Conversando com as funcionárias sobre o acervo e a minha pesquisa, elas me incentivaram a analisar as caixas de fotografias que eram enviadas pelos jornais para o gabinete de censura do período colonial. Com a ajuda das funcionárias, pude encontrar caixas de fotografias das décadas de 1950 e 1960.

Em muitas, havia o carimbo da censura, o título da manchete que a fotografia acompanharia, dando a ver um outro aspecto do funcionamento do jornalismo do período – ausente tanto dos jornais já impressos, localizados no AHM, quanto das fotografias de Rangel arquivadas no CDF. Ali, a censura, mais que um termo sempre citado nas conversas que tive, era um carimbo de aprovação (ou rejeição) na foto impressa.

Isso me fez lembrar da história que muitas pessoas com quem conversei, jornalistas e intelectuais, contaram. No início da década de 1960, o jornal *A Tribuna* começou a usar um expediente a fim de driblar a censura: mandar as fotos em separado para a aprovação e, após todas serem aprovadas, montavam as fotos juntas, o que dava um outro sentido às imagens. Depois de algumas vezes fazendo isso, o gabinete de censura passou a pedir para que os jornais enviassem todas as fotografias que seriam utilizadas pela notícia para serem aprovadas.

Foi no CDF que houve todo o processo de autoria e contextualização das fotografias; isto é, no processo de organização e tratamento do acervo, as imagens foram adquirindo informações de local, datas, pessoas e autor, uma vez que as fotos nos jornais saíam sem o nome do fotógrafo – e seguem sem autoria na Fototeca. Por outro lado, muitas fotos de Rangel não eram publicadas, não estão na Fototeca ou nos jornais do AHM, por serem flagrantemente consideradas subversivas e

perigosas (logo, eram/seriam censuradas), tendo, nessas décadas de regime colonial, uma circulação restrita.

Algumas fotografias do caniço⁷⁰, das relações desiguais e da exploração do trabalho, por exemplo, eram incluídas em publicações mais progressistas (como o jornal *A Tribuna* ou a revista *Tempo*).



Figura 7a e 7b - a) Natal, Lourenço Marques, 1962. Foto: Ricardo Rangel. Fonte: Rangel (1994). b) Jornal *A Tribuna*, 1962. Foto editada. Na legenda lê-se: “Nos olhares gulosos um mundo de coisas fantásticas que o Pai Natal nos trará. No abraço fraterno todo o esmagamento de mil aspirações infantis e legítimas, mas impossíveis de satisfazer. Tudo nesse instantâneo de vésperas do Natal, ante uma banca do mercado Vasco da Gama”. Fonte: Thompson (2013b).

Após a independência, muitas dessas fotografias, especialmente as que justapunham essas relações, foram utilizadas nas publicações da FRELIMO para denunciar o colonialismo português ou em trabalhos acadêmicos – como o Boletim “Não Vamos Esquecer”. Contudo, as imagens da “economia noturna”, de Lourenço Marques (atual Maputo), por exemplo, com seus diversos bares e homens brancos a procurar mulheres negras, não eram “bem quistas” pelo governo colonial português e seguiram não sendo bem quistas no novo governo revolucionário da FRELIMO⁷¹.

IV. Considerações finais

Por que procurar atualizar o passado pelas fotografias? O que revirar o baú dos arquivos e das memórias pode revelar? Tempo colonial, tempo Samora, tempo

⁷⁰ No “tempo colonial”, a divisão da cidade de Maputo (Lourenço Marques) segundo raça e classe era referida como “cidade de cimento”, ou seja, a cidade central e branca, e “cidade de caniço”, o subúrbio negro e misto, de construções precárias.

⁷¹ A “economia noturna” está no ensaio *Pão Nosso de Cada Noite* (Rangel, 2004) e foi analisado por Hayes (2014).

revolucionário, tempo da guerra, tempo presente: estas temporalidades apareceram, ao longo do trabalho de campo, tanto em entrevistas e conversas com intelectuais, amigos e familiares de Rangel, como em conversas informais com as mais diversas pessoas – e sejam quais tenham sido os marcadores sociais acionados: geracionais, raciais, de classe. Esses “tempos” parecem, em alguma medida, se imiscuir. Voltei dessa última visita a Moçambique com essa ideia na cabeça, isto é, que ali, no arquivo e no dia a dia, essas temporalidades estavam cruzadas e emaranhadas. Omar Ribeiro Thomaz (2009) já havia notado esse “entranhamento” do passado no presente em Moçambique.

A FRELIMO soube compor sua própria história e a do país, resgatando o passado e tornando-o presente. Além disso, o movimento utilizou (e soube utilizar muito bem) a tecnologia fotográfica para acompanhar e documentar sua luta de libertação e, posteriormente, para constituir um processo de oficialização dessa memória. As imagens dos acampamentos e das zonas libertadas, dos campos de treinamento, dos caminhos pelo território moçambicano, dos congressos, tudo isso foi tornado imagem e, na época, distribuído internacionalmente, utilizadas, por exemplo, na publicação periódica da Frelimo, *Mozambique Revolution* (1963-1975). Muitas dessas imagens se encontram, hoje, na Fototeca Nacional.

Após a independência em Moçambique, em 1975, iniciou-se o trabalho de construção de uma narrativa fundacional do território e da nação. Para a antropóloga Maria Paula Meneses (2015a), a história da luta armada parece ser o elemento fundamental da estruturação do projeto nacional e, mesmo, da construção dos sentidos de pertencimento à nação. Essa grande narrativa focou a denúncia do colonialismo e, especialmente, a questão do trabalho. Todavia, é preciso pensar que se a narrativa oficial denuncia os trabalhos forçados e a exploração do tempo colonial, a isso seguiu-se a “caça” aos “improdutivos” do país pelo estado – nos anos 1980, enviados a campos de reeducação e trabalho⁷².

Os arquivos, na construção da história oficial, desempenham um papel fundamental, uma vez que a prerrogativa de falar do passado, tomada pela FRELIMO, implica um controle sobre os materiais que nos dão acesso ao passado –

⁷² Segundo Meneses (2015b), o envio de pessoas a campos de reeducação foi uma prática já no pós-independência, contudo, na década de 1980, isso se torna uma política de Estado organizada com a “Operação Produção”.

os restos e rastros pelos quais o passado continua vivendo no presente. Como se preservam esses restos materiais do passado, quem preserva e quem, posteriormente, faz com que desapareçam são aspectos fundamentais da relação entre poder, autoridade e memória. Analisando essa articulação entre arquivo e memória, acredito que se poderia colocar em tensão a forma como as histórias são contadas, transmitidas, lembradas e esquecidas.

Anne-Christine Taylor (1997) reflete sobre a “memória histórica seletiva por definição”, reflexão que faz muito sentido dentro de meu próprio campo de análise, na medida em que consegue estabelecer diálogo com os argumentos do historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho (2007), para quem a memória da guerra de independência em Moçambique – assim como a da guerra civil que se seguiu – foi feita de silenciamentos e esquecimentos seletivos – forçados ou implícitos, mediante censuras e aprovações, sempre à mercê de circunstâncias políticas. Para a antropóloga Maria Paula Meneses (2015b), os aspectos do passado que são lembrados e os que são propositalmente esquecidos ou silenciados refletem agendas do presente. Se há, portanto, uma “limpeza” nas narrativas e memórias oficiais e políticas sobre a guerra de libertação e sobre a formação e o passado do país, há, também, como aponta Thomaz (2009), muitas memórias sendo colocadas em jogo cotidianamente.

A ideia de justaposição de elementos dentro da própria foto e a contraposição entre as imagens e os discursos oficiais do período colocam Rangel como personagem chave de enfrentamento do colonialismo a partir da fotografia. Essas fotos são imagens do cotidiano colonial, enquadrando o caniço, com seus homens, mulheres e crianças. Além de uma denúncia da pobreza e desigualdade, de eventos pouco contados, elas também revelam agência e formas de existir. Delas, despontam *jeitinhos*, bricolagens e bastidores ativos do dia-a-dia colonial.

Em seu olhar estão rastros dos paradoxos e contradições do próprio colonialismo português: o racismo, a segregação, a iniquidade e a violência em contraposição ao discurso lusotropicalista; a suposta vocação portuguesa e sua boa índole com os colonizados, que esbarrava nas barreiras raciais e segregacionistas. Lourenço Marques, como toda cidade colonial, era uma cidade cindida por uma divisão racial que se desenvolvia em hierarquias, na geografia e na arquitetura, nas relações sociais e de trabalho, nos locais a se frequentar, etc.

Reconhecer e engajar-se com as questões de agência e narração, por meio das imagens, permite a reflexão, elaboração e transmissão de memórias outras de Moçambique, que não as oficializadas e institucionalizadas. A elaboração de um arquivo é um dos mecanismos privilegiados do poder político para controlar o passado, por meio da acumulação e classificação dos documentos, com os quais constrói sua autorrepresentação e legitimação, regulando o que será mantido nessa memória oficial e material que compõe o arquivo e quem terá acesso a essa memória arquivada.

Voltar a esse tempo específico, escavar o arquivo, buscar contra-leituras por detrás do que foi oficializado e é sempre repetido, perceber essas memórias outras do passado são tentativas de resgatar esse passado não em razão de uma nostalgia difusa (e absurda), mas, isso sim, para atualizá-lo e dar sentido às lutas de hoje (para retomar o texto do Boletim Não Vamos Esquecer). Apresentar outras fotografias de Rangel, procurar essas histórias e memórias é tentar salvar do esquecimento as lutas e resistências cotidianas do passado, para que suas narrativas e sentidos possam colocar em xeque histórias já sedimentadas, a fim de que elas sejam disputadas e transformadas continuamente.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II - Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES COELHO, João Paulo. Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais/Coimbra, n. 106: 153-166, 2015.

____. Memória das Guerras Moçambicanas. Conferência, Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia, 2007.

____. Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes. *Kronos*, University of Western Cape, Africa do Sul, v.39, n.1: 20-31, 2013a.

____. *Rainhas da Noite*. Maputo: Ndajira, 2013b.

BRANQUINHO, Filipe. *Paisagens Interiores*. Maputo: CCP, 2016.

BUCKLEY, Liam. Objects of Love and Decay: Colonial Photographs in a Postcolonial Archive. *Cultural Anthropology*, University of California, Vol. 20, n. 2: 249-270, 2005.

CABRAL, José. *Espelhos quebrados*. Maputo: [s.e.], 2012.

CALANE DA SILVA, Raul. Homenagem à Ricardo Rangel. In: Bruno Z'GRAGGEN e Grant NEUENBURG. (Orgs.) *Iluminando Vidas. Ricardo Rangel e a Fotografia Moçambicana*. Maputo: Christoph Merian Verlag, 2002.

CASTELO, Cláudia; THOMAZ, Omar R.; NASCIMENTO, Sebastião; CRUZ E SILVA, Teresa (orgs.). *Os outros da colonização: ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: ICS, 2012.

CEA.. Boletim Não Vamos Esquecer. Centro de Estudos Africanos/UEM, n.2/3, 1983.

_____. O Mineiro Moçambicano. Maputo: Centro de Estudos Africanos/UEM, 1977.

COUTO, Fernando (Org.). *Ricardo Rangel: Homenagem de Amigos*. Maputo: Ndjira, 2008.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.36: 7-32, 2005.

DARCH, Colin.. Transversalidade no Centro de Estudos Africanos em Moçambique, 1976-1986: a construção de uma nova visão nas ciências sociais. *Revista de Antropologia*, USP, v.60, n.3: 112-133, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERNANDES, Carlos. Actualidade, urgência e colectivo na emergência de um novo campo de saber em Moçambique: o caso do CEA, 1976-1986. In: Teresa CRUZ E SILVA; João Paulo BORGES COELHO; Amélia Neves de SOUTO (Orgs.). *Como fazer ciências sociais e humanas na África*. Dakar: CODESRIA, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

GARRAMUÑO, Florencia. Da memória à presença: práticas de arquivo na cultura contemporânea. In: Eneida M^a. de SOUZA; Wander M. MIRANDA (Orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.5: 7-41, 1995.

HARRIS, Verne. The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa. *Archival Science*, n.2: 63-86, 2002.

HAYES, Patricia. Pão Nosso de cada noite: as mulheres e a cidade nas fotografias de Ricardo Rangel de Lourenço Marques, Moçambique (1950-60). In: Luís Bernardo HONWANA (Org.). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Maputo: Marimbique, 2014.

_____. Santu Mofokeng, Photographs: 'The Violence is in the Knowing'. *History and Theory*, Wesleyan University, Theme Issue 48: 34-51, 2009.

HONWANA, Luis Bernardo (Org.).. *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Maputo: Marimbique, 2014a.

_____. *Revisitar Ricardo Rangel*. Maputo: Kulungwana, 2010.

MENESES, Maria Paula. Memórias de violências: Que futuro para o passado?. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais/Coimbra, n.106: 3-8, 2015a.

_____. Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais/Coimbra, n.106: 9-52, 2015b.

RANGEL, Ricardo. *Pão Nosso de Cada Noite*. Maputo: Marimbique, 2004.

_____. *Ricardo Rangel - Fotógrafo*. Montreuil: Éditions de l'Oeil, 1994.

_____. *Ricardo Rangel: L'anima del Mozambico*. Milão: Prearo Editore, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

RIZZO, Lorena; SMITH, Tina; GRENDON, Paul; MIESCHER, Giorgio. *Usakos, photographs beyond ruins*. Suíça: Basler Afrika Bibliographien, 2015.

ROSE, Gillian. Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of Historical Geography*, v.26, n.4: 555-571, 2000.

SEKULA, Alan. The Body and the Archive” In: BOLTON, R. (Org.). *The Contest of Meaning*. Cambridge: MIT Press, 1989.

SORRINI, Alfredo. *Fotografia e forma breve: uma narrativa del Mozambico*. Bolonha: Tese de Doutorado em Literatura, Universidade de Bolonha, 2013.

SOUTO, Amelia Neves de. Memory and Identity in the History of Frelimo: Some Research Themes. *Kronos*, University of Western Cape, v.39, n.1: 280-296, 2013.

STOLER, Ann Laura. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

TADEU, Marina; LIMA, Teresa. Os olhos abertos de Ricardo Rangel. BBC para África. Londres, 2009. Disponível em: www.bbc.co.uk/portugueseafrika/news/story/2009/06/090617_mozrangelobimt.shtml. Acesso em: 20/11/2015.

TAYLOR, Anne-Christine. L'oubli des morts et la mémoire des meurtres: expériences de l'histoire chez les Jivaro. *Terrain*, n.29: 83-96, 1997.

TEIXEIRA, José P. A lente pertinente: Ricardo Rangel no 'Pão nosso de cada noite'. Anais do Colóquio Sobre a Obra de Rangel. Centro Cultural Brasil – Moçambique, Maputo, 2012.

THOMAZ, Omar R. Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação - Não vamos esquecer. *Via Atlântica*, USP, n.16: 267-273, 2009.

THOMPSON, Drew. A iconicidade de Ricardo Rangel e a escrita da história de Moçambique. In: Luís Bernardo HONWANA (Org.). *Ricardo Rangel: insubmisso e generoso*. Maputo: Marimbique, 2014.

_____. Aim, focus, shoot: photographic narratives of war, independence, and imagination in Mozambique, 1950 to 1993. Minnesota: Tese de Doutorado em Filosofia, Universidade de Minnesota, 2013a.

_____. Constructing a history of independent Mozambique, 1974-1982: a study in photography. *Kronos*, University of Western Cape, v.39, n.1: 158-184, 2013b.

WEKKER, Gloria. *White Innocence: paradoxes of colonialism and race*. Durham/London: Duke University Press, 2016.

A diferença que faz desenhar para aprender a ver na Amazônia

Els Lagrou - UFRJ

Resumo: Como muitos colegas etnólogos, mais do que comumente se pensa, eu desenhava muito no campo. Desenhava retratos, reproduzia processos técnicos e copiava padrões gráficos. Foi este fazer que me deu a chave de compreensão do sistema gráfico huni kuin. Clastres já notara a profunda diferença entre escrever no livro ou no corpo ([1973] 2003), entre o grafar indígena e o escrever na sociedade ocidental. Me parece que quando os antropólogos começam a refletir sobre a relação e a diferença entre desenhar e escrever em campo, algo desta lição indígena parecem ter aprendido; de que o desenho é para nós algo próximo do que é o grafismo para os povos sem escrita, uma reflexão e apreensão sintética da realidade, diferente daquela expressa linearmente pela escrita. O entenderam Taussig e Ingold, o primeiro ao refletir sobre a diferença entre fotografar, escrever e desenhar para grafar experiências na memória, e o segundo ao refletir sobre a importância do fazer no processo de apreensão cognitiva.

Palavras-chave: desenhar; pesquisa de campo; grafismos

O convite para participar desta mesa foi uma feliz oportunidade para mim para fazer duas coisas: voltar a folhear os antigos cadernos de campo e refletir sobre a diferença que faz desenhar. Cada vez mais me dou conta que, de fato, desenhar, para mim, fez toda diferença. Me possibilitou relacionar-me quando a língua ainda era incompreensível e provocou insights, compreensões sintéticas, que levaria muito tempo para traduzir em palavras. Meu desenhar se deu em diálogo com os desenhos dos meus anfitriões huni kuin (kaxinawa, Acre). O efeito espelho desta atividade, deste fazer tateante, especular e mimético, foi muitas vezes um espelho invertido e é a partir daí que “aprendi a olhar na Amazônia”; um processo bem diferente do *Learning to see in Melanesia* (Strathern, 2013).

Quando trabalhamos há muito tempo com o mesmo povo, com idas e voltas, longas ausências e muitos desvios, começamos, às vezes, a duvidar das estranhas verdades que contamos com tanta certeza. Voltar aos cadernos de campo é como voltar a ter certeza, permite redescobrir o *testemunho* do processo de aprendizado ali registrado. Quando peguei os cadernos e comecei a folheá-los, o impacto da experiência confirmou para mim esse aspecto de *fetichê* do caderno de campo de que fala Taussig (2011). O caderno de campo é um artefato, escrito a mão, permeado de desenhos e de devaneios existenciais e relacionais, que os antropólogos guardam zelosamente a sete chaves. O caderno é o testemunho. E voltar a ele é uma volta ao passado.

Me dou conta que nunca tinha mostrado meus cadernos, este fetichê-tesouro, para ninguém. Neste final de semana os fotografei para produzir para vocês, aqui, a performance de uma “cascata de imagens” (Latour, 2002 (2008)). A intenção não é de focar em desenhos específicos, e muito menos nos textos; o que proponho é folhear pelos cadernos para explorar a relação entre as imagens: as deles e as minhas na mesma folha, às vezes sobrepostas, a relação entre as imagens e o texto escrito, e, desta maneira, lembrar porque e como os e, principalmente, as Huni kuin começaram a me ensinar a olhar as imagens, as suas, as minhas e a diferença entre elas.

Uma outra reflexão que surge do olhar para os desenhos feitos em campo tem a ver com a mutualidade do olhar no traçar de um desenho. Ao olhar os retratos que desenhei na minha primeira viagem de campo, quando fiquei cinco meses numa

mesma aldeia, sem sair e sem comunicação com o mundo de fora, me dei conta que este foi, para mim e para os Huni kuin que me receberam nas suas casas, o primeiro modo de relação que encontramos: ficamos nos olhando mutuamente. E cada vez mais gente veio me pedir para fazer o seu retrato, seu *yuxin*, como falavam, “faça meu *yuxin*”, palavra que se traduz como alma, duplo, imagem no espelho e também fotografia, mas o que queriam era um desenho. As imagens eram, durante os primeiros meses, nossa principal relação. Junto com os retratos e a escrita no meu caderno vieram os padrões. A tentativa de entendê-los me acompanhou durante todo o campo.

Em “I swear I saw this”, “juro que vi”, Taussig (2011) parte de um desenho no seu caderno de viagem para pensar sobre a importância do desenhar em campo. Taussig conta ter visto uma cena impactante e surreal, que para ele sintetizava tudo que se passava na Colômbia naquele momento. Era uma cena paradoxal à qual voltará durante a narrativa do livro todo. Explica que foi necessário, para ele, fazer um esboço desta cena como que para se beliscar e dizer, não imaginei, vi. Sentado num táxi, na entrada do túnel de uma via expressa em Bogotá, Taussig viu o que, nesta fração de um segundo, parecia ser uma mulher que estava costurando para ela e a pessoa do seu lado, que lhe pareceu ser seu parceiro, uma espécie de casulo, um saco de dormir a englobar ambos. Teria sido impossível fotografar, pela velocidade com que passou pela cena, mas teria sido também impossível descrever, sem primeiro passar pelo registro, pelo risco, do desenho.

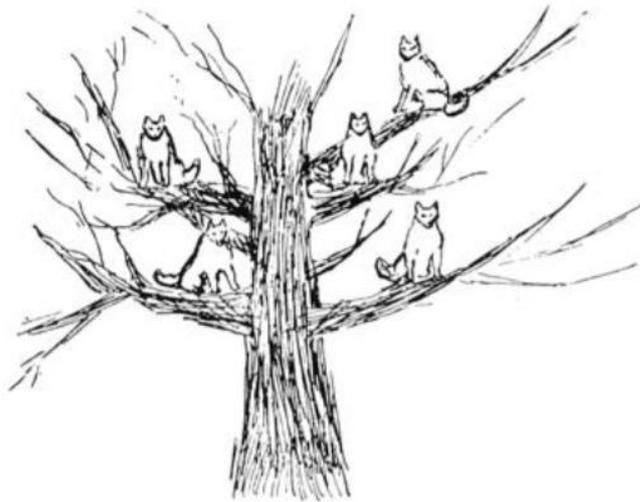


Taussig, "I swear I saw this", 2011.

A partir deste exemplo Taussig reflete sobre a diferença entre desenhar e fotografar, entre desenhar e escrever. Desenhar intervém de modo diferente na tentativa de dar conta da realidade. A foto *captura*, o desenho sugere. O desenho pode deixar passar fragmentos que são sugestivos de um mundo além. Ao desviar do real, desenhos capturam algo invisível, algo precioso. Para ilustrar o que um desenho pode fazer e uma foto não, Taussig pensa no uso surrealista do desenho, como o desenho de Alan Ginsberg "the Great being", feito pelo escritor depois de ter tomado ayahuasca na selva peruana. Ou, ainda, o desenho de um sonho, como o de Freud e seu sonho com os lobos na árvore. Desenhos são mais íntimos, alusivos e metafísicos que fotos, diz Taussig.



Desenho “The Great being”, de Ginsberg, apud Taussig, 2011.



The Wolf Man's Dream

Desenho “os lobos na árvore”, de Freud, apud Taussig, 2011.

Desenhos são interpretativos e seletivos, sintéticos, são modelos reduzidos (Lévi-Strauss, 1962 (1989)). A relação entre o olho e a mão passa pelo corpo pensante, pelas conexões, sinapses, feitos pelo corpo/cérebro, e não pela máquina fotográfica que registra quando o dedo dispara o botão. Se o corpo-câmera em movimento é um corpo em transe (Rouch apud Gonçalves, 2008), a mão que desenha recria a realidade que imagina/lembra.

Segundo Taussig, a necessidade de desenhar vem da sensação de desespero por não poder invocar pela escrita, de forma exata, satisfatória, a realidade vivida. Parece que o principal sempre escapa. Que trágico que cada palavra escrita vê uma flor se transformar em sapo. Esta frase de Mallarmé é citada por Barthes e retomado por Taussig (2011:17). Cada palavra parece aumentar a distância entre você e aquilo que quer evocar. John Berger observa que a fotografia para o tempo, enquanto o desenho o engloba. Berger desenhava muito e reflete sobre como desenhar nos ensina a ver. Sobre o desenho do modelo vivo, Berger diz:

Cada confirmação ou negação te aproxima mais do objeto, até quando você está, por assim dizer, dentro dele: os contornos que traçou não formando mais a margem do que viu, mas a margem do que você se tornou... Um desenho é um registro autobiográfico da

sua descoberta de um evento, visto, lembrado ou imaginado. (Berger, in Taussig, 2011: 22)⁷³.

A ideia de que quem desenha se torna aquilo que está desenhando evoca a faculdade mimética de Benjamin. Lembramos que, em *Mimesis and Alterity*, Taussig já tratava do impulso benjaminiano da escrita enquanto vontade mimética de identificação com o outro (1992). Mas o desenho parece ir mais longe. Berger associa desenhando com dançar e cantar, um pouco como Ingold, em *Lines* (2007) que, ao explorar a linha viva do desenhando e caligrafar, aponta para seu caráter corporal, para a continuidade do movimento corporal com a mão que desenha. Para Berger, o desenhando possui uma corporeidade que pintura, escultura e vídeos careceriam. O sentido sinestésico do desenhando foi notado por vários autores: o artista usaria suas mãos como olhos, e deste modo o corpo inteiro se torna olho.

David Freedberg explora o impulso mimético e a conexão entre ver e tocar, mostrando, através de uma pesquisa interdisciplinar com o neurocientista Gallese, como, no córtex cerebral, ao refazer com os olhos um movimento presente no desenhando, as mesmas regiões que aquelas ativadas para desenvolver a ação são ativadas no cérebro (Freedberg & Gallese, 2007). “Imagens só funcionam quando são ativadas, quando seu potencial para movimento é reconhecido e liberado. Isso é fundamental para o senso corporal com que investimos todas as imagens, mesmo as não-figurativas” (Freedberg, 2013: 48). Isto, por sua vez, “se relaciona com o poder de imagens de provocar emoções; que toda emulação de movimento sentido produz emoção” (Freedberg, 2013: 41).

Se aquele que olha a imagem está envolvido corporalmente, quanto mais aquele que faz o desenhando. “Desenhando é mover minha mão de acordo com o que estou desenhando e, enquanto a mão se move, o corpo também” (Taussig, 2011: 24). Retomando a corporeidade da qual fala Berger, Taussig revisita sua ideia sobre a magia simpática, onde a imagem de algo provê o fazedor da imagem acesso corporal ao ser retratado. Para dar vida à imagem, é preciso estar totalmente dentro

⁷³ As traduções das citações são de minha autoria.

dela. “A pessoa que desenha olha com uma atenção tão intensa que, de repente, algo diferente assume a direção, sua alma talvez? Ou a alma daquilo que está desenhando?” (Taussig, 2011: 24).

Aqui, Taussig alude a esta capacidade da imagem desenhada de evocar mais do que é dado a ver. Esta ideia, da ontologia da imagem consistir na sua capacidade de evocar mais do que mostra, é trabalhada no conceito de quimera por Carlo Severi (2007) e é muito desenvolvido nas imagens ameríndias, como tenho tido a oportunidade de explorar nos meus textos sobre os grafismos amazônicos (Lagrou, 2013). Estas imagens tendem a ser muito minimalistas. Às vezes, somente uma parte do motivo é mostrado para que o ato do olhar complete o padrão.



Saia huni kuin, coleção de Harald Schultz (1950-1951) no MAE, USP, foto autora.



Detalhe de rede huni kuin, 1991, coleção autora.

Ou, então, no caso dos motivos labirínticos dos tecidos huni kuin, o olhar é capturado para dentro do desenho. Ao tentar seguir uma linha, o olhar a perde e pula para outra e é deste modo, dizem, que o espírito do olho pode se perder em um desenho. É por essa razão que não se recomenda a pessoas doentes dormirem em redes com desenho porque o kene pode desenhar para a pessoa que olha o caminho da morte. A agência do desenho, que é, segundo Dona Maria Sampaio, minha primeira mestra entre os Huni kuin, a língua dos espíritos, consiste em capturar o espírito do olho e fazê-lo passar para o outro lado da realidade perceptiva, do mesmo modo como o fazem as folhas perspectivas pingadas nos olhos para aprender a ver desenho, para que a moça adquira o olhar da jiboia e sonhe com desenho. Se mortos e vivos possuem perspectivas diferentes sobre quase tudo, o mesmo não acontece com desenho, o desenho é o caminho que os conecta e atrai. É por isso que pessoas de luto não podem usar desenhos. O mesmo vale para os desenhos Yudjá (Lima, 1996).



Rede huni kuin (1995) com vários motivos que todos pertencem ao padrão global de *dunuã kate* (as costas da anaconda), coleção autora.

Como Tim Ingold entendeu muito bem ao reler o exemplo dos padrões labirínticos de Gell (1998), a partir, também, do material ameríndio revelado por Gebhart-Sayer (1985) e Peter Gow (2001), existe neste e em casos similares um deslizamento de linhas desenhadas para linhas tecidas. “The lines apparently drawn on it become threads that trap the demon as if in a spider’s web” (Ingold, 2007: 56-57).

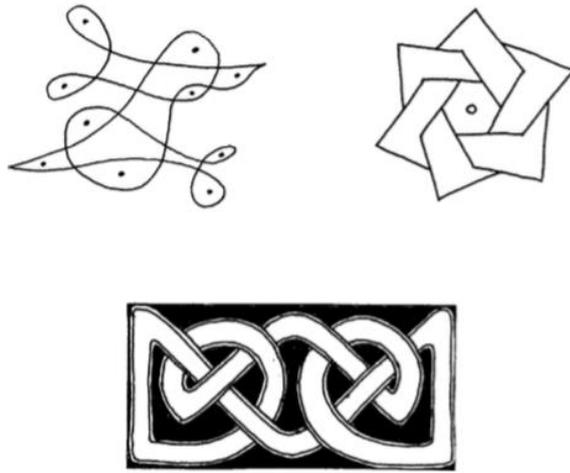


Figure 2.9 Above: *kōlam* designs from Tamil Nadu, South India, drawn from a photograph by Amar Mall. The one on the left is a *kampiti kōlam* (Mall 2007). Below: Celtic spiral knot from Tara Brooch pin head, drawn following instructions in Meehan (1991: 111).

Kolam in Ingold, 2007.

Em grego, *grafo* significa simultaneamente desenhar e escrever (Taussig, 2011: 38). Também na Idade Média escrever e desenhar andavam juntos, com desenhos nas margens dos escritos ou escritos nas margens dos desenhos; com as caligrafias que se tornavam figuras e figuras que se transformavam em letras. Lembramos aqui quantas línguas ameríndias também usam uma só palavra para desenho e escrita, como os Huni kuin e seus parentes Pano que chamam ambos de *kene*. Tanto Ingold quanto Gell e Taussig chamam atenção para este fenômeno de escrita e desenho que dançam juntos segundo as linhas do movimento corporal. Ingold desenvolverá uma análise fenomenológica a partir destas linhas vivas, onde linhas de som se convertem em linhas traçadas, que apontam para o corpo em movimento; e contrastará estas linhas vivas com aquelas produzidas pelas máquinas que as engessam e separam as letras do fluxo vital que costumava engendrar-las (Ingold, 2007).

A conexão entre linhas cantadas e desenhadas é crucial para a experiência dos Huni kuin com ayahuasca. Tenho trabalhado com esta relação intrínseca desde meus primeiros escritos, quando descobri que entre os Huni kuin acontecia algo muito similar ao que nos anos oitenta descrevia Angelica Gebhart-Sayer para os Shipibo, parentes e vizinhos distantes. Recentemente terminei um artigo mais completo sobre o assunto, a partir da análise de corpus de cantos. O cantar do xamã

shipibo concerta os desenhos borrados no corpo do paciente. Quando a malha está aberta, o paciente está vulnerável (Gebhart-Sayer, 1985). Entre os Huni kuin, por sua vez, o canto desenha também, e cobre a pessoa com os adornos, desenhos e roupas de outros seres. No final de cada canto, no entanto, é preciso tirar estes desenhos para a pessoa voltar ao seu próprio corpo. O desenho traça também caminhos entre os seres: como entre o povo do cipó que foi morar no céu e os que ficaram na terra, ou entre os seres humanos e os que vivem debaixo da água. O canto ainda conta como o desenho vai buscar a pessoa que sofre lá longe. Ao ouvir as linhas cantadas, o *yuxin* pode voltar para seu corpo (Lagrou, 2018 a &b).



Desenho facial huni kuin (foto da autora).

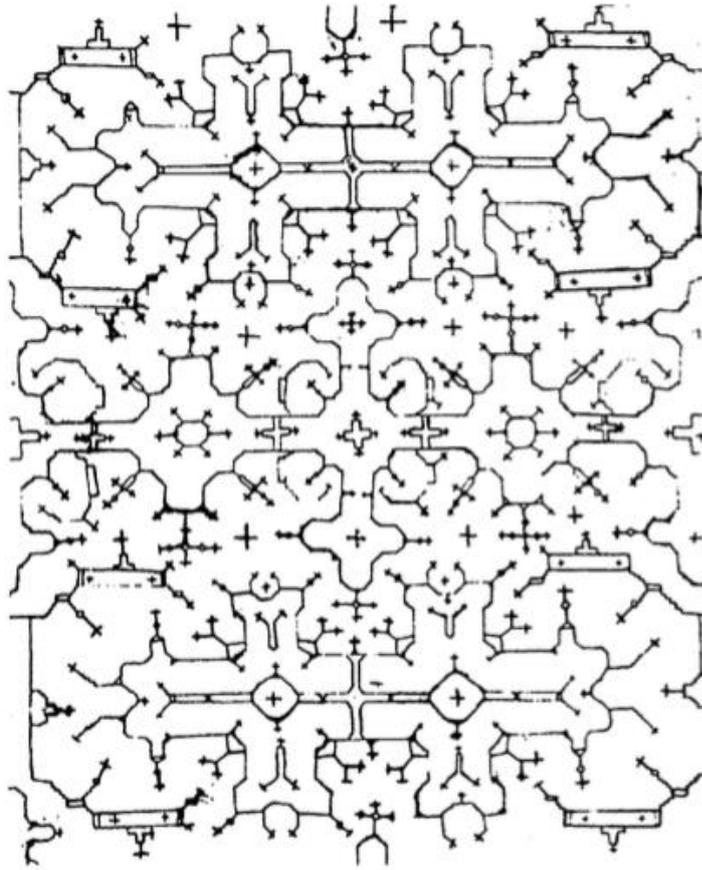
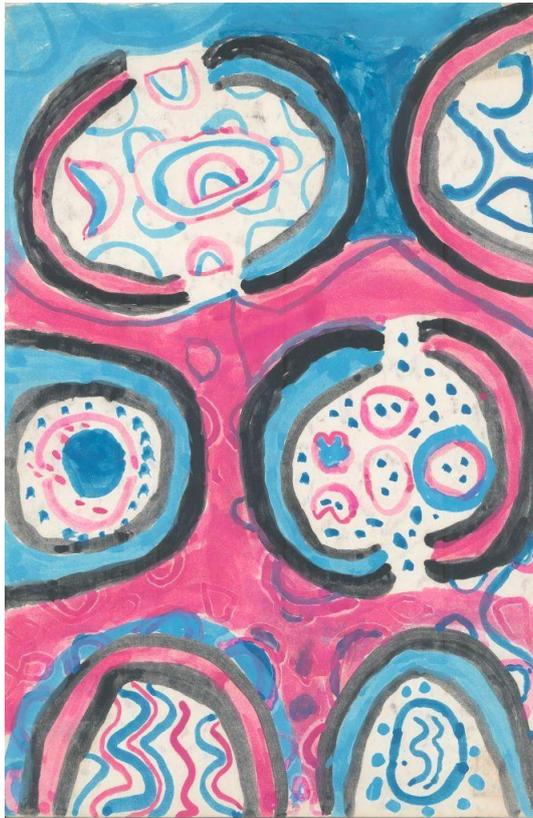


Figure 1.12 One of the designs from the sacred book of a Shipibo-Conibo shaman, drawn from memory by a woman from the village of Caimito in 1981. Reproduced from Gebhart-Sayer (1985: 158).

Desenho Shipibo, de Gebhart-Sayer, reproduzido por Ingold, 2007.



Desenho visionário Arlindo Dauriano Huni kuin, coleção autora.



Figure 2.8 Chukchee sketch representing paths in the world of the dead. Reproduced from Bogoras (1904-09: 335).

Desenho chukchee, paths in the world of the dead, reproduzido por Ingold, 2007.

No texto de Taussig, vemos como, nos experimentos de surrealistas com a alteração da percepção, o desenho, tanto aquele pintado quanto aquele visto e evocado, volta a ganhar esta capacidade agentiva e conectiva. A experiência alucinatória seria responsável pela tremenda atenção dada ao detalhe, como no caso do grão de areia de William Blake: em cada detalhe reside o universo (Taussig, 2011: 94). Este modo de percepção se aguçava durante seus transe com haxixe e levou Benjamin a falar da realidade como ornamento. “Ornamentos são colônias de espíritos” (Benjamin, 2006: 71, apud Taussig, 2011: 95). Como isso soa familiar para a gente que estuda o que os indígenas pensam sobre adornos, espíritos e corpos! (Lagrou, 2016; Miller, 2018). O haxixe acelerou em Benjamin a compulsão de perceber semelhanças. Nos seus desenhos, Benjamin migrava livremente de uvas para vinho a graciosos arabescos. A transição entre palavras e imagens era mediada pelos espíritos, dizia Benjamin. As meditações dos iluministas nos mosteiros medievais davam origem a viagens semelhantes, onde letras se tornavam arabescos e arabescos viravam figuras. Por vias diferentes se chega à iluminação.

Na sua experiência com yagé, na floresta colombiana, Taussig aprendeu que ‘ver é tornar algo real’. “Toma-se yagé para ver quem está botando feitiço contra você, para esclarecer a situação e simultaneamente para se curar. Ver o que está acontecendo muda o que está acontecendo, pelo menos no mundo do yagé. A palavra chave usada é *pinta*, como em pintura, que considero ser a mesma coisa que *testemunhar*” (Taussig, 2011: 82).

Tudo isso é muito próximo do que aprendi sobre o papel do desenho e da figura no mundo Huni kuin. Desenhos, por outro lado, também aderem a corpos, ajudam a constituir peles que comunicam com outros corpos. A grossura das linhas e a densidade da malha labiríntica de linhas que englobam o corpo determinam a permeabilidade da pele. Quando não cobrem peles de corpos, mas aparecem em tecidos, como redes, saias ou cushmas, os motivos não terminam nas superfícies, mas sugerem ir além do suporte. Neste caso, podem funcionar como mapas, trilhas ou armadilhas para o espírito do olho que segue seu traçado (Lagrou, 2007, 2013).

Taussig é parcimonioso com seus desenhos. Um desenho, como a costura do casulo na entrada do túnel, é como um modelo reduzido, um insight capturado a partir do qual ele pode começar a narrar, tecendo analogias entre mundos distantes no estilo único que é seu.

Alfred Gell também desenhava muito. Gell tinha miopia e dizia que foi este aspecto particular da sua visão que o levou a prestar tanta atenção aos detalhes. A mãe de Gell fazia ilustrações de plantas para publicações científicas, o que levou Gell desde pequeno para a prática do desenho. Gell afirma que era o fato de saber desenhar o responsável pelo encantamento que obras hiper-realistas exerciam sobre ele. É que ele tentava refazer com seu olhar o traçado do artista e percebia que só conseguia segui-lo até certo ponto. Para além deste ponto, se perdia e era capturado pelo traçado que transcendia sua capacidade cognitiva. Esta será a lógica mobilizada por Gell para discutir o poder de captura de desenhos labirínticos que serviriam como cata-moscas para espíritos que ao entrar na trama lá se perdem e lá ficam.

Sabemos que Lévi-Strauss também reservou para o desenho e a imagem um lugar de destaque nas suas reflexões sobre a lógica do pensar. Para organizar suas

mitológicas, Lévi-Strauss produzia mobiles. Gell desenhava diagramas. A estética é sem dúvida um modo de pensar e de ganhar conhecimento sobre o mundo privilegiado por Lévi-Strauss. Na imagem, a pessoa tem a experiência do insight, da compreensão simultânea da estrutura do objeto invocado. E é depois desta descoberta que o pensador começará a explicar discursivamente o que foi apreendido em um relance de instante. Se o prazer estético de Gell reside na experiência de perder-se, de ser capturado pela armadilha montada, o de Lévi-Strauss consiste na tranquila contemplação da compreensão e na satisfação cognitiva de imaginar as soluções que o artista teve à mão, mas teve que sacrificar por causa das opções feitas, que são sempre limitadas. O modelo reduzido, o desenho, a imagem, são ao mesmo tempo mais e menos do que a realidade.

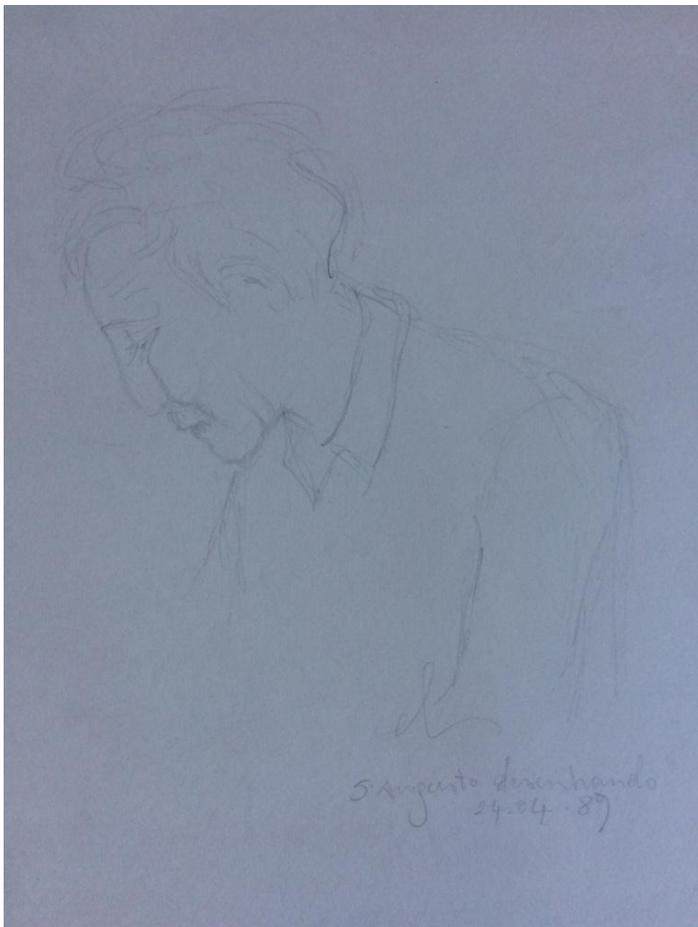
Adentramos agora nos cadernos.



Caderno de campo (Els Lagrou).



Desenho p.1, Dona Maria (Els Lagrou).



Desenho p.2, Velho Augusto (Els Lagrou).



Desenho p.3, Gloria, neta de Maria Sampaio (Els Lagrou).



Desenho p.4, Dona Maria (Els Lagrou).

Os primeiros retratos foram feitos na viagem de barco à aldeia que durou vários dias. O que eu fazia era desenhar, olhar e escrever. Não tinha coragem de tirar muitas fotos. As pessoas se aproximavam, vinham olhar os desenhos.

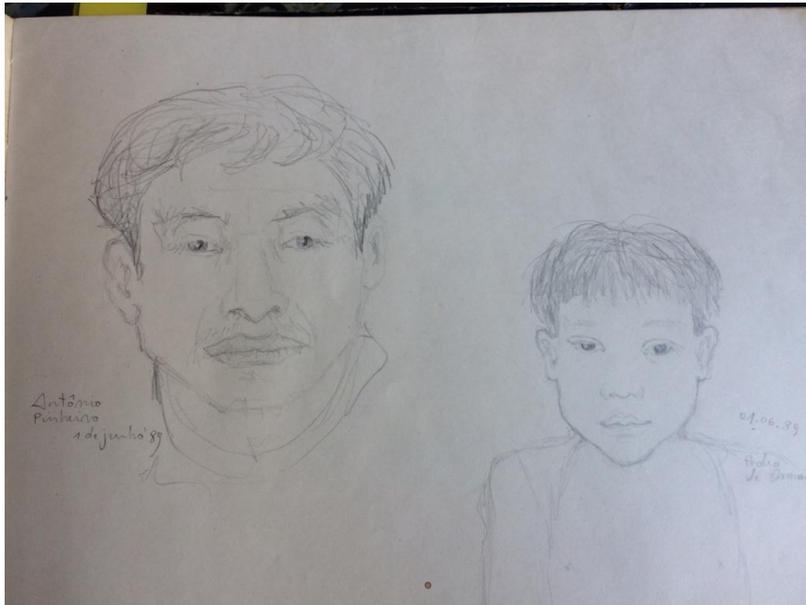
É nesses primeiros dias de viagem de barco, de tédio, e de incapacidade de falar que Dona Maria, que está sentada ao meu lado, me observa escrever. Maria tira a caneta da minha mão e começa a desenhar na própria mão. Dei folhas para

ela e tintas. A partir deste momento, não parou mais de desenhar. Ela fez mais de 30 desenhos em 4 dias de viagem.

Agosto, cunhado dela, também queria desenhar. Ela, porém, dizia que o que ele fazia não era desenho, *kene*, padrão, mas *dami*, figura, o que equivale a dizer que eram só rabiscos de brincadeira.

Os retratos me levaram ao terceiro conceito para imagem, *yuxin*. Um retrato considerado bem-sucedido, no qual se podia reconhecer uma pessoa específica, era *yuixin*. Quando minha tentativa de captar o duplo da pessoa falhava, diziam que era somente *dami*, figura.



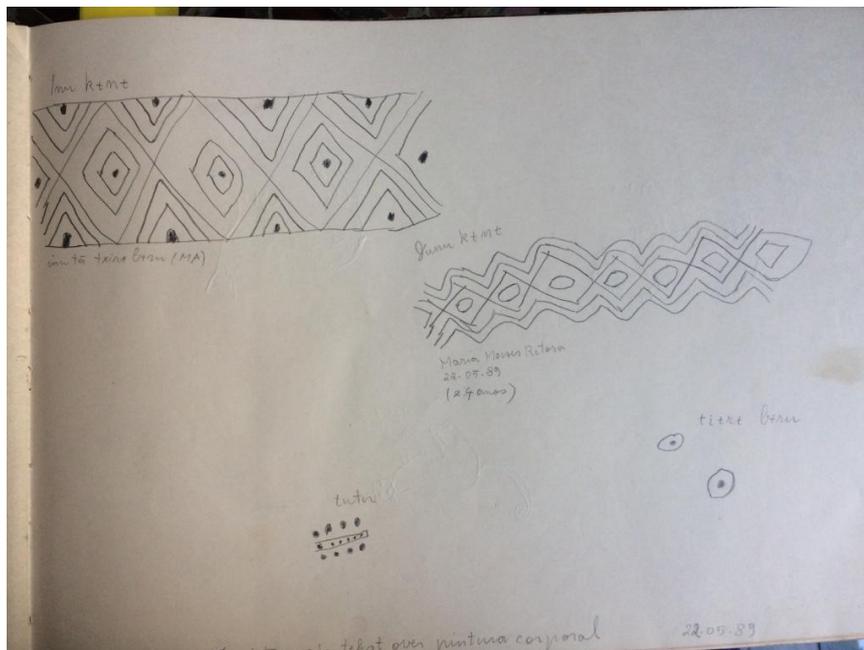
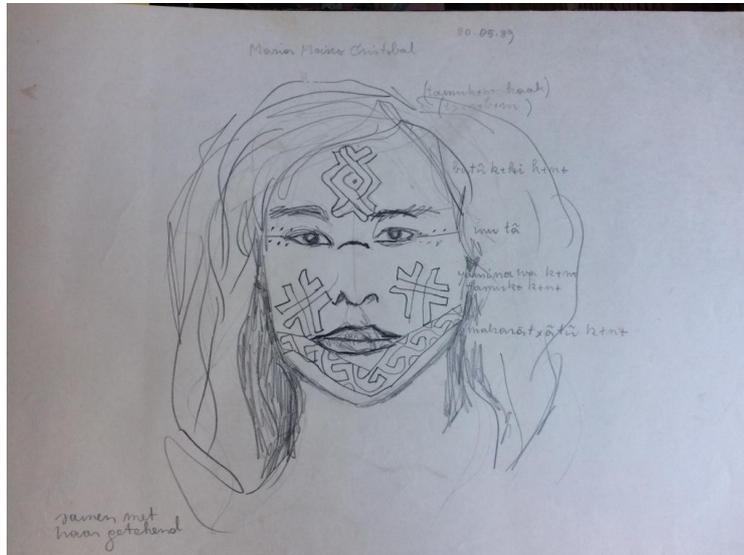


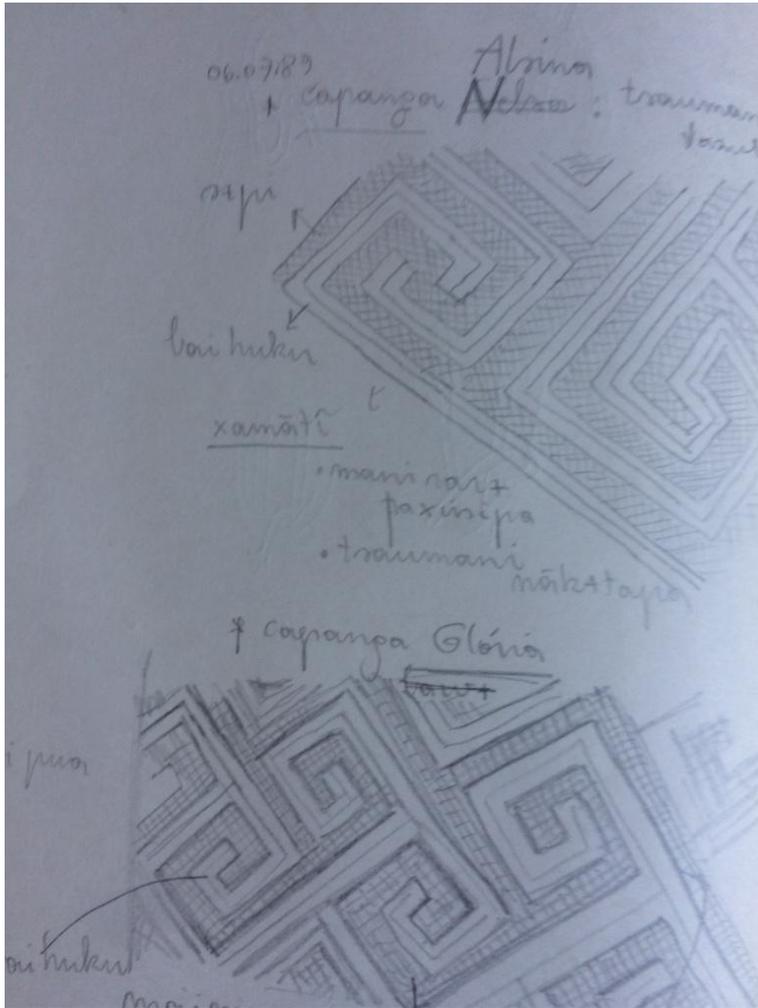


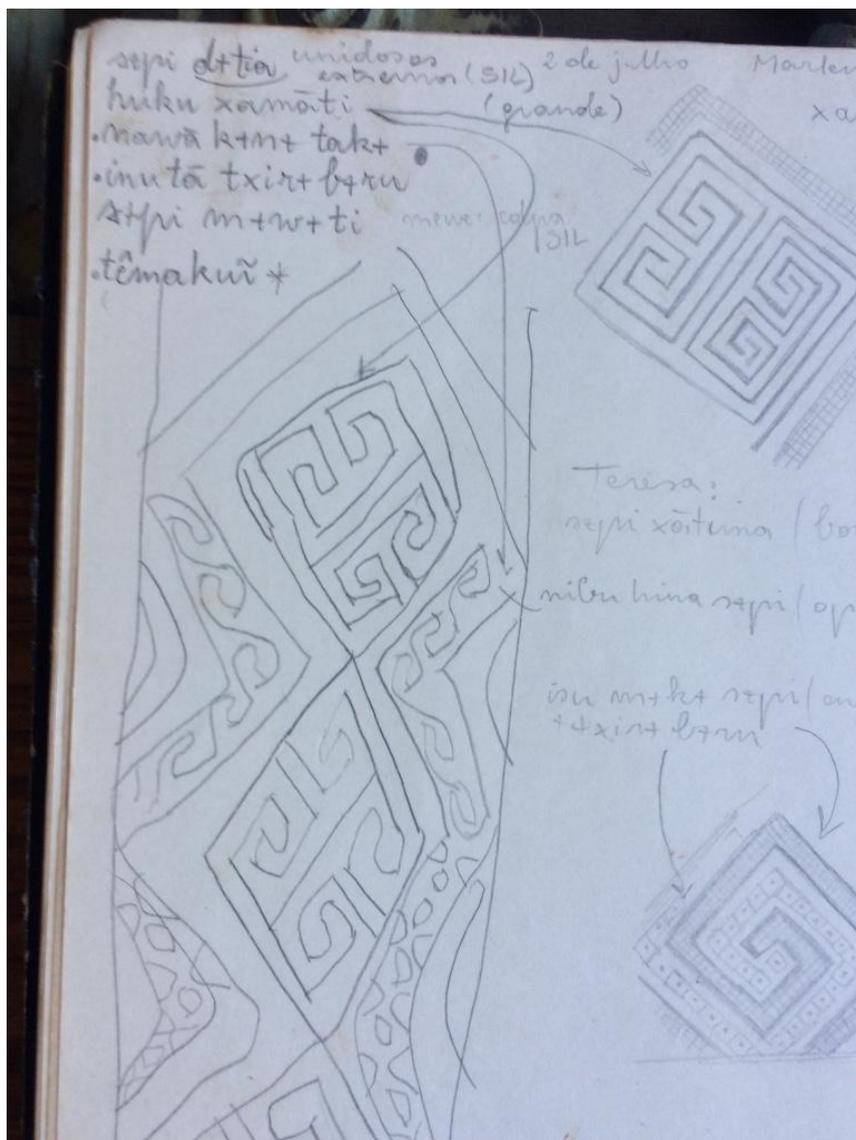
Nos cadernos, dá para ver também minhas tentativas de entender, copiando, a lógica dos padrões.



Tem páginas nas quais eu escrevo e eles desenhavam; outras nas quais desenhávamos juntos, com um *kene huni kuin* sobrepondo meu *dami*. Os contornos dos olhos, das sobrancelhas e da boca foram refeitos pela minha colaboradora.







Para ensinar os nomes dos desenhos, as mulheres pegavam meu dedo e me faziam seguir os caminhos, *bai*, do motivo. Cada caminho tinha seu desenho. Alguns caminhos se encontravam, outros não se tocavam. Demorei muito para aprender a ver os padrões Huni kuin. As mulheres faziam muitos desenhos para mim e nos desenhos mais complexos tentavam me fazer ver, apontando com o dedo os múltiplos caminhos que ali se podia seguir com o olho. O mesmo era feito para mostrar os caminhos dos motivos nas redes. Os nomes são múltiplos porque múltiplos são os caminhos a seguir, as relações que se pode dar a ver através das linhas.

Não fiquei tempo o suficiente em campo para aprender a tecer e muito menos com desenho. É na tecelagem que surgem os padrões mais complexos, mais

labirínticos. Na tecelagem, opera não somente a dinâmica da alternância entre figura e fundo ou figura e contra figura, mas também a de complexos processos de englobamento: linhas mais grossas englobam linhas mais finas, algumas não tocam, outras sim e quando tocam, como pude agora novamente constatar nos meus cadernos, é possível entender o encontro da linha fina por entre as pernas grossas do motivo principal como apontando para o encontro sexual (Lagrou, 2007).

Nos meus primeiros desenhos no caderno, é possível notar que tentava reproduzir as figuras e que as linhas eram retas, não mostravam as elegantes curvas dos desenhos huni kuin. Foi somente ao fazer meu primeiro desenho no rosto de uma jovem mulher que aprenderia a lógica da pintura corporal huni kuin. Na minha memória, existiria uma foto dessa primeira tentativa, mas não consigo achar. Talvez isto se deva ao fato de nunca ter existido esta foto, porque a jovem mulher que pintei, ao se olhar no espelho, não gostou nem um pouco do que viu e correu para o córrego para lavar o jenipapo antes que este se fixasse.

O susto e a decepção podem ser bons professores e foi somente depois dessa reprovação, espontânea e veemente, que comecei a olhar não somente o resultado, o padrão, mas o processo, como se constrói uma rede de linhas que, quando bem-feita, revelará somente no final um belo desenho labiríntico.

Quando cheguei nos Huni kuin, eu era jovem e ainda desenhava muito. Tanto na minha pesquisa quanto no meu fazer cotidiano, fui aos poucos deixando de desenhar. E hoje quase não desenho mais (apesar de nunca deixar de sonhar em voltar a desenhar). Taussig nota que, com a maior parte das pessoas, esse abandono do desenho coincide mais ou menos com a fase da alfabetização; no meu caso demorou mais. Para desenhar, é preciso desacelerar o ritmo, é preciso ter tempo para olhar. Quando não temos tempo, tiramos fotos para olhar depois.

Mas meu abandono do retrato no campo também tem a ver com algo que aprendi. Aos poucos, fui aprendendo a olhar através das linhas, a não procurar mais figuras, a entender a profunda diferença entre uma figura e um padrão.

Os colombianos não ensinaram Taussig a desenhar ou a olhar o desenho de modo diferente; o desenho tem para Taussig, como para Freud e Ginsberg, a função de testemunho. Ao folhear o caderno, a lembrança das pessoas que desenhei me fez

fazer essa pergunta que minha filha também me fez. Eles ficavam parados para você desenhar? Aqui queria lembrar uma frase de Davi Kopenawa que já citei outras vezes, mas que para mim é revelador: que, para ver os seres-imagens, os xapiri, é preciso primeiro ser visto por eles. Eles nos olham e deste modo se tornam visíveis para nós. Para ver xapiri, entre os Yanomami, é preciso se tornar um deles e ver com seus olhos. Para o mundo visionário de Yube, a anaconda, vale a mesma coisa. Para ver Yube, é preciso ver através dos olhos dele(s) (Lagrou, 2018 a & b).

Quando estava desenhando crianças, mulheres e homens, todos devolvendo meu olhar de forma compenetrada, com toda a calma e todo o tempo do mundo, estava tentando aprender a olhar o mundo através desses seus olhos. Mas foi somente ao deslocar a atenção da figura para o padrão, para a relação entre as linhas, que fui aprendendo a ver com os olhos de Sidika, mulher de Yube, mestre das mulheres desenhistas e tecelãs.

Que desenhar padrões pode ser uma empreitada arriscada me foi revelada ao ver, em 2014, a muito idosa dona Chiquinha, mestre anciã famosa, tentando traçar as muitas voltas do motivo xunu kene. Cada vez que perdia seu caminho, jogava fora o desenho e começava de novo, ficando mais desesperada com cada tentativa falhada. Perder-se no padrão labiríntico que ela mesma estava traçando prefigurava para ela o risco de não encontrar seu caminho para a aldeia dos mortos. O dono do desenho em questão, a sumaúma, é aquele que faz escurecer a vista, na sua árvore vivem os yuxin a caminho da sua morada no céu. Enveredar-se pelos caminhos dos seus galhos é uma empreitada arriscada para pessoas idosas.



Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *On Hashish*. Cambridge, MA: Belknap Press, 2006.
- BERGER, John. "John Berger, Life Drawing." In *Berger on Drawing*, 3. Edited by Jim Savage. Aghabullogue, Co. Cork, Ireland: Occasional Press. N.d.
- FREEDBERG, David & Gallese, Vittorio. "Motion, emotion and empathy in esthetic experience". *Trends in Cognitive Science*, Vol.11, No.5, Março 2007.
- FREEDBERG, David & Sbriscia-Fioretti, B., Berchio, C., Gallese, V., Umiltà, M.A., "[ERP Modulation during Observation of Abstract Paintings by Franz Kline](#)", *PLoS ONE* 8 (10), October 2013.
- GEBHART-SAYER, Angelica. "The geometric designs of the Shipibo-Conibo in ritual context", *Journal of Latin American Lore*, 11(2): 143-75, 1985.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press, 1998.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- GOW, Peter. *An Amazonian Myth and its History*. Oxford University Press: Oxford, 2001.
- INGOLD, Tim. *Lines. A brief History*. London: Routledge. 2007.
- LATOURE, Bruno. "O que é Iconoclasm? Ou há um mundo além das guerras de imagem?" *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008 (2002).
- LAGROU, Els. *A Fluidade da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. "Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas?". In SEVERI, Carlo & LAGROU, Els (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- _____. *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Catálogo. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.
- _____. "Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies", *Revista Sociologia e Antropologia*, vol. 8.1, p.133-167, 2018a.
- _____. "Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics". *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, 2018b.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989 (1962).
- LIMA, Tânia Stolze. "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi", in *Mana* 2(2): 21-47, 1996.
- MILLER, Joana. *As Coisas: Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.

SEVERI, Carlo. *Le principe de la Chimère*. Paris: Musée du quai Branly, 2007.

STRATHERN, Marilyn. *Learning to see in Melanesia*. Lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, 1993–2008, HAU Master class series, vol. 2, 2013.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1992.

_____. *I swear I saw this. Drawings in Fieldwork Notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press. 2011.

Os olhos do morto: verdade e imaginação na fotopintura⁷⁴

Ewelter Rocha - UECE

Resumo: Um documento velho guardado há décadas, um santinho antigo – lembrança da primeira comunhão – ou o registro fotográfico da efigie derradeira de um parente morto, tomado durante o seu velório, são alguns tipos de imagens comumente fornecidas na ocasião da encomenda de um retrato pintado, como são conhecidas as fotopinturas no nordeste do Brasil. Delimitando o nosso enfoque à cidade de Juazeiro no Norte – CE, em particular à região conhecida por Ladeira do Horto, perscrutamos o complexo jogo de invisibilidades que se alojam por trás da componente visível dessas imagens. Na intenção de compreender as conexões entre o processo criativo do fotopintor e a imaginação fotográfica do cliente, tentamos localizar fotografias originais entregues na condição de referência para a produção do retrato pintado e as instruções escritas que orientaram a elaboração do trabalho. Esse caminho metodológico nos ajudou a penetrar no delicado contexto de negociação de semelhanças que precede a produção dos retratos pintados, bem como favoreceu o conhecimento das expectativas estéticas dos clientes e das montagens visuais mais apreciadas. A fotopintura não retrata unicamente a pessoa ausente, mas, sobretudo, a transfiguração de sua aparência. A imagem pintada emula uma fisionomia póstuma, “santificada pelo martírio da vida”, uma espécie de memento mori da pessoa representada, que transcende a memória relativa ao ato fotográfico e emoldura um passado imaginado, destituído de um referente real efetivamente vivido.

Palavras-chave: Retrato pintado; fotopintura; Retrato de morte; Altar doméstico; Coração de Jesus

⁷⁴ Conferência apresentada na Mesa Temática “Imagens e suas Aparições: descortinando o implícito e o invisível”, no II SIPA, 2018.

No interior do Nordeste brasileiro, e particularmente em Juazeiro do Norte, a intenção de “restaurar” uma fotografia antiga, muitas vezes a única memória visual que se tem de um parente falecido, é um dos principais fatores que motivam a encomenda de um retrato pintado. Cumpre ressaltar que a “restauração” não se realiza sobre o original fornecido, o qual constitui apenas uma referência visual para a elaboração da nova imagem. Um documento velho guardado há décadas, o santinho antigo – lembrança da primeira comunhão –, e até um pequeno monóculo são alguns tipos de suporte comumente fornecidos na ocasião da encomenda do retrato pintado. Sem a obrigação de preservar fielmente a aparência das pessoas, tampouco se preocupando em simular um ato fotográfico possível, o ofício do fotopintor caracteriza-se pelo compromisso com a reconstituição de um passado imaginado pelo cliente, organizado geralmente a partir de uma seleção diacrônica de eventos, constatação que nos impeliu a examinar a encomenda e o processo de produção desses retratos.

Na intenção de compreender o processo criativo do fotopintor e de perscrutar a imaginação fotográfica do cliente, tentamos reunir as fotografias originais entregues para servir de referência para a produção do retrato pintado e as instruções escritas que orientaram a elaboração do trabalho. Esse caminho metodológico ajudou a penetrarmos no complexo processo de negociação de semelhanças que precede a produção do retrato pintado, bem como favoreceu o conhecimento das expectativas estéticas do cliente e das montagens visuais mais apreciadas.

Em vez de separar pintura e fotografia em campos distintos, a interpretação que faremos dos retratos pintados aproxima fotografia e pintura, tanto no âmbito dos atributos figurativos como em relação à discussão teórica que problematiza a natureza e o processo de produção da imagem. Essa abordagem deriva do caráter híbrido da imagem estampada nos retratos pintados, cujas propriedades estéticas reclamam procedimentos analíticos compatíveis com as especificidades da imagem fotopintada, em vez de classificá-la e interpretá-la como se fosse genuinamente uma pintura ou uma fotografia. Esse percurso metodológico visa compreender as qualidades figurativas e as relações afetivas que transformam os retratos pintados em uma espécie de relicário sagrado da família.

Conforme notamos durante a pesquisa de campo, adentrar o universo de afetividades mobilizado pelo culto dos retratos pintados supõe analisar o intrincado jogo de negociação de verossimilhanças responsáveis por moldar a imagem final do retrato. O processo e a lógica de produção de semelhanças que orientam a concepção de um retrato pintado possuem especificidades completamente distintas daquelas próprias ao ato fotográfico. Se na fotografia o cliente se vê impotente em relação à possibilidade de intervir na imagem depois de registrada, no retrato pintado ele auferia a capacidade de participar ativamente da elaboração da imagem. Deslocado da posição de modelo, o cliente indica oralmente ou textualmente as orientações que devem guiar a fabricação do retrato, cumprindo à fotografia antiga fornecida como referência a tarefa de representar apenas a fração visível que orientará a produção do retrato pintado, funcionando apenas como um roteiro para a restauração ou alteração de aspectos da fisionomia, ou mesmo da cena documentada.

Portanto, a concepção do retrato pintado incorpora à imagem antiga um conjunto de informações textuais redigidas pelo cliente no ato da encomenda, as quais serão convertidas pelo fotopintor em formas e texturas, na intenção de tornar visível no retrato pintado, além de um conjunto de semelhanças com a foto original, a imaginação fotográfica do comprador. Considerando-se somente o produto final, pendurado na parede da sala reservada ao santo, o retrato pintado pode parecer apenas uma fotografia mais requintada. Entretanto, como já sugerimos, estudar as afetividades animadas pela contemplação dessas imagens requer conhecer as invisibilidades que forneceram as regras de composição de sua forma final. O apreço e o culto que lhe são devidos não derivam apenas do seu conteúdo temático, mas, sobretudo, dos enunciados, visíveis ou não, declarados na encomenda e de padrões de ordem estética considerados como indicadores de nobreza e, em certos casos, de sacralidade. Singularidades em relação ao traçado, às cores, à composição, à fisionomia e à indumentária, situadas no âmbito da figuração, estão diretamente vinculadas a um cânon estético que define a identidade visual do gênero “retrato pintado”.

Na ocasião da negociação com o vendedor, profissional que de porta em porta oferece o serviço de “restauração”, o cliente, geralmente sem ter tido contato

prévio com o fotopintor, registra, na parte externa dos envelopes que condicionam a fotografia original enviada como referência, alterações e acréscimos que devem ser observados durante a elaboração do retrato pintado. Além das recomendações expressas, o fotopintor vale-se sobremaneira de sua experiência em implementar na imagem as expectativas dos clientes, tanto em relação à configuração estética como à montagem da cena imaginada.

Nas palavras de Mestre Júlio, reconhecido pintor de retratos residente em Fortaleza – CE, realizar um retrato pintado significa “tentar reconstituir, a partir de fragmentos de memória visual de alguém, uma história de vida já quase esquecida”. De posse da fotografia original e das orientações textuais, o fotopintor procura retratar a fisionomia e a cena imaginada pelo cliente, em cuja expectativa reside a esperança de ver renovados e restabelecidos no vigor da nova imagem fatos (vividos ou imaginados) de sua história de vida. Não se trata apenas de restaurar a fotografia recuperando e completando partes corrompidas, tampouco basta colorir roupas e faces e sobrepor-lhes novos motivos e adornos. A operação se realiza pelo manuseio de expectativas referentes à aparência e à montagem, operacionalizadas dentro de um espaço sutil de similitudes que se aproxima da simpatia, curiosa forma de semelhança que foi definida por Michel Foucault, em sua tentativa de realizar uma arqueologia da episteme ocidental.

A simpatia opera livremente nas profundidades do mundo. Basta-lhe um instante para percorrer os espaços mais vastos: passa como um raio do planeta para o homem que ele governa, mas pode nascer também de um simples contato – como essas rosas fúnebres que servirão em um funeral e que, em virtude de sua vizinhança com a morte, tornarão triste e agonizante quem respirar o seu perfume. (Foucault, 1992, p. 42).

Note-se que essa forma de operar semelhanças não requer de antemão qualquer tipo de afinidade decorrente de relações pictóricas, uma vez que tem por princípio a capacidade de assimilar coisas distintas e transformá-las em idênticas, misturando-as e deslocando suas qualidades. Pensando nesse registro analítico, o retrato pintado interfere na fotografia original e altera o estatuto de memento histórico paralisado no tempo, conferindo-lhe uma dupla, ou mesmo múltiplas temporalidades, e permitindo que às velhas recordações agregadas à fotografia

possam aderir novas realidades, irradiando para o momento irrecuperável do ato fotográfico, e daí para o tempo presente, as experiências imaginadas pelo cliente. Portanto, o retrato pintado possui uma virtude infusa, infligida não apenas em razão do restauro, mas antes, pelos vínculos de simpatia que a imagem aciona, transformando invenção em memória legítima, faculdades que se confundem e se diluem ao passar dos anos, produzindo a partir de uma história parcialmente inventada uma nostalgia plenamente verdadeira.

Semelhança e Transfiguração

Os retratos pintados não são guardados em gavetas ou em álbuns de fotografia, tampouco se encontram pendurados em qualquer lugar das casas, mas emoldurados e dispostos geralmente na primeira sala, ao lado da parede dos santos. Sua disposição na parede já denuncia o privilégio que eles detêm em relação às fotografias comuns, pois mesmo aquelas mais representativas, fixadas na mesma parede, são sempre de menor tamanho e dispostas em altura inferior, geralmente sem moldura. Notamos predominar dois temas em especial entre os retratos pintados analisados: os filhos, geralmente condensados no mesmo retrato; e os donos da casa, estes representados em forma de busto e retratados lado a lado, tratando-se frequentemente de referência à cerimônia de casamento, em que são introduzidos na imagem elementos que não correspondem ao evento fotografado. A prole é geralmente representada sem obedecer à correspondência entre as idades, seus bustos parecem flutuar sobre o fundo colorido; cada filho, um olhar fixo que interpela o observador. Os homens são representados de paletó, enquanto as mulheres recebem um vestido alinhado e arranjo nos cabelos; as crianças ganham feições delicadas e trajes coloridos. Sobre a representação do casamento dos donos da casa, na maioria das vezes, sequer foram os noivos fotografados durante a cerimônia, casos em que aos retratos pintados cabe a missão de inventar um passado, que se converterá na principal memória das bodas.

O propósito de agregar ao instante fotográfico intenções particulares opera a partir da imbricação de uma ficção e de uma verdade – de um passado lembrado e de outro apenas imaginado. Violando as regras de temporalidade, espacialidade e semelhança, o retrato pintado transforma-se ao mesmo tempo em objeto de culto e

de exposição. Essa dualidade trata-se apenas de um operador analítico que nos proporciona o escrutínio didático da imagem, já que a contemplação do retrato pintado pauta-se, sobretudo, em uma experiência de nostalgia, sem consideração de descontinuidades entre o passado efetivamente vivido e outras temporalidades sem substrato histórico, além daquele legitimado na diegese da imagem pintada.

Em um gesto de ficção que elabora, mas também restaura uma realidade, a construção imagética das bodas realiza-se a partir de fotografias ordinárias, muitas vezes retiradas de documentos completamente deteriorados. Ao aplicar aos trajas modestos do casal adereços e vestuários requintados, os retratos pintados esculpem um instante jamais vivido neste mundo e testemunham a verdade de uma cerimônia que somente pela arte realizou-se plenamente, transfigurando o antigo sonho dos nubentes em uma memória verossímil com estatuto documental. O glamour instituído no vestido, no terno e na mobília em nada compromete a realidade ou a lembrança da cerimônia. Pouco importam correspondências entre o fato vivido e o dissimulado pelo retrato, uma vez que a realidade se converte em uma fantasia mental que se produz ao revés do tempo. Entregue aos cuidados da fopintura, as verdades do evento são engolfadas pelo jogo de verossimilhanças que produziu uma nova visão do passado, a qual elabora uma memória que adentra o domínio do onírico e que, ao alterar o instante fugaz da cena, legitima uma recordação que encontra na estampa material do retrato seu substrato temporal e sua epifania.

Mais do que uma fotografia monocromática que foi colorida posteriormente, os retratos pintados conjugam uma série de nuances estéticas que lhes imprimem caráter e estatuto especiais. Um olhar menos detido que os observa como se fossem meras fotografias em cor deixa escapar suas propriedades principais, as quais, como percebemos conversando com alguns pintores e clientes, definem a qualidade da obra e a identidade do estilo. Note-se, no ensaio fotográfico que integra esta reflexão, o contorno de traço duro usado para delimitar a cabeça, criando em relação ao fundo um efeito visual similar a uma colagem; a geometria retilínea de gravatas, golas e colarinhos; e a uniformidade da textura aplicada aos cabelos, elementos bastante comuns e apreciados pelos clientes, cujo caráter estético afasta-se daqueles visados pelas pinturas de retrato da tradição acadêmica.

Portanto, além da missão de evocar sentimentos e memórias a partir das orientações e expectativas de semelhança fornecidas pelo cliente, a intervenção do fotopintor visa produzir alterações que logram enquadrar a obra dentro de um repertório iconográfico que lhe confira “autenticidade”. O cliente não encomenda um retrato colorido, mas um “retrato pintado”, com distorções e excessos próprios do estilo.

Retratos Sagrados

Já havendo apresentado as particularidades mnemônicas e afetivas que dizem respeito à elaboração de retratos pintados, finalizo esta exposição comentando sua condição de relicário sagrado. Nas casas da ladeira do Horto, expostos na sala do Coração de Jesus junto aos altares domésticos, os retratos pintados são uma forma de prestar reverência aos parentes mais queridos. Os familiares mortos, os filhos e as bodas dos donos da casa são os temas mais recorrentes, imagens que uma vez vertidas em retratos pintados e dependurados na parede que ladeia o altar são investidas de virtudes próprias a esse espaço sagrado. A posição próxima ao Coração Jesus e aos santos do altar infunde neles e na forma de serem contemplados um caráter religioso. Se os altares domésticos incrustam na sala uma instância divina, purificada dos vícios da casa, a parede dos retratos pintados constitui o espaço liminar entre essa zona sacrossanta criada pela iconografia religiosa e o restante da habitação, impuro e humano.

Apesar de não lhe serem concedidas as honrarias reservadas aos santos do altar, os retratos pintados, sobretudo aqueles que retratam os mortos da família, agem na condição de intercessores em favor dos vivos da casa. O parente morto torna-se um santo particular, uma espécie de ouvidor e arauto, que transmite ao mundo dos santos as orações e os arrependimentos dos moradores da casa.

Fotografar o defunto junto aos familiares era um costume muito frequente no interior do Nordeste brasileiro. Encontramos nas casas da ladeira do Horto várias fotografias desse tipo, geralmente retratando o velório (sentinela) de uma criança – ou anjinho como é mais conhecido – ou do dono da casa. Muitas dessas fotografias dão origem a retratos pintados, cabendo ao fotopintor a missão de

“ressuscitar” e eternizar a última lembrança do falecido. Ainda que o enquadramento mais comum dessas fotografias abranja todos os familiares ao redor do caixão, o retrato pintado é realizado em forma de busto, sem qualquer alusão ao contexto funerário, sendo impossível reconhecer no retratado indícios fisionômicos que sugiram tratar-se de uma imagem de pessoa morta.

Você pode abrir os olhos, mas deixar com olho de um morto. A cor da pele, a boca perde cor e fecha suas expressões. Se você pegar um morto e um vivo e botar um ao lado do outro, do mesmo jeito, na mesma posição, tudo igual, você olha e diz: esse tá vivo, aquele tá morto⁷⁵.

Como fizemos pressentir no início desta exposição, a configuração estética que regula a produção dos retratos pintados vincula-se a um imaginário fisionômico que transmite a sensação confortante de placidez e eternidade que regozija e alenta os familiares. A imagem não retrata unicamente a pessoa ausente, mas a transfiguração de uma aparência, que ao modo de um milagre emoldura uma fisionomia póstuma, santificada pelo martírio da vida. Nesse sentido, a fotografia pintada constitui-se *memento mori* da pessoa retratada, por isso digna de ocupar uma posição ilustre na sala do santo, na condição de mediador particular que roga ao Coração de Jesus da sala (exatamente a este) em favor da família.

Ao utilizar o romance Dom Quixote para pensar as transformações relativas aos modos de produção de semelhança no Ocidente, Foucault observa que ao Cavaleiro da Triste Figura compete “realizar a promessa dos livros”. Em vez de narrar aventuras reais, o herói inverte o sentido da epopeia e demonstra as verdades apresentadas no livro a partir de sua experiência de vida. A escrita não é mais uma tradução que visa produzir análogos do mundo: existe um fosso entre as coisas e o texto que as suscita, e, segundo Foucault, é nesse interregno que Dom Quixote desenha sua aventura. Em alegoria similar poderíamos dizer que o fotopintor repete, no plano da imagem, a saga que o cavaleiro da Mancha realizou no âmbito da literatura. Inexiste no retrato pintado uma verdade definida a partir de conexões imediatas com o mundo da vida, tampouco existe uma ordem doutrinária que oriente o jogo da criação, cujos imperativos e invenções oscilam

⁷⁵ Depoimento fornecido pelo fotopintor Mestre Júlio.

entre a expectativa do cliente, a similitude plástica da fotografia original e a imaginação e experiência do artista.

Referências Bibliográficas

BAXANDALL, Michael. (2006), *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras.

BELTING, Hans. (2005), “Por uma antropologia da imagem”. Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8.

CLIFFORD, James. (2002), *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

DELLA CAVA, Ralph. (1976), *Milagre em Joazeiro*. 2a. edição. Trad. Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FOUCAULT, Michel. (1992), *As Palavras e as Coisas*. Livraria Martins Fontes Ed.. São Paulo.

GELL, Alfred. (1998), *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: University press.

KOSSOY, Boris. (2003), “Fotografia e memória”. In: SAMAIN, Etienne: *O Fotográfico*. 2ª edição. São Paulo: Editora HUCITEC, 1998. p. 39-45.

LEITE, Miriam Moreira. (1993), *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp.

MARTINS, José da Silva. (2009), *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto.

MITCHELL, W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*. London: The University of Chicago Press.

RIEDL, Titus. (2002), *Últimas Lembranças: Retratos da Morte No Cariri, Região do Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Annablume.

RUGGLES, Mervyn. (1985), “Paintings on a Photographic Base”, *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 24, No. 2, pp. 92-103.

SALVO, Dana. (1997), *Home Altars of Mexico*. New Mexico: University of new Mexico Press.

_____. (1999), *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*. California: Stanford University Press.

ZECCHETO SDB, Victorino. (1999), *Imágenes en acción: el uso de las imágenes religiosas em la religiosidad popular latinoamericana*. Quito: Abya-Yala editing, 1999.

Entre aparições, enigmas e revelações: atos de olhar, escavar e narrar a imagem⁷⁶

**Fabiana Bruno - Unicamp
Laboratório Antropológico de Grafias e Imagem (LA'GRIMA)**

Resumo: Explicar o que é uma imagem é ainda tarefa difícil, pois inevitavelmente não existe algo tão inseguro do que interrogar este enigma recorrente que é o “ser da imagem”. Como definir a fascinante matéria imagem? A imagem é em si, esse território do multiverso, terreno que convoca a evocar. E é a evocação, diz Hans Belting (2005), que perdura. Mas como adentrar ao campo antropológico da imagem para escavá-lo? Percorrerei um duplo movimento de exploração metodológica da imagem em pesquisas antropológicas em torno do quê e do como se conta/ e o quê e como se mostra ou evidência por imagem. No primeiro, a constituição de narrativas visuais de vida, a partir de fotografias guardadas por pessoas idosas, em álbuns, arquivos e caixas. E em um segundo movimento, procurarei refletir sobre o que não se conta, mas se mostra (potencialidade heurística do visual) em fotografias órfãs de família – o termo “órfã”, designado às imagens, desvinculadas de uma identificação ou pertencimento a uma família. A tentativa é pensar sobre a vida dessas imagens, a partir da fusão dessas fotografias viajantes, desde o tempo dos álbuns até o agora para fora deles. Fotografias, como conjuntos de arquivos-vivos e sobrevivências culturais (Aby Warburg:2000 e Georges Didi-Huberman:2013), que lançam-se a outras temporalidades, a de um tempo, cuja formação é de “memória de memórias”.

Palavras-chave: imagem; antropologia; fotografia de família; arquivo; montagem

⁷⁶Trabalho apresentado no II SIPA – Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia, realizado entre os dias 10 e 12 de abril de 2018, IFCH-UNICAMP, Campinas-SP.

Explicar o que é uma imagem, a despeito da superexposição visual na qual vivemos, permanece uma tarefa difícil. Como definir a fascinante matéria imagem? Como arriscar-se a esse território do multiverso, esse terreno que nos convoca a questionar e evocar narrativas e pensamento? Interrogando a imagem no âmbito de pesquisas antropológicas realizadas ao longo da última década, minhas indagações desdobraram-se, acerca da imagem como lugar epistemológico constituinte de narrativas e experiências e, fundamentalmente, como forma de *pensamento e conhecimento*. Autores como Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Aby Warburg têm contribuído sobremaneira para esse debate importante em torno de pensamento sobre (e com) as imagens no campo antropológico e é baseada nestes aportes teóricos que desenvolvo minhas reflexões.

Enquanto a definição de imagem é algo que permanece complexa, será o trabalho de abertura e de questionamento das imagens no contexto das pesquisas antropológicas capaz de potencializar a compreensão sobre o que são as imagens, como entidades simbólicas (Belting, 2005). Os desafios com as imagens no campo das pesquisas em ciências humanas, particularmente a antropologia, implicam em “atos” e “movimentos”: olhar, selecionar, cortar, reenquadrar, deslocar, associar, imaginar, montar e dispor de maneira a “fazer ver”.

Segundo Merleau-Ponty (1964), “não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem”. E “perguntar o que é uma imagem retorna inevitavelmente a uma ontologia, a uma interrogação sobre o seu *ser*. Ora, nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem”, dirá Alloa (2015: 07).

Hans Belting (2001; 2004) nos ajuda a compreender a natureza de toda imagem ao reivindicar uma abordagem antropológica de pensamento, extrapolando, por exemplo, um âmbito artístico, para analisar a questão “o que é uma imagem” e mais propriamente “como funciona uma imagem”. Para o autor, é o processo de evocação que perdura em nossa concepção de imagem. Ele dirá: “a imagem pode até viver em uma obra de arte ou em um suporte (fotografia, pintura ou vídeo), mas não coincide com ela” (2005: 66). Para Belting, a imagem só faz sentido quando somos nós que a indagamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível. “As imagens *acontecem* entre nós que as

olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fitam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior” (2005: 69).

Etienne Samain (2012) nos convida a pensar que as imagens pertencem à ordem das *coisas vivas* e ao tempo “plural”. Apesar de nos mostrarem tudo (como revelações) num instante prévio, ressalta Samain que elas, “recusando-se de dizer de antemão o que pensam ou pensarão conosco, se oferecem e se oferecerão, no nosso presente, ao mesmo tempo, como revelações, como memórias e como desejos (Samain, 2012: 153-154). Isto é, as imagens carregam tempos heterogêneos, montagens temporais, que são profícuas para convocar o nosso olhar sobre a história e para acionar memórias e desejos.

Se admitirmos, deste modo, que toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante (Samain, 2012: 158).

A começar do desenvolvimento do mestrado, e mais especialmente a partir do doutorado⁷⁷, dedico-me a pesquisas que conjugam o pensamento por imagem em conexão com temáticas como o arquivo, as Fotobiografias, os álbuns de família e o conceito de constelações e montagem, com a intenção de consolidar uma metodologia capaz de oferecer princípios para a experimentação criativa e a construção de experiências antropológicas atentas a uma leitura sensível dos fenômenos e acontecimentos revelados por narrativas em imagens.

E, por ocasião de uma pesquisa, iniciada no meu pós-doutoramento, passei a me interessar sobre uma questão: ao que se destinam as fotografias que perderam a sua potência de narração atrelada à montagem familiar. Imagens fotográficas, em sua maioria retratos de família, que se tornaram “órfãs”⁷⁸ ao serem “desmontadas”,

⁷⁷ “Fotobiografias. Por uma metodologia da estética em Antropologia”, tese orientada pelo Prof. Dr. Etienne Samain, e defendida no Programa de Pós-Graduação em Mídias no IA/Unicamp.

⁷⁸ Este termo foi cunhado durante a minha pesquisa de pós-doutorado para me referir a essas fotografias vernaculares anônimas, em sua maioria de família, encontradas abandonadas dos álbuns de família em lugares de descartes, e desagregadas de histórias familiares.

“destituídas” de um álbum familiar. Como podem tensionar as próprias noções de narrativa e experiência no campo de pensamento e constituição de conhecimento por imagem?

Narrativas e imagens: dupla experiência, duplo questionamento

Para tentar problematizar essas reflexões sobre experimentar o “ver”, “o dizer” e o “escrever”, tomarei agora as experiências de pesquisa desenvolvidas ao longo dos últimos anos, e percorrerei, a título de um exercício, um duplo questionamento antropológico sobre as imagens: de um lado, *como se conta e se lê* uma imagem (em uma fotobiografia) e, de outro, *como se mostra e se imagina uma* imagem antropológica (em uma fotografia órfã, destituída da narração de uma história prévia).

Esse duplo movimento de experimentações terá como questão central um suposto: se é preciso pedir às imagens que narrem? E, neste caso, qual o seu estatuto antropológico?

Eis um lugar central nessa problemática das imagens na antropologia, quando o intento é alçar o estatuto de “tornar visível”, de “fazer aparecer”, de “fazer ver” problemáticas de pesquisas. A essa tentativa de “descrever” uma imagem, deve-se conferir a ela o seu movimento “errático”, “obstinado” e “dilacerante”, assemelhado à dança de uma borboleta noturna, com o ritmo de seu bater de asas e seus jogos de aparição e desaparecimento, e metamorfoses, intrinsecamente ligadas à vida da imagem, como nos ensinará Georges Didi-Huberman, em *Falenas* (2015a). Um desafio que representa para um modo de conhecer por imagem, enquanto uma operação que problematiza também o lugar do “aprender a ver com as palavras” (Didi-Huberman, 2015a: p.158).

O *primeiro questionamento* nasce da experiência da minha pesquisa de doutorado, quando trabalhava em torno das Fotobiografias, sobre a constituição de narrativas visuais de vida, a partir de fotografias guardadas por pessoas idosas em álbuns, arquivos e caixas. Tendo construído com essas pessoas álbuns visuais fotobiográficos, a partir de suas escolhas e montagens, pude refletir sobre questões, tais como: como se narra/conta sobre uma vida, a partir da escolha e montagem de

fotografias colecionadas ao longo de uma existência? O que mesmo se narra? E depois, como podemos mostrar, visualmente, ou fazer ver, o que se conta por imagem?

E o *segundo questionamento* foi despertado em estudo recente – e merecerá outros aprofundamentos no futuro –, enquanto desenvolvia, no âmbito do meu pós-doutoramento⁷⁹, uma pesquisa sobre fotografias vernaculares, que haviam sido abandonadas e/ou destituídas de álbuns ou arquivo familiar e tornaram-se “órfãs” de suas histórias de família. Fotografias que deixaram para trás o lugar de uma narração praticada (aquela que costumava ser contada por um membro “guardião” e narrador das memórias da família a partir das fotografias). Essas fotografias órfãs podem ser encontradas, na atualidade, expostas em feiras, mercados de pulgas ou até mesmo dispensadas em lixeiras ou demolições de prédios urbanos. O que podem *mostrar* essas imagens desatreladas de narrações de histórias de família? Como *imaginar* essas fotografias, para além de seu passado, quando redescobertas em outros tempos? A que outros destinos poderiam *superviver* essas fotografias, depois de sua desaparecimento do álbum de família, se lançadas à possibilidade de viajarem muito mais longe, numa outra vida pós-álbum?

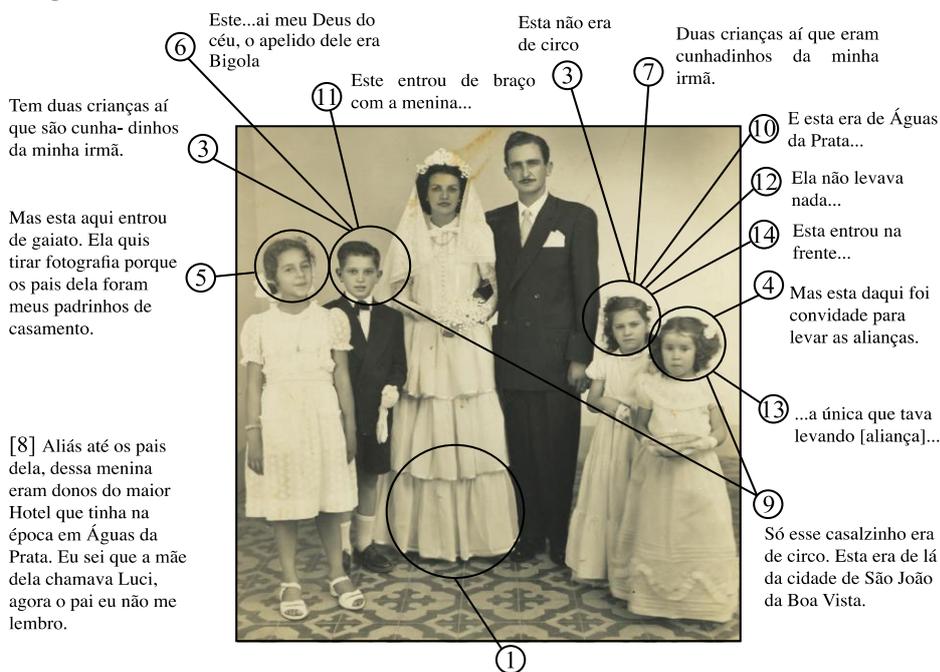
No trabalho de campo vivenciado ao lado das pessoas que participavam da pesquisa de doutorado, tive a possibilidade de refletir e aprofundar o território de evocação, a partir da qualidade de trabalho da memória desses interlocutores diante de suas imagens, observando a *maneira de contar* as suas fotografias escolhidas para uma fotobiografia.

Vou me referir a uma “cena”, um momento da pesquisa, para exemplificar. Retomarei uma fotografia de casamento, a de Dona Celeste, recolhida no contexto da minha pesquisa com as Fotobiografias.

⁷⁹ Este pós-doutorado intitulado “Arqueologias da imagem: A poética do abandono nas operações de (re)montagem dos álbuns de família” foi supervisionado pela Profa. Dra. Suely Kofes, no Departamento de Antropologia, do IFCH-Unicamp (CAPES), 2013-2016.

Percursos da Memória Visual de Dona Celeste

Informante: Celeste Pires da Costa Ferrari
Fotografia: CF 18



Tá linda essa viu... Aqui tem dois metros de pano. Eu pedi para a costureira fazer a parte de baixo em godê pra depois pregar os babados. Eu queria que ficasse bem-rodado. A bandida não fez feito um saco?! É, ela fez um saco assim e pregou (...) com babado sim, mas eu queria bem godê a parte e ela me fez isso daí. Ah, mas olha, eu senti tanto ... chorei ...Ah, mas o que que eu vou fazer?

[2] Eu tive que aceitar porque a gente não tinha dinheiro, o circo não dava, principalmente em dezembro, tempo de chuva, quase a gente não trabalhava. O pano mesmo foi o Walter que me deu (...)
 Bom, quando nós casamos eu estava doente, pra variar. Tava com úlcera no duodeno, mas ele quis casar né, não quis adiar. Então, eu já estava meio doente. Foi com um pouco de sacrifício até que casamos, porque ele também naquela ocasião era empregado numa farmácia, não era rico, o pai era sapateiro e a mãe dona-de-casa, mas eles não eram ricos. Mas como diz que o amor é cego, eu não sei o que ele viu em mim. Palavra! Olha, eu te juro, eu não sei o que esse moço viu comigo. Era pobre, não tinha riqueza, não tinha nada, nem dinheiro quase para o casamento não tinha. Estava doente, era quatro anos mais velha que ele e finalmente eu era de circo, né? Você acha que uma família do lugar vai concordar, vai consentir que seu filho case com uma moça de circo, principalmente comigo que tinha todos estes defeitos? Mas graças a Deus casamos e fomos muito felizes até muito! Ele era um homem, muito bom, muito prestativo ... ele não era de muito carinho, muita coisa não, porque a mãe dele era assim, a mãe dele tinha um ciúme louco do filho, né... E às vezes quando ele chegava em casa, da farmácia, que ele ia me beijar ela falava, vocês não tiveram tempo quando solteiros, agora vai ficar com esse melado aí? Ela falava, que ela era brava... Mas assim mesmo moramos dois anos na casa dela...o que ele ganhava não dava pra..., ele ajudava na casa, né? Não dava pra pagar o aluguel da casa... Depois Pedreira numa farmácia, depois quando viemos de lá, eles compraram a farmácia e voltei a morar com ela, porque não tinha lugar. Daí o que era antigo dono da farmácia nos cedeu um quarto (...) e já tinha a minha primeira filha, a Ivani (...). Os três anos que eu morei ali sofri muito, porque ele tacava cada indireta(...)

Imagem 1: Diagrama montado a partir da transcrição da narração de Dona Celeste em torno de sua fotografia

Nessa fotografia, escolhida por Dona Celeste entre outras de seu conjunto de 28 imagens selecionadas, a narração é iniciada por ela, no próprio momento em que mostra a imagem escolhida, a partir de um detalhe do vestido de noiva (*veja diagrama com a transcrição da narrativa no momento em que ela escolhe esta imagem para sua fotobiografia*). Como numa espécie de “punctum barthesiano” (Barthes, 1984), a sua narrativa é detonada pelo barrado do vestido (ponto 1

marcado com um círculo 0, dentro do quadro fotográfico): “*Tá linda essa viu... Aqui tem 2 metros de pano. Eu pedi pra costureira fazer a parte de baixo bem godê para depois pregar os babados. Eu queria que ficasse bem-rodado. A ‘bandida’ não fez feito um saco? (...) Ah, mas olha... eu senti tanto... chorei...*” Deste ponto visual, o babado do vestido, Dona Celeste é motivada a narrar, fora do quadro fotográfico, o ponto [2], marcado entre colchetes, as dificuldades econômicas vividas com o trabalho no circo, seu problema de saúde (uma úlcera no duodeno), a frustração e as dificuldades das relações vividas entre familiares do marido, que era farmacêutico, os incômodos e tristezas vividas diante dos padrões preconceituosos da época que eram atribuídos a uma mulher circense. Deste ponto, uma viagem mais longe aos elementos visuais dentro do quadro fotográfico, Dona Celeste volta a percorrer a fotografia 3, 4, 5 e 6, 7, 9, 10, 11 e 12, apresentando as crianças que eram “damas de honra” do casamento, atendendo-se para aquelas que foram convidadas e outras que “entraram de gaiato”, aquelas que eram do circo e outras que não. Dona Celeste termina sem fazer uma referência direta à presença visual de seu noivo, o único que não é apontado diretamente na fotografia, mesmo que não fosse explicitada uma razão afetiva direta para este esquecimento. Ao contrário, em [2] Dona Celeste narra: “*Graças a Deus nós casamos e fomos muito felizes até muito!*”. Há um emaranhado que distancia e aproxima essa fotografia de um padrão visual previamente reconhecido na pose de uma fotografia que mostra os noivos junto às crianças “damas de honra”.

A fotografia, a partir de como Dona Celeste a conta, leva-nos a perguntar se estaria mesmo essa imagem aqui destacada por sua escolha para narrar o casamento. Como se conta um casamento, a partir de uma pose, cujo padrão visual remete a escrita de uma legenda descritiva: “fotografia do casamento”? O que haveria nesse intervalo constituído entre o que mostra uma fotografia – e advém de um reconhecimento prévio e assegurado por um “saber” anterior normatizado – e aquilo que poderia ser da aparição de uma experiência da imagem atribuída a uma narrativa contada?

Portanto, já aqui eu diria: *estamos diante do invisível e do implícito das imagens*, o tema desta mesa que nos convida a pensar para além dos sistemas binários (significante e significação) em direção aos sistemas vivos. As imagens

acionam um não-saber que se entretém com o saber, nos dirá autores como Didi-Huberman (2018) e será necessário, na concepção dele, a partir de Aby Warburg (2000), trazer para o mundo das imagens os fenômenos oscilatórios: “aqueles que se dão entre dois sentidos que só pode advir no entre dois tempos de uma escansão, de uma síncope rítmica, seja na articulação de uma frase, seja no *continuum* de uma imagem” (Didi-Huberman, 2013a: 421).

A imagem é operadora de eclosão ou ainda de abertura que exige sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento do olhar. A imagem não se reduz a uma visão sinóptica (Alloa, 2015).

entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares, as imagens não saberiam propriamente ser localizadas nem aqui e nem lá, mas constituem precisamente esse entre que mantém a relação. Como tais, as imagens requerem uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal. (Alloa, 2015: 16)

Tendo percorrido o *primeiro movimento*, procurarei agora considerar um outro conjunto de problemáticas em torno do visual, em especial aqueles despertados por estudos empreendidos a um acervo de fotografias vernaculares anônimas, que um dia pertenceram a um álbum ou guardados de família⁸⁰. A investigação destas fotografias, abandonadas e órfãs de histórias de família, levaram a refletir sobre o lugar das imagens como pensamento intuitivo, experimental, imaginativo. O que poderia efetivamente configurar-se como um pensar antropológico *com e por imagens* para além de um saber prévio e interpretativo? A partir de um arquivo de fotografias-órfãs - termo aqui designado

⁸⁰ No exame da destinação das fotografias que “perderam” a sua potência de narração atrelada à montagem familiar, investiguei, especialmente em minha pesquisa, imagens fotográficas que se encontram em um espaço fundado para abrigar álbuns e fotografias abandonadas – a *Conserverie Nationale de l'Album de Famille*, instituição mantida pela associação *C'était où ? C'était quand ?*, em Metz, na França. O espaço funciona como um ponto de reencontro de álbuns e fotografias de família, que são reunidos a partir de sua condição de abandono por suas famílias. Esses álbuns, em geral, são oferecidos ou encontrados sem muitas referências sobre a história da família e passam a incorporar produções artísticas e ficções literárias. Inseri nesta pesquisa também exemplares de fotografias que adquiri em mercados de pulgas e feiras de antiguidades, bem como aquelas que encontrei abandonadas em lixeiras.

para tratar das fotografias vernaculares anônimas, em sua maioria de família, encontradas descartadas e abandonadas dos álbuns de família em lugares de descartes, bazares ao ar livre, feiras e comércios alternativos -, procurarei, agora, percorrer este *segundo movimento: como se mostra e se imagina uma imagem*.

Para refletir e buscar conhecer um arquivo de fotografias órfãs, impõe-se a necessidade de criar, inventar e desdobrar estratégias e experimentações que possam “fazer ver” questões visuais que estão atreladas a outras maneiras de pensar e conhecer. As fotografias-órfãs desafiam questões antropológicas ao “sobreviverem” ou “superviverem”, anonimamente e destituídas de um saber prévio, abandonadas da potência narrativa dos álbuns e histórias/memórias.

As fotografias-órfãs são matérias para problematização antropológica sobre a condição de anonimato e de um conhecimento pelo visual, desde que abertas a um recomeço de outra história. Mas como operar diante destes amontoados visuais, séries e lotes de fotografias descartadas, anônimas? Cabe perguntar, antes de tudo e na condição de um não-saber, quais aspectos se tornam visíveis e quais as evidências e representações primeiro se impõem aos nossos olhos. Como as imagens podem também operar conhecimento pela imaginação, isto é, por relações engajadas às analogias e associações com as coisas e a memória do mundo?



Imagem 1: Coleção: Fotografias Órfãs/ Acervo: Fabiana Bruno

Tendo me lançado, antes de tudo na condição de um não-saber, aspectos que

se tornaram visíveis e às evidências que primeiro se impuseram aos nossos olhos, outros empreendimentos nos reclamam. Imagens que supostamente poderão mostrar o que não mais se quis mostrar – o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas.

As fotografias-órfãs reclamam um outro lugar de memória e uma outra história fotográfica vernacular, quando recolhidas de espaços sociais “marginais” como mercados de pulgas, feiras de usados, lixeiras de reciclado e etc. O descarte dessas imagens ordinárias, a fim de se considerar questões sobre uma política estética dominante dos corpos, da família e da memória – à medida em que estão lá nestas imagens – atesta também uma maneira de registrar/fotografar.





Imagem 2 - Fotografias-órfãs, rasgadas, encontradas no descarte.

Por correspondências ou analogias, dispostas num conjunto, as imagens reforçam o sintoma de gestos que atravessam as muitas imagens de família. Diante delas, estamos escrevendo a nossa própria história, aquela que já vivemos com nossas fotografias, mas aquelas que também gostaríamos de ter vivenciado a partir de cenas anônimas que encontramos. Entre recorrências do visível dessas fotografias, vemos corpos e gestos que se entrelaçam, emoções que se expressam e nos afetam. Espécies de amontoados vivos, estas fotografias não cessam de se deslocar: aquilo que atrelávamos a uma história particular parte em direção a um outro território, ao da história de muitos, em espécies de fusões que se sobrepõem ora para gerar evidenciações, ora para produzir apagamentos.

Na tentativa de propor uma escavação dessas fotografias órfãs de família, o mecanismo de montagem de pranchas foi sendo aprimorado por mim como uma forma de ver e de conhecer as imagens dos álbuns. O intuito era fazer nascer questões dadas pela experiência de relação entre imagens.



Imagem 3 – Prancha montada a partir de um conjunto de fotografias-órfãs

As fotografias-órfãs, quando separadas do seu tempo, ressuscitam um algo mais para quem as adota. Algo nelas reclama uma presença como personagens protagonistas de levantes silenciosos e de sofisticadas estratégias de interjeição sobre as coisas do mundo. É como se houvesse lá um ponto cego que entra em contato com a imagem e passa a ser visto. Uma perspectiva de relação, um “ato de olhar” (Severi, 2004), que se dá na interioridade do observador. Uma imagem que funciona fora de seu tempo. Desta maneira, as fotografias-órfãs, poderíamos arriscar a dizer, operam como desmontagem da sedimentação de memórias dominantes. Este conjunto de questões apresentadas, que ainda merecem aprofundamentos e revisões futuras, impõem desafios epistemológicos, em especial a estatutos antropológicos e etnográficos da imagem, como o da observação e da descrição quando destinados a uma outra maneira de ver, sentir e corresponder por meio da imagem e da imaginação.

Para aprofundar esse território de problematização, embasada por pesquisas realizadas, em torno de histórias visuais de vida, e mais recentemente por meio dessas fotografias-órfãs, tenho procurado lançar-me a uma reflexão acerca da experiência da forma visual de um “atlas” da família e não mais de um

“álbum”. Desde Warburg (2000)⁸¹, defende Didi-Huberman (2013b), os atlas têm modificado com profundidade as formas de pensar as imagens e convidam um grande número de pesquisadores a repensarem por completo a forma de compilação e remontagem e apresentação das imagens. Se no dispositivo álbum de família, o ritual de memória era constituído para contar (narrar) e conhecer uma história familiar, diferentemente, o dispositivo do atlas supõe a experiência de “ver” e “experimentar” visualmente as fotografias vernaculares para saber algo.

Nos termos de Didi-Huberman (2013b), o atlas é “uma forma visual do saber, uma forma sábia de ver”. Diz o autor que o atlas perturba quaisquer limites da inteligibilidade e lança uma impureza fundamental: “o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Introduce o diverso, o múltiplo, a hibridez de toda montagem (...). Inventa, entre tudo, zonas inesterciais de exploração, intervalos heurísticos” (Didi-Huberman, 2013b: 12).

A composição de um futuro atlas de fotografias-órfãs tem a pretensão de procurar evidenciar pela experiência do olhar, do imaginar e da memória, de estabelecer relações entre imagens de família. As imagens do descarte, órfãs, mais do que narrar, “mostram” e evocam memórias e imaginação. Algo que não se subordina ao discurso, algo que sempre escapa, algo “vivo”, algo que aparece, desaparece e possibilita um domínio de pensamento que não é aquele do verbal e da linearidade, mas se aproxima a ordem da montagem, enquanto princípio de seleção e articulações de partes heterogêneas, aplicado às imagens e ao modo de pensar por imagens.

Referências Bibliográficas

ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”. In: *Pensar a Imagem* (ALLOA, E. org.). 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética).

⁸¹ A abertura de pensamento trazida pela experiência do historiador da arte e antropólogo repousa num desafio, posto que Warburg, pai da iconologia, não conseguiu em vida concluir *Atlas Mnemosyne*, uma obra paradoxal, composta entre 1924 e 1929 (ano de sua morte). A obra permaneceu inacabada, deixando, sobretudo, um legado raro de arquivos e originais, uma espécie de tesouro inesgotável de trabalho que atesta para os recursos imponderáveis das imagens como modo de conhecer.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 (Original publicado em 1984).

BATESON, Gregory. "The Cybernetics of 'Self': A Theory of Alcoholism", in *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, The University of Chicago Press, 2000 [primeira publicação em 1972], pp. 309-37.

BELTING, Hans. *Pour une Anthropologie des Images*. Paris: NRF-Gallimard, 2004. Original alemão: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag: München, 2001.

_____. "Por uma antropologia da imagem". In: *Concinnitas*, Ano 6, vol.1, nº 8, Rio de Janeiro (UERJ) pp. 64-78, 2005.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v. I) 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia. Por uma Metodologia da Estética em Antropologia*. 2009. Tese (Doutorado em Múltiplos Meios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013b.

_____. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015a.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ediotra UFMG, 2015b.

_____. "Quando as imagens tocam o real". In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. V. 2, n. 4, nov. 2012. Disponível

em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>

_____. *Imagens-Ocasões*. (Bruno, Fabiana org. e Ivo, Guilherme tradução). 1 ed. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres: Routledge, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *La Prose du monde*. Paris: Gallimard, 1964.

RILKE, R. M. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. *Cartas a um Jovem Poeta*. São Paulo: Globo, 2001.

SAMAIN, E (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, E. "As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo". In: *Visualidades*, Goiânia, v. 10. P. 151-164, 2012.

SEVERI, Carlo. "Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire", in *L'Homme*, nº165 (2003) 77-128.

_____. *Le principe de la Chimère. Une Anthropologie de la mémoire*. Paris: Éditions Rue d'Ulm/ Presses de L'École normale supérieure, 2007. Original italiano: 2004.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink), 2000. Berlim: Akademie Verlag (versão espanhol: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal), 2010.

Fotografias da tragédia de Mariana: experimentações de restituição

Marcela Vasco⁸² - Unicamp

Resumo: O que as imagens mudas nos dizem sobre a tragédia do rompimento da barragem de rejeitos de Fundão, no complexo da Alegria, da mineradora Samarco (controlada pelas empresas Vale e BHP Billiton), na cidade de Mariana (MG)? Ou ainda, de que tragédia falam as imagens? Fotografias de um desastre podem ser belas? Imagens de satélite são efetivas ao mostrar a dimensão de um desastre? Nessa apresentação, através das fotografias jornalísticas e artísticas que procuraram revelar o ocorrido, percorremos a noção de desastre e a representação acionadas para classificar e retratar essa tragédia e, a partir dos questionamentos extraídos daí, será apresentado um trabalho de deformação, montagem e restituição dessas imagens, buscando dar ênfase a uma abordagem antropológica do desastre.

Palavras-chave: Desastre; Montagem; Restituição

⁸² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas. Contato: marcelavasco.doc@gmail.com.

Abrirei esta apresentação com a leitura do trecho de um texto publicado no Jornal A Sirene (2017), um jornal produzido pelos e para os atingidos pelo rompimento da barragem de Fundão, da mineradora Samarco, em Mariana, Minas Gerais:

A quem pertencem as imagens?

Por Larissa Helena (com apoio de Flavio Valle, Karina Gomes Barbosa e Lucas Rafael)

Quando visitam as comunidades destruídas, o que encontram vai além da lama, dos destroços e das ruínas. Lá tem uma parede pintada de verde claro, uma janela de madeira com adesivos colados no vidro, um banheiro com chuveiro a serpentina, camas ainda forradas com edredons, enfim, algo que pertence a alguém. Não se trata, então, apenas dos valores de posse desses pertences, mas da história, da memória e dos afetos que eles carregam.

Será que os jornalistas, ao fazerem suas matérias e fotografarem esses locais, se perguntam como os atingidos se sentem ao verem suas antigas casas na televisão e em jornais? Assistir a dor do outro é diferente? Também, o uso dessas fotografias pretende mudar algo no processo de reparação? Existe, nessa relação, algo próximo a um ideal de justiça para os atingidos? Quando pensamos no espaço público e privado, a intimidade do lar é a fronteira que nos divide. Após a tragédia, o interior fotografado de uma casa ainda pertence a seu proprietário ou ele se tornou algo a ser conhecido pelo mundo? Independentemente de termos essas respostas, hoje, essa intimidade se tornou pública. [...]

Como explorar visualmente um espaço sem necessariamente invadi-lo?

Este texto traz importantes questões para o assunto que pretendo abordar aqui: as imagens produzidas sobre o desastre e em que medida elas dão conta da tragédia. O texto reivindica uma questão fundamental a essas imagens: “Como explorar visualmente um espaço sem necessariamente invadi-lo?” Questão que vai de encontro às indagações presentes no meu trabalho mas também com as questões propostas por essa mesa: as políticas e poéticas das imagens. Em outras palavras, o que a autora questiona é a estética desvinculada da ética - e esta é a proposta de diálogo que trago para minha apresentação.

Em 2016, cursei duas disciplinas na pós-graduação: Antropologia Visual, na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), com a Prof.^a Dr.^a Andrea Barbosa, e

Antropologia e Imagem, aqui na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com a Prof.^a Dr.^a Fabiana Bruno. Nas aulas, foi solicitado aos alunos que trabalhássemos com as imagens da nossa pesquisa. Ainda que eu não tivesse fotografado, a princípio achei que não haveria problemas em não ter produzido imagens, uma vez que o desastre foi amplamente divulgado pela mídia. Porém, logo que comecei a tentar reunir fotos do desastre, me deparei com uma grande insatisfação com elas: eram, na maioria das vezes, fotografias belíssimas que nada ou muito pouco falavam sobre a tragédia. Assim me deparei com uma questão estética mas, acima de tudo, ética: como representar a tragédia?

Cito Eliane Brum (2015), em uma matéria para o El País: “Que Guernica poderá ser pintada diante da obra da Samarco?” Guernica, sabemos bem, é o painel pintado por Pablo Picasso em 1937 para representar o bombardeio da cidade de Guernica por aviões alemães, em apoio ao ditador Franco. Picasso costumava referir-se a ela como uma obra que não é feita para decorar apartamentos. De fato, sabemos que a deformidade da forma cubista usada por Picasso buscava denunciar o horror da realidade de Guernica. Ao recorrer a esta obra, Eliane Brum está questionando, em suma, a representação da tragédia, questionando nossas ferramentas visuais. Cito ela novamente: “Talvez fosse necessário mais um movimento de vanguarda na arte, que desse conta do excesso de real da realidade”.

Vamos voltar para o começo. Para ser mais específica, para o dia 5 de novembro de 2015, dia do rompimento da barragem. Em uma das imagens mais difundidas da tragédia, feita sob vários ângulos, vemos um carro sobre um muro de lama. Essa imagem nos dá uma ideia do que foi o desastre. Mais de 30 milhões de metros cúbicos de lama foram lançados sobre Bento Rodrigues, subdistrito de Mariana, que, em 11 minutos, foi devastado. Lama que arrastou muros, motos, automóveis. Lama capaz de lançar um carro sobre o teto de uma casa.

Essa imagem, assim como outras de grande impacto, preencheram os telejornais até a semana seguinte, quando ocorreram atentados terroristas em Paris que fizeram o desastre de Mariana aos poucos passar a ser notícia velha. As imagens jornalísticas da tragédia são, em sua maioria, registros apelativos, que foram exibidos até a saturação. Essa da qual eu falo foi exibida exaustivamente, mas além

da exaustão, gostaria de chamar atenção para o ângulo em que foi feita: a partir de um helicóptero - a vista de cima foi uma das mais usadas para se falar do desastre.

No ensaio *A Lama: de Mariana ao Mar*, cujas fotografias foram tiradas por Cristiano e Pedro Mascaro (2016) sete meses depois da tragédia para a revista Piauí, o que as imagens nos dizem? Antes disso, vamos falar sobre o que elas não dizem. Tiradas do céu a partir de um drone, a questão que salta dessas imagens é justamente a respeito do ângulo escolhido para falar da tragédia. As imagens de satélite são comumente usadas em casos como o de Mariana para mostrar a *dimensão* do desastre. No entanto, qual sua efetividade?

Aqui, estamos diante de um problema ético. Mariana é, até hoje, por grande parte da imprensa nacional e internacional, descrito como o “maior desastre *ambiental* da história do Brasil”. Todos aqui sabem que, com o sedimento, metais pesados foram levados às águas do rio Doce, causando a morte de milhares de peixes e aves e, em diversos pontos, do próprio Rio Doce e alguns de seus afluentes. Porém, com a morte do rio, pescadores, ribeirinhos, agricultores, assentados da reforma agrária, os Krenak na margem esquerda do rio, além de muitos moradores das cidades ao longo da bacia do Rio Doce, foram também afetados pelo desastre. Qualificar o desastre como “ambiental” e ocultar todas essas dimensões é, segundo a socióloga Norma Velancio, uma “agressão simbólica àqueles severamente prejudicados nessas situações” (Valencio, 2016: 42).

O maior desastre *ambiental* da história do Brasil matou 19 pessoas, destruiu mais de 200 casas e alterou drasticamente a vida de incontáveis pessoas ao longo de toda bacia do Rio Doce, de Minas Gerais ao Espírito Santo. As críticas ao antropoceno nos lembram a todo momento da impossibilidade de continuarmos separando questões ambientais das questões sociais. Como os Krenak vão sobreviver sem o *Watu*? Como as cidades no entorno da bacia do rio vão conseguir lidar com o abastecimento de uma água imprópria para o consumo? Como a economia de Regência, no Espírito Santo, irá se sustentar sem o turismo? Nesse aspecto, o pecado das imagens de satélite é que elas se calam diante dessas questões.

Didi-Huberman (2015), em seu ensaio “Pensar debruçado”, diferencia, de um lado, aqueles que pretendem ver tudo de cima e libertar-se do mundo sensível e, de outro, os que se debruçam para pensar e apostam na experiência sensível. Ele denomina essas duas maneiras de olhar, respectivamente, de vista sobrepujante e vista abrangente. Na primeira, a visão estabelece uma postura de recuo e o objeto, olhado lá embaixo, está separado do olho que olha, é inatingível, portanto. O olhar busca, através dela, um saber puro, imaculado. Na segunda, ao contrário, o objeto sobe em direção ao olho, que vai e vem, tornando-se sensível ao que vê e oferecendo a oportunidade de tocar o objeto do saber e se deixar levar por suas seduções, ilusões e meandros. Seu saber é um não-saber.

As fotografias de satélite buscam justamente esse saber puro do olhar apartado. Eduardo Sterzi (2016), para a revista *Zum*, irá escrever que:

Somente imagens de satélite conseguiram abarcar por completo a catástrofe – no entanto, se ganhamos, assim, em visão do todo, perdemos em contato com o real. A fotografia se torna mapa, abstração. O todo apreendido e oferecido por uma imagem de satélite é um todo que perdeu concretude, espécie de pura imagem desancorada do mundo. A catástrofe parece exigir um olhar capaz de movimentar-se entre o plano máximo (o território totalmente modificado, as populações afetadas, os rios destruídos, os reflexos no oceano etc.) e o plano mínimo (não só a extinção de algumas espécies, mas cada animal morto; não só as comunidades deslocadas, mas cada objeto deixado para trás...). Por mais que se concentre no plano mínimo – e fotografar é, necessariamente, recortar o real –, o fotógrafo não pode deixar de aludir, através do mínimo, ao máximo.

Bruno Veiga, o fotógrafo de quem fala Sterzi neste texto, parece resolver esse problema com seu belíssimo ensaio *Deserto vermelho*. As fotografias de Bruno, no entanto, podem ser questionadas em outros aspectos: são inabitáveis; são extremamente belas - assim como as de Mascaró, aliás.

A questão da ausência-presença dos atingidos nas imagens é bastante rica. Enquanto nas fotos de Mascaró encontramos a presença da ausência nos objetos deixados pelo caminho, nas fotos de Veiga nos deparamos com uma ausência total de indivíduos. Algum desavisado olhando essas imagens não poderia prever que o desastre matou 19 pessoas e desalojou mais de mil. Com relação ao outro ponto, a estética, de que tragédia é possível falar diante da beleza dessas imagens? Esta é a

questão que me assombrou diante de cada fotografia que vi da tragédia. É possível uma fotografia de um desastre dessa proporção ser bela?

As quatro fotografias do Sonderkommando⁸³, que são quatro fotografias tiradas às pressas a partir do crematório V no campo de concentração de Auschwitz, são urgentes - e, justamente por isso, alguns poderiam dizer que elas são mal enquadradas. Penso justamente o contrário. Nelas, a técnica peca em favor do ato fotográfico. A urgência faz parte da história. Nas fotografias de Mariana, todas do depois da lama, a maioria dos fotógrafos estiveram lá a procura de um desastre agradável aos olhos. Talvez o maior exemplo disso seja Christian Cravo, que deu uma declaração ao jornal Estado de Minas dizendo: “O grande desafio que tive foi encontrar alguma beleza numa situação obscura como essa. E isso só foi possível depois que vi o episódio com certa ‘frieza’, depois de um tempo do rompimento da barragem” (Midlej, 2016).

Ser capaz de ver beleza em uma tragédia como essa é, sem dúvida, uma questão cultural. Davi Kopenawa, xamã yanomami, em *Queda do Céu* (Kopenawa; Albert, 2015), quando conta de sua ida à cidade, diante do céu avermelhado, não é capaz de ver beleza nenhuma. O xamã alega, inclusive, que os olhos dos brancos estão estragados pela fumaça do metal e pelo pó de cegueira. Para ele, não conseguimos enxergar direito porque arrancamos os minérios da terra, os trituramos e aquecemos nas fábricas. “Ele então exala uma poeira fina, que se propaga como uma brisa invisível em suas cidades. É uma coisa de feitiçaria perigosa, que entra nos olhos e vai estragando a vista” (2015: 362). A fumaça arrancada dos minérios é justamente o que colore o céu das cidades. Cegos, contemplamos o céu inflamado e tiramos fotos para postar nas redes sociais.

Diante dessas problemáticas apontadas, a questão deste trabalho era, depois de analisar essas fotografias, como poderíamos, “apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2012), pensar com as imagens produzidas sobre o desastre de Mariana? Para isso, manipulei essas imagens como forma de torná-las minhas. De início, reuni todas essas fotos, imagens da imprensa, imagens de satélite, fotografias dos Mascaros, de

⁸³ As fotos foram exibidas na exposição *Memoire des camps - Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*, realizada em Paris no ano de 2001, sob curadoria de Pierre Bonhomme e Clément Chéroux.

Veiga e de Cravo, as imprimi e depois as enterrei em meu jardim. Queria que, com isso, elas tivessem ao menos algum contato com a lama. Depois de uma semana, após resistirem a pancadas de chuva e à fome dos insetos, as desenterrei para, enfim, montá-las.

Walter Benjamin defende a necessidade de se escovar a contrapelo, ou seja, tentar sair do fluxo de imagens e escovar no revés do pelo para, assim, descobrir seus intervalos e suas discontinuidades. Refletindo sobre isso, Didi-Huberman escreve, no ensaio *Remontar, remontagem (do tempo)* (2016), que as imagens tomam posição e expõem os conflitos e paradoxos da história justamente através da montagem. Para ele, “A montagem seria para as formas o que a política é aos atos”.

Nesse sentido, minha tentativa era de escovar a contrapelo e montar as imagens do desastre. Apesar disso, é importante ressaltar que as imagens não são intrinsecamente “boas” ou “más”, elas dependem também do que fazemos delas e de como as olhamos. Nos conjuntos apresentados aqui, elas são montadas de uma determinada forma e a proposta, apesar da intervenção, usa as mesmas imagens para produzir um outro discurso visual. A imagem não contém em si um único significado. Com a montagem, então, a intenção era jogar com esses possíveis significados.

As únicas imagens que eu acrescentei às montagens, justamente pela crítica referente à ausência dos atingidos nas imagens, foram fotos sobreviventes de um interlocutor da minha pesquisa de doutorado, o Manuel Marcos Muniz, Marquinhos, na tentativa de restituir as imagens da tragédia aos atingidos.



Nesta primeira montagem, são os brancos das fotos que guiam o aparecimento e desaparecimento na imagem. O branco é, ao mesmo tempo, o que deixou de aparecer, pelo rompimento da barragem, mas é também a lacuna que tentamos preencher. O branco tenciona também a memória. Às vezes, quando esquecemos alguma coisa dizemos “deu branco”. Destruição está necessariamente ligada ao esquecimento, mas sua relação não é tão direta nem tão simples. Em Bento Rodrigues, o distrito mais destruído pelo rompimento da barragem, várias iniciativas dos atingidos estão recolhendo as lembranças do lugar. Desenhos de como era o distrito, histórias, memórias... Um esforço para não esquecer.

Olhando para essa montagem em um outro sentido, vemos que o caminho dos brancos nas imagens escolhidas criam ainda uma espécie de monstro. A cabeça, em uma das pontas, é acompanhada por duas imagens aéreas do distrito destruído e encontra-se finalmente com o corpo da criança. As duas fotografias da destruição são seu pescoço, o que sustenta a última imagem, a imagem da cabeça. A destruição como marca corporal dos atingidos.

Por último, aqui as imagens da destruição se sobrepõem às imagens sobreviventes de como era Bento antes da tragédia. Na crítica feita anteriormente, falei sobre como essa imensa profusão de imagens da destruição está pouco interessada na dimensão social dessa tragédia. Como o rompimento da barragem alterou a vida desta garota é interesse dessas imagens?



A segunda montagem explora de outra forma os brancos provocados pela raspagem das fotos. Aqui eles se encaixam desenhando um outro percurso para o

rio. Um percurso que é permeado por outras muitas perdas. As fotografias se sobrepõem, se recortam, se fundem e se montam. E se transformam no próprio rio.



A terceira montagem é apenas uma fotografia sobrevivente colocada sobre uma imagem aérea feita por um drone. Em alguns pontos elas parecem se mesclar. O muro ao lado esquerdo se confunde com o céu, o pau em primeiro plano termina em uma precipitação. O homem e sua filha se equilibram sobre a imagem abaixo. Eles se equilibram apesar de toda a tragédia. É uma metáfora para essas fotos que sobreviveram - e, nesse caso, imagens sobreviventes não tal como os fantasmas, mas como sobreviventes de um naufrágio. Aqueles que restaram, aqueles que irão nos ajudar a pensar por imagens essa tragédia.



Nesta quarta montagem, temos em primeiro plano uma foto de satélite bastante gasta e abaixo dela diversas camadas de outras imagens - inclusive, das fotografias sobreviventes. Vemos, por exemplo, o telhado da casa de Marquinhos. Para dar conta de cada uma dessas imagens, seria preciso mergulhar nelas. O movimento aqui é vertical. São camadas de diferentes significados. Para vê-las é preciso escavar, como fazem os arqueólogos em Mariana a procura do que restou. Sozinha, a imagem de satélite não nos oferece nada disso. É preciso se aproximar para ver.



Por fim, na última montagem, temos várias fotos espalhadas sobre o fundo preto. Ao centro, temos a santa com o rosto raspado. Olhando com mais cuidado, percebemos a garota ao lado esquerdo e no direito ela com seu pai. Esses retratos de família, no entanto, são sufocados pelas imagens da destruição. Suas vidas passam a ser enquadradas pela tragédia.

Com essa última montagem, encerro minha apresentação. Obrigada.

Referências Bibliográficas

BRUM, Eliane. A lama. *El País*, 30/11/15.

http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/30/opinion/1448893478_611214.html (acessado em 05/12/15), 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Pensar debruçado*. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, n. 47, 2016.

- HELENA, Larissa. A quem pertencem as imagens. *Jornal A Sirene*, v. 20: 26, 2017.
- KOPENAWA, Davi & ALBERTT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MASCARO, Cristiano & MASCARO, Pedro. A terra devastada: As marcas da tragédia sete meses depois. *Revista Piauí*, 07/16. <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-terra-devastada/> (acessado em 15/07/16).
- MIDDLEJ, Roberto. Livro de fotografias de Christian Cravo revela marcas da tragédia de Mariana, em Minas. *Jornal Correio*, 20/07/16. <http://www.correio24horas.com.br/single-entretenimento/noticia/livro-de-fotografias-de-christian-cravo-revela-marcas-da-tragedia-de-mariana-em-minas/> (acessado em 10/10/16).
- VALENCIO, Norma. Elementos constitutivos de um desastre catastrófico: os problemas científicos por detrás dos contextos críticos. *Ciência e Cultura*, v. 68, n. 3: 41-45, 2016.
- STERZI, Eduardo & VEIGA, Bruno. Fotografia e catástrofe: Mariana (MG). *Revista Zum*, 03/06/16. <http://revistazum.com.br/galeria/mariana-mg-bruno-veiga/> (acessado em 06/06/16).

Encontros fotográficos e suas imagens, entre efeitos e afetos

Rafael F. A. Bezzon - UNESP

Resumo: Durante a pesquisa que realizei junto ao Arquivo Miyasaka, formado pela produção fotográfica de Tony Miyasaka, que foi um importante fotógrafo e produtor de imagens sobretudo durante as décadas de 1950 e 1960 na cidade de Ribeirão Preto, São Paulo, me deparei em diversos momentos com situações em que as fotografias e negativos, que compõe o arquivo, atuavam agenciando novas imagens, memórias e narrativas. Esses momentos significativos experienciados durante a pesquisa foram denominados de “encontros fotográficos”. Proponho, nesse breve texto, refletir a respeito dos afetos vivenciados durante os encontros fotográficos e seus efeitos no agenciamento de novas imagens e suas diferentes formas expressivas. Para isso mobilizo autores da chamada “Virada Fenomenológica”, para auxiliarem na reflexão sobre as experiências vivenciadas nesses momentos e junto a essas imagens. Pois, eles possibilitaram pensar as fotos do arquivo para além de suas qualidades semióticas, e assim refletir sobre elas através de sua significância nas relações estabelecidas entre pesquisador, interlocutores, o arquivo e suas imagens. Olhar para as fotos se torna uma experiência compartilhada com os interlocutores e permeadas de afetos e efeitos, permitindo pensar a imagem a partir de uma concepção ampla em que envolve também esses eventos experimentados durante a pesquisa.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Arquivo; Encontros Fotográficos; Imagem

Esse texto é fruto de uma experiência etnográfica e antropológica, proveniente de uma pesquisa de mestrado⁸⁴ realizada junto ao Arquivo Miyasaka, localizado na cidade de Ribeirão Preto, São Paulo, na antiga residência do fotógrafo e atual morada de sua viúva D. Tereza e de sua filha Elza, as principais interlocutoras durante a pesquisa.

O arquivo é composto por aproximadamente 14 mil negativos, divididos em três conjuntos: “Jovem Miyasaka”; “Fotos Aéreas”; e “Fotos Artísticas”. Desses, escolhi trabalhar com o conjunto “Jovem Miyasaka”, produzido durante os anos de 1950 e 1960, tempo de intensas transformações sociais, culturais, econômicas e políticas vividas na cidade de Ribeirão Preto. Além de ser o conjunto fotográfico que corresponde ao tempo e que Miyasaka atuou como foto repórter para jornais atuantes na cidade e no estado.

O Arquivo Miyasaka é composto por diversas imagens: fotografias analógicas e fotografais digitalizadas. As narrativas, histórias e lembranças evocadas quando em contato com as fotografias, envolvendo a construção do arquivo, a história de vida do fotógrafo, e as memórias narradas também são entendidas como imagens. Portanto, o arquivo é composto por diferentes e múltiplas imagens que se emaranham.

Miyasaka, além de ter sido um repórter fotográfico, também foi um importante laboratorista, comerciante e professor de fotografia, atuando principalmente na cidade de Ribeirão Preto e prestando serviços, quando necessário, para as cidades da região. Foi bastante ativo nos movimentos artísticos que surgiam na cidade, foi um dos participantes do *Centro Experimental de Cinema* atuante na cidade durante a primeira metade dos anos de 1960, além disso sempre esteve envolvido com o *Cine Foto Clube Ribeirão Preto* desde os primeiros anos de atuação na cidade. Durante sua trajetória de vida foi mais reconhecido pelo seu trabalho como comerciante, suas fotos ficaram esquecidas em seu sono arquivístico até o ano de sua morte, 2004.

⁸⁴ Me refiro à minha própria pesquisa de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP-FCLAr), defendida no ano de 2017, intitulada: *O Japonês da Gravata Borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka*. A pesquisa contou com auxílio financeiro da Capes.

Imagem, Arquivo e Experiência

A imagem e o arquivo foram os dois pilares centrais para a construção das reflexões a envolvendo as experiências vividas com o arquivo e tudo o mais que o envolve. Atualmente, diferente de outros tempos, as imagens e as formas de guardar, em seus diferentes formatos, estão presentes em diversos momentos de nosso cotidiano, nas palavras de Didi-Huberman:

[...] Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. [...] (2012:209)

A experiência de pesquisa se desenvolve como um emaranhado⁸⁵ de imagens se apresentando durante diferentes momentos em suas diferentes formas. Essas imagens estão localizadas em diferentes lugares, no espaço labiríntico da memória dos interlocutores, no espaço físico de guarda dos negativos e positivos, e, também, em seu formato digital. Todas as imagens estão entrelaçadas com o espaço do arquivo, as pessoas a ele relacionadas e as coisas que o conformam.

Partir a algum lugar, viajar a outros espaços, é uma característica marcante da antropologia e de quem pretende fazer etnografia. As viagens podem ser realizadas em diferentes escalas, das grandes distâncias, como nas monografias clássicas da antropologia que se passam em regiões longínquas da Oceania, África e América do Sul. Mas, as viagens também acontecem em escalas menores, nas pequenas distâncias percorridas durante as jornadas que fazemos ao sair de nossa própria casa e ir a outro lugar dentro da cidade, do bairro ou mesmo na própria rua.

Diz Michel Agier (2015:19), “Não existe etnólogo sem uma partida, sem sair de casa e ir olhar o mundo, que começa bem perto, além do círculo privado, da casa, dos sentimentos familiares, amorosos, fraternais. Tomar uma distância daquilo que compõe o seu ‘eu’ é o primeiro passo. [...]”. Sair de casa e se propor a olhar de uma

⁸⁵ Utilizo a palavra pensando no sentido das imagens com que me deparei durante a experiência de pesquisa estarem engalfinhadas de forma desordenada, e é só na relação estabelecida por mim e os interlocutores que esse emaranhado se desfaz. O fato delas estarem emaranhadas, é visto por mim como algo positivo dentro da experiência e as relações estabelecidas *com* e *através* as imagens.

forma diferente, inquiridora, para as situações cotidianas já se torna uma pequena partida para uma experiência antropológica. Essa mudança na escala das viagens permite um tratamento etnográfico das cidades e dos espaços que a compõem, um desses lugares típicos das sociedades urbano industriais são os arquivos.

O arquivo é o lugar das imagens, mas também espaço privilegiado para a realização da pesquisa. É próprio dos arquivos serem lugares onde as informações sobre seus artefatos sejam incompletas, há neles uma característica de conhecimento a ser completo, segundo Didi-Huberman (2012:210) é próprio da natureza dos arquivos a lacuna, a falta. É a busca a essa matéria que supre a falta e preenche a lacuna que torna a experiência de pesquisa no e com o arquivo Miyasaka um trabalho em certos momentos inquietante, pois é como lidar com o não conhecido. Afinal, é no contato com imagens feitas há muito tempo, e que foram guardadas, quando elas entram em relação com as pessoas, acontece a evocação das narrativas, essa informação em falta completa a lacuna; por outro lado, é nesse constante descobrir e preencher a falta, de onde advém o sabor de trabalhar com o arquivo, de que fala Arlette Farge (2009:23 e 58).

Os arquivos também são lugares privilegiados para o estabelecimento e acesso às memórias dos acontecimentos de determinada localidade envolvendo pessoas, coisas e suas trajetórias de vida. Como um lugar em que se acumulam, guardam, organizam e catalogam artefatos de diversos tipos, esses espaços se apresentam com extrema importância no estabelecimento de uma memória coletiva e de uma memória individual. Dessa maneira, os arquivos não são lugares apenas de guarda e catalogação, eles se constituem junto aos seus interlocutores e artefatos, aos usuários e pesquisadores, como um espaço dinâmico e composto a partir das relações estabelecidas entre as pessoas e as coisas que a ele estão relacionadas e emaranhadas. O arquivo, portanto, não representa apenas o espaço das reminiscências do passado, mas é um lugar vivo, que está em movimento e em relação, permeado de preocupações com o passado, o tempo presente e com o futuro.

Durante uma pesquisa que se propõe realizar uma etnografia, os acontecimentos ocorridos em campo se dão ao acaso da vida das pessoas, após quatro meses de convívio semanal com o arquivo, as imagens e as pessoas, Elza – filha do fotógrafo - me comunicou que durante um ano estaria morando em Milão,

Itália, por conta de seu doutorado. Dessa forma, ficaria sozinho. (Isso se passou durante dois semestres, de agosto de 2015 até agosto de 2016). Foram aproximadamente onze meses me relacionando unicamente com as ampliações, negativos e digitalizações fotográficas de Miyasaka, sendo de certa forma atacado e afetado quando em contato com certas imagens. Algumas delas agiam como se capturassem meu olhar e faziam com que eu as olhasse por mais tempo.

Apresento⁸⁶ na sequência algumas imagens com que me relacionei e se relacionaram comigo, através da experiência do tato, do olhar, em geral do corpo com a fotografia em seus diferentes suportes: o papel, o negativo e a tela. É importante ressaltar, que as fotografias abaixo são uma pequena amostra do material compondo o acervo.



Figura 1 - Fotografia de Tony Miyasaka, ano 1960. Fonte: Arquivo Miyasaka. Frente do Cine São Paulo, a partir da rua São Sebastião, o prédio foi inaugurado em 1937. Era considerado um cinema

⁸⁶ A seleção é composta por uma pequena seleção de fotografias com o objetivo de apresentar brevemente a obra do fotógrafo ribeirão-pretano, Miyuki “Tony” Miyasaka. Seu “nome brasileiro” era Antonio, daí surge o apelido Tony.

lançador, exibia com frequências os grandes lançamentos, e frequentado pela elite ribeirão-pretana da época.



Figura 2 - Fotografia de Tony Miyasaka, provavelmente em 1965, área de embarque da Estação Ferroviária, localizada na avenida Mogiana, s/n°. Fonte: Arquivo Miyasaka. A data refere ao ano da inauguração da nova estação ferroviária de Ribeirão Preto. Projeto do arquiteto Oswaldo Bratke, contratado pela Cia. Mogiana para realizar os projetos das estações de Ribeirão Preto, além de Uberaba e Uberlândia, as duas últimas localizadas no estado de Minas Gerais.



Figura 3 - Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1961. Na foto estão estudantes jogando bola, todos meninos, com a supervisão de um professor que observa o jogo. A foto foi feita no Parque Infantil Peixe Abbade, localizado no bairro do Barracão, atual Ipiranga.



Figura 4 - Garotos durante o banho, no Parque Infantil Peixe Abbade, conhecido como Parque Infantil do Barracão. Autor da fotografia Tony Miyasaka. Ano de 1961. (Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto – cópia em papel e Arquivo Miyasaka – cópia digital).



Figura 5 - Fotografia de autoria de Tony Miyasaka. Realizada entre os anos de 1964 e 1968, devido a inexistência do Edifício Padre Euclides, que à época estava em construção. A região conhecida como “Quartelão Paulista” compõe o centro histórico de Ribeirão Preto, se localiza no cruzamento das ruas: Álvares Cabral e General Osório, é formada por um conjunto de prédios: o Teatro Pedro II; Edifício Meira Junior, onde funciona a Choperia Pinguim, à direita na fotografia onde está o letreiro da Niger; Edifício do antigo Palace Hotel, hoje um centro cultural; e o Edifício Diederichsen, a esquerda na fotografia com o letreiro da Firestone.

Passado esse período de “experiência solitária em campo”, Elza e D. Tereza voltaram a morar em sua residência, foi então que ver imagens não era mais uma prática solitária como havia se configurado durante os meses em que estive sozinho, enquanto as principais interlocutoras da pesquisa partiram para suas viagens.

Agora, ir ao arquivo não se resumia apenas a olhar imagens, as relações estabelecidas entre nós – pesquisador e interlocutoras - voltavam a se misturar com as fotografias. Falar sobre as fotos e vê-las em conjunto com minhas interlocutoras, voltava a ser atividade recorrente durante as idas ao arquivo. Voltavam também, quando do contato das interlocutoras com as fotos, as narrativas e histórias evocadas que se encontravam perdidas no espaço labiríntico da memória.

O encontro com diferentes formas imagético-expressivas me despertou para um entendimento ampliado ante o conceito de imagem, ou seja, em suas diferentes e múltiplas expressividades, e não apenas através dos suportes tradicionais: a escultura, o quadro, o quadrinho, a fotografia e o cinema. Assim, se tornou mais interessante, devido à experiência vivida junto ao arquivo e suas imagens, pensar a fotografia a partir de uma reflexão teórica e epistemológica que procure compreender sua potência de estar entre as relações, agenciando, atuando e criando elos entre as diferentes imagens.

As fotografias se apresentam como objetos (coisas) interessantes na evocação de memórias e como suportes que atuam provocando a imaginação e os sentidos dos observadores, se mostrando objetos relacionais embebidos de agência. Os métodos visuais de pesquisa não apresentam uma renovação dos métodos tradicionais de investigação e construção dos dados junto às pessoas envolvidas na pesquisa, o que ocorre é a extensão e aprofundamento de métodos já existentes. Dessa forma, a prática de ver fotos em conjunto com o observador, nas palavras de Elizabeth Edwards, “[...] se volta para o modo como as fotografias assumem sua própria dinâmica de sociabilidade junto às comunidades. [...]” (2011: 180-181), ou seja, junto às pessoas.

Encontros Fotográficos

Durante a experiência de pesquisa, as fotografias sempre estiveram presente e permitiram a ocorrência do que chamo de “Encontros Fotográficos”. Situações em

que a fotografia permitia aos diferentes observadores – pesquisador e interlocutores - compartilharem a experiência de olhar para determinada foto. Nesses momentos a fotografia anima e é animada pelo olhar do observador, fazendo com que memórias, lembranças e histórias sejam evocadas e expressas. A fotografia durante esse acontecimento age, atua e estabelece uma relação com seus observadores.

A antropóloga inglesa Marilyn Strathern, refletindo sobre as relações estabelecidas em campo e sua efetividade, retoma uma concepção de Alfred Gell de seu livro *Art and Agency* (1998), para analisar a agência de objetos em contexto etnográfico. Nas palavras da autora, “[...] O agente faz os eventos acontecerem. A arte, segundo ele, pode ser o ator ou pode sofrer a ação, ser agente ou paciente, num campo de agentes e pacientes que assumem formas diversas e têm efeitos diversos uns sobre os outros. [...]” (Strathern, 2014b: 362). Dessa forma, as fotografias, assim como as pessoas com quem me relacionei em campo, também podem ser entendidas como interlocutoras.

A antropóloga francesa Jeanne Favret-Saada, quando de sua pesquisa a respeito da feitiçaria na região conhecida como Bocage, França, refletindo sobre sua experiência etnográfica começou a reavaliar a noção de afeto. A antropologia de uma maneira geral, de acordo com Favret-Saada (2005:155), sempre desconsiderou, ignorou ou negou o afeto nas experiências de campo.

Uma das potencialidades do afeto como categoria analítica no trabalho antropológico é a capacidade de, nas palavras da autora, “[...] apreender uma dimensão central do trabalho de campo (a modalidade de ser afetado); [...]” (Favret-Saada, 2005: 155). Dessa forma, penso que os “Encontros Fotográficos”, podem ser entendidos como um momento da experiência de pesquisa em que os diferentes observadores se permitem a serem afetados tanto pelas fotografias como pelas outras imagens - memórias, lembranças e histórias – evocadas pelos interlocutores.

Nesses momentos as fotografias (os objetos), geram afetos que produzem o que Marilyn Strathern chama de “efeitos de deslumbramento” no observador que olha e se relaciona com determinada imagem, e no pesquisador ao ser afetado pelas narrativas evocadas. Strathern constrói a ideia de “deslumbramento” a partir da conotação proposta por Alfred Gell, ou seja, “[...] os objetos deslumbram em exposições de talento artístico ou de virtuosidade técnica, e a atitude do espectador

é condicionada por sua apreensão da agência mágica ou tecnológica por trás dele. [...]” (2014b:357).

Os objetos com quem convivi, sejam eles em sua materialidade – fotografias, negativos – ou em sua oralidade - as narrativas, memórias, lembranças e histórias - são embebidos por essa “agência mágica” e estabelecem com os observadores esses momentos significativos do ponto de vista da análise antropológica.

Durante esses momentos de “deslumbramento” vividos durante a experiência compartilhada nos “Encontros Fotográficos”, as coisas se passam como se ocorresse uma série de, “[...] situações, apesar de banais e recorrentes, de comunicação involuntária e desprovida de intencionalidade [...]” (Favret-Saada, 2005:160), muitas vezes esses eventos vividos em campo não são considerados situações de grande significância.

Mas, quando o pesquisador retoma suas anotações, gravações, fotografias e imagens que conformam seu segundo trabalho de campo, o momento das análises e reflexões, esses efeitos-deslumbramento persistem e permitem ao pesquisador olhar para essas situações como uma situação epistemológica da experiência etnográfica.

Esses eventos permeados por afetos e efeitos vivenciados durante a experiência de pesquisa, ao serem enunciados no texto antropológico podem ser tratados como imagens-metáforas, à maneira proposta por Marilyn Strathern no seu ensaio *Artefatos da História: Eventos e a interpretação de imagens* (2014a: 228). A autora defende que o conceito de artefato deva ser ampliado, não mais se limitando apenas aos objetos, mas agora para abarcar a performance e o evento. Para tanto, devemos fazer como os melanésios que entendem algumas performances e eventos ocorridos durante a vida social como imagens.

É pensando e analisando esses eventos-artefatos a partir da perspectiva das “imagens melanésias” que proponho tratar esses “Encontros Fotográficos”, espécie de acontecimentos performáticos. Como lembra Elizabeth Edwards: as “[...] Fotografias tem uma qualidade performática, um tom afetivo, uma relação com o observador, uma fenomenologia não apenas do conteúdo, mas como objetos sociais ativos projetando e se movendo entre outros tempos e espaços. [...]” (2001:18).

Para os melanésios os eventos tomados como performances e as performances, entendidas como imagem, devem ser compreendidas a partir de

seus afetos e efeitos, dessa forma é possível entender e se relacionar com o que não está codificado na imagem.

Desse modo, esses “Encontros Fotográficos” ou “Encontros-Artefatos” não devem ser analisados apenas através do conteúdo da imagem fotográfica, uma análise estritamente semiótica, mas devem ser refletidas e analisadas pela sua saliência social. Afinal, as histórias narradas com e através das fotografias as colocam na posição de interlocutoras da pesquisa (Edwards, 2012: 229). Como lembra Elizabeth Edwards, as fotografias

[...] são feitas para significar em relação às ações sociais através de uma série de experiências sensoriais, nas quais diferentes configurações dos sentidos demandam situações perceptivas diferentes, compostas de som, gesto, toque, linguagem, música e relações táteis. [...]. (2012: 228).

Assim, são esses momentos de grande significância vividos durante a experiência em campo, que me proponho a analisar e enunciar como “Encontros Fotográfico” ou “Encontros-artefatos”.

Encontros Fotográficos e Experimentações Imagéticas

Um desses *Encontros-Artefatos: Encontros Fotográficos*, se passou quando apresentei, em uma das minhas idas ao Arquivo Miyasaka, algumas fotos selecionadas e impressas foram apresentadas para D. Tereza e Elza.

Era uma seleção com setenta imagens escolhidas a partir da experiência solitária vivida com o arquivo e tudo o que o envolve. Não determinei nenhuma ordem de apresentação das fotos, apenas foram dispostas em uma mesa enquanto conversávamos. As imagens se apresentavam aos olhos de todos conforme manuseávamos as fotos. Em determinado momento, Elza estava com uma fotografia em suas mãos, uma imagem se destaca, era uma tomada frontal da fachada do estúdio *Foto Miyasaka*.

A foto logo chamou a atenção de D. Tereza, que exclamou: “Esse foto é boa!”. Elza, ainda com a foto em mãos, perguntou a D. Tereza se ela se lembrava do estúdio retratado na foto.

D. Tereza logo pega a fotografia e após olhar e aparentemente se perder por um breve período dentro da imagem, responde: “Sim”, e começa a contar e rememorar, a princípio de forma difusa, e após alguns segundos de maneira muito

clara e concisa o endereço: “Era na rua Visconde de Inhaúma, nº685 em frente à Catedral (Metropolitana de São Sebastião), no centro da cidade.”.



Figura 6 - Entrada do Cine Foto Miyasaka, localizada na rua Visconde de Inhaúma, nº685, primeira sede do estúdio da família Miyasaka. A porta ao lado com um biombo de madeira era uma barbearia. Nos primeiros anos de funcionamento da empresa, a família residia na sobreloja acima do estúdio. A vizinhança ainda contava com o jornal Diário da Manhã a esquerda do prédio, um alfaiate na esquina à direita e a Catedral Metropolitana a em frente ao estúdio.

É como se a aquela imagem, através de sua materialidade, após o contato com o corpo de D. Tereza - suas mãos e olhos -, a afetasse e animasse suas lembranças guardadas no espaço labiríntico da memória, permitindo que ela evocasse histórias e narrativas emaranhadas com aquela imagem.

D. Tereza começa a narrar que ali além da loja também era a residência da família Miyasaka, descrevendo em detalhes os cômodos da casa. Um dos quartos era composto por camas beliche onde dormia o próprio fotógrafo e os aprendizes-estagiários que a família Miyasaka recebia para ali viver e trabalhar em troca de alimentação e do aprendizado do ofício da fotografia.

As fotos, como bem observou Susan Sontag, “[...] são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias

fotográficas, ter o status de objetos encontrados - lascas fortuitas do mundo. [...] São nuvens de fantasia e pílulas de informação. [...]” (2004: 84).

Como uma experiência de expressar os efeitos desses “Encontros-artefatos” ou “Encontros Fotográficos”, me propus a construir alguns painéis fotográficos que se propõem a refletir esses momentos vivenciados. A seguir apresento um dos painéis construído, e intitulado: “Trajetória de vida do fotógrafo – painel I”.



Figura 7 – “Trajetória de vida do fotógrafo – painel I”, curadoria, montagem e autoria de Rafael F. A. Bezzon, fotografias de Tony Miyasaka e outros fotógrafos não identificados, ano 2017.

Esse primeiro conjunto de fotografias selecionadas (Painel I) procura demonstrar um primeiro assunto ou tema conformando o Arquivo Miyasaka, a trajetória da família, e sobretudo a trajetória profissional do fotógrafo. A seleção foi pensada de maneira heterogênea, fotografias produzidas por Miyasaka e de outros fotógrafos que registraram a imagem de Tony Miyasaka. As fotografias também se diferem pela época em que foram realizadas, a mais antiga apresenta a família na fazenda, provavelmente da primeira metade da década de 1940, a última imagem do painel, em oposição temporal, é um close do fotógrafo datando dos anos 2000. A montagem pretendeu fazer um panorama da trajetória de vida e profissional, que se mesclam e confundem. As fotografias selecionadas intentam demonstrar a multiplicidade de usos da fotografia no arquivo (fotos de família, profissionais, documentação pessoal) e dos usos feitos pelo fotógrafo durante sua carreira (atuação profissional junto à fotografia) e o recorte do corpus trabalhado (“Jovem Miyasaka”).

Portanto, através da magia fantástica da imagem fotográfica, em sua qualidade de absorver para dentro de suas fronteiras o olhar, a imaginação, a lembrança, a sensação, a memória, ou seja, através de sua qualidade polissêmica, permite entendê-las como lugares privilegiados de sociabilidade. São essas qualidades da imagem, a meu ver, que as tornam interessante e de onde advém sua potência reflexiva e analítica.

Referências Bibliográficas

AGIER, Michel. *Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação*. 1. Edição, São Paulo: Editora Unesp; Alagoas: Edufal, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-219, 2012.

EDWARDS, Elizabeth. *Photography and the Performance of History*. Visual History, n.27, p.15-29, 2001.

_____. Tracing photography. In. BANKS, Marcus & RUBY, Jay (orgs). *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. 1. edição, Chicago: University of Chicago Press, 2011.

_____. Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, n.41, p.221-234, 2012.

FARGE, Arlete. *O Sabor do Arquivo*. 1. Edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado. Cadernos de Campo*, São Paulo, n.13, p.155-161, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. 1. Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRATHERN, Marilyn. *Artefatos da História: os eventos e a interpretação de imagens*. In. *O efeito etnográfico e outros ensaios*, 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

_____. O efeito etnográfico. In. *O efeito etnográfico e outros ensaios*, 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

***Desenho feio* na obra do quadrinista Gabriel Góes**

Renan Bergo da Silva⁸⁷ - UNESP

Resumo: Proponho desenvolver algumas questões referentes a uma modalidade de criação de imagens utilizada constantemente no trabalho do quadrinista brasileiro Gabriel Góes, modalidade a qual o próprio artista circunscreve sob a rubrica *desenho feio*. A expressão tem algo de autoexplicativa, pois se refere a um pensamento e prática do desenho que perturba certas noções rígidas de habilidade, beleza, clareza e legibilidade. A opção por tal abordagem em determinados trabalhos não se trata, nesse caso, de inaptidão do autor, mas sim de uma escolha consciente que procura estimular efeitos sensoriais nos leitores. Tal escolha é levada a cabo através de estratégias visuais que colocam em xeque a transparência mimética que costuma proliferar nos quadrinhos. Através do engajamento com algumas imagens produzidas por Góes, dos nossos diálogos e do aporte a autores que tratam questões relativas à imagem, procurarei mapear efeitos desse modo de pensar e produzir imagens e sua relação com as manifestações expressivas possibilitadas pelas histórias em quadrinhos.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos; Desenho; Antropologia das Formas Expressivas; Antropologia da Arte; Antropologia da Imagem

⁸⁷Graduado em Ciências Sociais pela Unesp – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr). Em 2017, defendeu seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na mesma instituição apresentando a dissertação *Página/pensamento – processos de criação de histórias em quadrinhos contemporâneas* sob orientação do Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha. Atua como pesquisador no NAIP – Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance (CNPq) e desenvolve pesquisas nos seguintes campos: Antropologia das Formas Expressivas, Antropologia da Arte, Antropologia da Imagem e Histórias em Quadrinhos. E-mail para contato: renanbergo@gmail.com.

Este texto é um dos desdobramentos de uma pesquisa de mestrado que procurou estudar alguns métodos de criação de quatro quadrinistas brasileiros contemporâneos, são eles: Rafael Coutinho, Pedro Franz, Diego Gerlach e Gabriel Góes. Este último será aqui o centro das atenções.

Góes nasceu em Brasília em 1980, cidade onde reside atualmente. Iniciou a graduação em Artes Visuais na UnB, mas não a concluiu. Trabalhou, dos 20 aos 26 anos de idade, como ilustrador no jornal *Correio Braziliense*, experiência formativa que marcou sua abordagem do desenho, atuava na própria redação do jornal, algo incomum para um ilustrador nos dias de hoje. Também trabalhou com quadrinistas conhecidos principalmente pelas suas tiras de humor, Allan Sieber e Arnaldo Branco, no período em que residiu no Rio de Janeiro, em 2007. Nesta época, desenhou duas adaptações da obra de Nelson Rodrigues, roteirizadas por Arnaldo Branco: *Beijo no Asfalto* e *Vestido de Noiva*. Ao voltar para Brasília em 2008 criou – junto aos quadrinistas Lucas Gehre e Gabriel Mesquita - a revista *Samba*, que se desdobrou em um selo editorial homônimo, produzindo revistas importantes que marcaram o campo dos quadrinhos independentes, experimentais e autorais na segunda metade dos anos 2000 e primeira dos 2010. Antes da *Samba*, Góes fez diversos fanzines em xerox, no espírito “faça você mesmo”. Convivi e conversei longamente com o autor, por diversos dias, quando de uma estada dele na cidade de São Paulo, por ocasião de um curso de desenho e narrativa ministrado no Sesc Itaquera em parceria com Rafael Coutinho, no estúdio de quem Góes ficou hospedado. Nessa ocasião os dois também colaboraram na feitura de um desenho. As conversas aqui transcritas ocorreram ao longo do ano de 2016, sobretudo entre agosto e setembro daquele ano.

Desenvolverei a seguir tópicos referentes à noção de *desenho feio*, noção que se destaca entre as práticas de criação de Gabriel Góes. Procurarei circunscrevê-la conceitualmente e analisá-la em alguns de seus trabalhos, também irei relacioná-la com práticas de criação de outros quadrinistas, de modo a entender o lugar que ela pode ocupar nesse imenso território que é a criação de histórias em quadrinhos. Além disso, examinarei alguns dos motivos que levam o autor a trabalhar nessa chave.

Uma característica saliente do trabalho de Góes é o amplo espectro de soluções gráficas que ele domina e pratica. Apresenta um desenho tradicional e bem estruturado em quadrinhos como *Galaxian* (Figura 1); *Vestido de Noiva* (Figura 2); *Kosh y Kok'va*⁸⁸ (Figura 3) e *Mapinguari* (história ainda inédita da qual acompanhei o processo de finalização de uma página). Para além disso, Gabriel Góes desenvolve um registro de seu traço que ele próprio costuma designar como *desenho feio*. A ênfase dada a essa ideia pelo autor em seu discurso, bem como a constância com que essa prática aparece em seus trabalhos me levou ao interesse em explorar as maneiras em que ela se manifesta em sua obra e no campo dos quadrinhos em geral.

O *desenho feio* se constitui, na obra de Góes, numa abordagem de desenho conscientemente não canônica, desviante em relação ao que pode ser entendido como a norma do desenho nos quadrinhos. Abordagens similares são praticadas por outros quadrinistas e se vinculam hoje ao que já constitui uma quase tradição, uma via aberta de expressão possível nesta linguagem. Entre os artistas pioneiros desta vertente estão duas importantes referências para Góes, o quadrinista gaúcho Fabio Zimbres⁸⁹ (Figura 5) e o norte-americano Gary Panter⁹⁰ (Figuras 7 e 8). A este último o quadrinista Chris Ware atribuiu importância fundamental na abertura e exploração de novas maneiras de se expressar nos quadrinhos:

Com a recente ascensão dos quadrinhos auto-reveladores, veio uma experimentação necessária e um avanço dos meios de expressão disponíveis para todo artista [...]. O crédito por essa

⁸⁸ Uma sátira/homenagem à série clássica *As Aventuras de Tintim* (Figura 4), em parceria com André Valente. Nesta série, Góes e Valente dividem o roteiro, o desenho a lápis e a finalização a nanquim, de modo a tornar difícil identificar quem fez o quê. Hergé, o autor relido e reapropriado na série é o principal expoente de uma escola de desenho de quadrinhos conhecida como *linha clara* (*ligne claire*), que preza pela legibilidade, simplicidade e harmonia.

⁸⁹ Cabe lembrar aqui de outro artista plástico e quadrinista: Jaca. Este autor desenvolve diversas parcerias com Zimbres e é um reconhecido praticante de abordagens não canônicas de desenho. Jaca é, significativamente, autor de um zine intitulado *Desenho Feio* (Figura 6). Neste trabalho não desenvolverei aproximações entre o trabalho de Jaca e Góes, ainda assim me pareceu importante mencionar seu nome.

⁹⁰ Um aspecto digno de nota que aproxima Zimbres e Panter é a relação que ambos mantêm com outros campos de criação visual, como o das artes visuais contemporâneas e o do design, para além de seus trabalhos com quadrinhos. Ressalto esse fato pois nas artes visuais o desenho passou por processos de reelaboração que o distanciaram da necessidade de uma reprodução mimética do real, da busca por uma representação tridimensional e naturalista do que vemos. Como se sabe, o olhar – essa importante bússola para a criação visual – também é socialmente construído (Caiuby Novaes, 2009: 56; Valéry, 2012: 72, 75 e 80). Estas questões não serão debatidas em profundidade neste artigo, mas importa aqui atentar para as diferentes possibilidades de construção do olhar e da expressão plástica. Neste sentido, a liberdade com que Zimbres e Panter praticam o desenho possivelmente guarda relações com suas incursões pelas artes visuais contemporâneas, campo onde o estatuto do desenho mimético não é hegemônico, como ainda parece ser nos quadrinhos.

mudança deve ser dado, mais que a qualquer um, ao quadrinista Gary Panter que nos anos 1970 e 1980 inventou uma nova maneira de narrativa visual que articulava e realçava os deslocamentos emocionais da experiência com uma entrega, via tinta no papel, de sensações sinestésicas da memória em uma alquimia inseparável de poesia, caligrafia e visão que deixa o leitor cambaleante. Acho que é justo opinar que ele sozinho pavimentou o caminho para uma nova geração inteira de artistas. (Ware, 2007: XXI, *tradução minha*)

Diego Gerlach é um quadrinista da geração de Góes e também interlocutor de minha pesquisa. Os dois eventualmente desenvolvem projetos diversos em colaboração, como oficinas de criação e histórias a quatro mãos. Gerlach cita Panter e Zimbres num texto, enfatizando a característica anti-canônica de seus traços e o impacto desta na sua formação artística, bem como na percepção das possibilidades expressivas dos quadrinhos:

Ver o emprego com intuito narrativo de traços tão destoantes de minha concepção prévia de “habilidade” causou uma profunda mudança na minha maneira de entender o potencial e a expressividade dos quadrinhos como linguagem.

Embora possuam diferenças estilísticas evidentes, alguns elementos em comum alinham o trabalho de Zimbres, Panter e Pettibon⁹¹, notadamente um apreço pelo que o consenso aponta como imperfeição, pela crueza e pelo emprego inventivo – arrisco dizer *otimizador* – de elementos dissonantes ou deliberadamente anti-canônicos da linguagem do cartum, da narrativa sequencial e mesmo do design.

Naïf, punk, “ruim”: já vi o trabalho desses artistas descrito em termos bem pouco lisonjeiros. No entanto, por um motivo que hoje me parece equivocado (“Talvez eu seja capaz de desenhar assim também!”), estudei o trabalho dos três com muito cuidado.

Talvez tenha sido mais o fato de entender em algum nível que esses artistas estavam se expondo ao ridículo, arriscando criar um vocabulário próprio que lhes satisfizesse – não importando o quão crasso isso pudesse parecer a terceiros – o verdadeiro elemento de libertação e estímulo. (Gerlach, 2011: s/p, grifos do autor)

⁹¹ No texto, Gerlach faz referência a Raymond Pettibon, artista que completa sua tríade de autores com abordagem anti-canônica do desenho. Tal autor nos interessa menos aqui, pois embora apresente conexões com certa estética dos quadrinhos, não é um quadrinista no sentido mais estrito do termo, como são Zimbres e Panter.

A contraposição entre desenho tradicional e desconstruído, entre beleza e feiura, também foi assunto de meus diálogos com o quadrinista Rafael Coutinho (outro da mesma geração e também parceiro de Góes e Gerlach em várias empreitadas), em que a figura de Panter mais uma vez aparece como referência. Nesse diálogo, outro quadrinista é citado: o francês Moebius⁹² (Figura 9). Aqui o trabalho deste artista marca o que seria uma abordagem canônica do desenho, calcada em valores como legibilidade, habilidade, equilíbrio e beleza, valores estes que tiveram e ainda têm importância fundamental para o desenvolvimento das artes no ocidente.

Coutinho: Tava lendo o nove dicas [de desenho] do Moebius, cê já leu esse negócio?

Eu: Eu vi que tá circulando [na internet] agora, né?

Coutinho: E é bem curioso aquilo, porque é bem as dicas do Moebius mesmo. Alguém que tá absolutamente preocupado com o controle, com técnica, com o desenho perfeito, preciso, e que aí vira uma ferramenta totalmente controlada de expressão de algo inconsciente, que foi a obsessão dele durante um tempo. Ele conseguia voltar a fazer *Blueberry*⁹³, voltar a fazer não sei que, mas ele gostava dessa manha de ficar tentando abrir portas da inconsciência, não julgar o que ele tá desenhando, aquilo eu acho bem bonito. Mas é bonito de ler... no entanto, acho que o quadrinho e as suas possibilidades já avançaram tanto, né? Que aquilo é meio antigo mesmo. É a visão conservadora do que pode ser, tem tanto desenhista que desconstruiu, tanta, tanta desenhista que já foi pra... que elevou aquilo à enésima potência. E que não liga mais se tá bonito ou feio, a gente chegou numa outra. Onde um Dahmer⁹⁴ se enquadraria numa história dessa? Ou onde o próprio Blutch⁹⁵? Ele [Blutch] tem um controle, mas já escolhe uma desconstrução muito peculiar, é meio isso. No entanto, eu fico também nessa coisa de: “Mas e o Moebius, hein? E desenhar como o Moebius? Putz!” Uma amiga minha veio esses dias aqui e falou: “não, eu já desisti de ser o Moebius.” [risos nossos]. Foi um alívio! E eu tenho a

⁹² Jean Giraud (1938-2012), que assinava também como Moebius ou Gir, a depender do trabalho, foi um influente quadrinista francês.

⁹³ Série de quadrinhos do gênero faroeste, protagonizada pelo personagem homônimo e criada pelo roteirista Jean-Michel Charlier e por Moebius (Jean Giraud), que a assinava como Gir.

⁹⁴ André Dahmer, quadrinista brasileiro.

⁹⁵ Blutch, quadrinista francês. Coutinho começou essa conversa falando do impacto que certas imagens deste quadrinista haviam lhe causado naqueles dias, como, por exemplo, o fato de ele aplicar leves distorções às regras convencionais da perspectiva em seus desenhos. Nesse mesmo dia acompanhei Coutinho trabalhando em ilustrações encomendadas para uma nova versão em português do livro *Robin Hood*, nestas ilustrações ele buscou essa leve distorção da perspectiva que havia identificado em desenhos de Blutch.

sensação de que eu não desisti ainda, no meu âmago, no fundo da minha alma eu ainda não desisti.

Eu: Pois é [...], isso não tem talvez a ver com como a gente que é leitor de quadrinho é educado num tipo de educação visual, de educação de desenho que preza pelo correto, pelo certo, sabe? Cê vai aprender a desenhar com oito cabeças, cê faz o boneco com seis cabeças e meia e cê já acha que tá ruim, aí cê fica (...) “tem que ter oito cabeças, esse bíceps no lugar certo.” E outros lugares onde o desenho aparece como linguagem, talvez na arte mesmo, na pintura, isso deixou de ser um pouco... eu também fiquei com essa impressão quando eu li essa coisa do Moebius, eu falei: “a galera ainda fala muito do Moebius.” Eu acho que é um cara que tem que ser celebrado, é um mestre, mas realmente isso aqui tá um pouco velho, conservador. É até estranho pra um cara que tinha como proposta a expansão da possibilidade da mente ficar tão constricto no cânone do desenho ocidental.

Coutinho: Total. O belo, certo, correto, preciso [eu: equilibrado] [...]. Mas também já ouvi críticas ao Moebius interessantes que mostram um sujeito [...] que dentro desse mundo de possibilidades escolheu poucas, escolheu um caminho ali e não saiu nunca mais, se repetiu pelo resto da vida, se repetiu. Tá! Tem milhares de coisas e um livro mais bonito que o outro e tal, esteticamente. Mas é isso [...]. Cê vê o desenho do Moebius, ele se repetiu, a vida inteira se repetiu, não foi muito longe em buscar outros estilos, né? No que tange à experimentação da linguagem, nunca chegou aos pés do Art Spiegelman⁹⁶, ele virou um... o Moebius virou um esteta, um amante da própria imagem no espelho. Vaidoso, ele era vaidoso pra caramba.

Eu: É, e não é que ele veio antes de uma abertura das possibilidades, né? Eu acho que na década de 70 quando ele tava trabalhando, já tinha muita gente explorando as coisas de um jeito muito mais experimental e aí eu fiquei... uma coisa que me remeteu essas dicas de desenho dele foi a umas outras dicas de desenho do Gary Panter que circula às vezes na internet também, cê já viu? [Coutinho: não.] Que acho que é totalmente outra abordagem do desenho.

Coutinho: [rindo] O oposto, né, cara? Tipo: “seja um retardado completo.” [risos]

Eu: Pois é. Que é um pouco essa abordagem: “você já sabe desenhar, deixa de querer enquadrar a coisa num lugar certinho e tal.” Enfim, são abordagens, mas eu fico pensando se essa coisa do Moebius vir à tona agora não tem a ver com um certo...

Coutinho: Com a direita surgindo [em tom de piada] [risos]!

Eu: É! nos quadrinhos...

⁹⁶Art Spiegelman, quadrinista norte-americano. Spiegelman editou nos anos 1980 e 1990 a revista RAW, importante veículo de quadrinhos autorais e experimentais que deixou profunda marca na maneira de se produzir e pensar essa arte. Spiegelman é conhecido especialmente por *Maus*, um trabalho construído a partir da história de seu pai, Vladek Spiegelman, sobrevivente do Holocausto.

Coutinho: Ou seja, o Moebius é a direita.

Eu: Um fechamento estético mesmo, da possibilidade de expansão plástica que os quadrinhos oferecem, dentro do cânone.

Ainda que bastante influente, é certo que o quadro de valores que preza por noções como as de beleza e harmonia não foi o único a pautar as práticas e reflexões artísticas através dos séculos, é o que se depreende no seguinte comentário de Georges Didi-Huberman, em que aproxima Nietzsche de Aby Warburg:

Onde Nietzsche clamava por uma beleza livre de qualquer “bom gosto”, uma inquietude da estética, ou mesmo uma consciência da dor como “fonte originária” da arte, Warburg partiria de sua própria aversão a uma “história da arte estetizante” para mostrar a que ponto a própria arte renascentista só foi “vital” por integrar todos esses elementos de impureza, feiura, dor e morte. (Didi-Huberman, 2013: 129)

Pedro Franz, quadrinista de Florianópolis, da mesma geração que os outros interlocutores da pesquisa, também se referiu aos conselhos do Moebius, numa fala pública no lançamento em São Paulo de seu trabalho *Incidente em Tunguska*. Sua posição se assemelha à de Coutinho e ressalta certo estranhamento diante dos conselhos do autor francês por refletirem algum anacronismo, uma posição conservadora uma vez que, segundo o catarinense, os quadrinhos mudaram muito nos últimos vinte anos. Desse modo, os conselhos do francês, mesmo que reconhecido na fala de Franz como um grande artista, parecem não ter envelhecido tão bem quando se atenta para o panorama dos últimos vinte anos de produção de quadrinhos.

Voltando a Gabriel Góes, seu caso é emblemático pelo trânsito. Ele é, entre os quadrinistas interlocutores de minha pesquisa, aquele que apresenta maior modulação de traço⁹⁷, percorrendo de uma ponta a outra um espectro imaginário

⁹⁷ Tal modulação não é exclusiva do trabalho de Góes, ela também se faz presente, de diferentes maneiras, nos trabalhos de seus colegas aqui citados, Coutinho, Franz e Gerlach. Ainda assim, no caso de Góes ela não apenas é frequente nos seus trabalhos, como também é formulada conceitualmente pelo autor, fato que ficou claro nos diálogos que mantive com ele. Nos diálogos com os outros três interlocutores esse tópico não ganhou densidade e centralidade comparáveis àquelas que apareceram nos diálogos com Góes. Importa ressaltar que mesmo que os outros autores citados modulem seu traço, eles não buscam – com a possível exceção de Gerlach – explorar o registro do *desenho feio*.

entre Moebius e Gary Panter (obviamente sempre dentro de uma configuração estilística pessoal).

É possível falar portanto de uma busca de Góes em direção ao feio, tal busca é feita de um esforço consciente, mesmo que, como me disse, seja algo que se sinta impellido a fazer, quase como uma vontade inelutável. Entretanto, o aspecto consciente do *desenho feio* ainda se evidencia ao levarmos em conta que ele dispõe da habilidade para desenhar “bem”. Podemos comparar com caso de Gerlach, exposto num texto citado acima e que é algo diferente, pois a descoberta de seu potencial artístico pessoal passa por certa resignação, uma aceitação de suas limitações como desenhista de traço tradicional, expressa no “motivo equivocado” que o impele a estudar os trabalhos de Zimbres, Panter e Pettibon, autores que lhe causaram fascínio e estranheza: “Talvez eu seja capaz de desenhar assim também!”

A transgressão em direção a possibilidades expressivas desviantes no desenho como praticado nos quadrinhos se vincula à ideia de autoria nesse campo. Autoria nos quadrinhos foi uma ideia por algum tempo estranha, uma vez que ao longo de sua história, tal linguagem foi majoritariamente pensada como entretenimento de massa e não como um ambiente apropriado onde pudessem emergir sensibilidades artísticas e autorais. O crítico Douglas Wolk (2007) traça essa relação em seu livro *Reading Comics – how graphic novels work and what they mean*, o segundo capítulo é intitulado “Auteurs, the History of Art Comics, and How to Look at Ugly Drawings”. A ascensão do que Wolk chama de *art comics*, e que poderíamos chamar, alternativamente, sem nos afastarmos demais da concepção que o autor dá a essa expressão, de *quadrinhos de autor*, está vinculada a esse rompimento com uma estética vigente, com o desenho correto e supostamente agradável ao olhar. Wolk localiza os autores norte-americanos de quadrinhos *underground* da década de 1960 como os primeiros a romperem essa barreira, artistas aos quais Gary Panter pode ser lido, em certa medida, como um continuador, um continuador que levou aquelas proposições em novas e radicais direções.

Os primeiros quadrinistas underground quebraram um tabu particular ao fazerem alguns dos primeiros quadrinhos *deliberadamente* feios (em oposição a apenas incompetentes). Sua luxúria indulgente por pequenos detalhes grosseiros e seus temas

desagradáveis também tinham suas raízes na [revista] MAD e em velhos quadrinhos da [editora] EC comics, mas eram, na mesma medida, uma declaração de sua alienação do mainstream cultural. Quando você olha para uma imagem e a julga bonita ao olhar (ao invés de intelectualmente “bonita”), você automaticamente imagina que todos os outros também notarão essa beleza; isso te dá um senso de parentesco com todos aqueles que podem vir a vê-la. Olhar para uma imagem que você sabe que é visceralmente repulsiva e encontrar nela algo agradável, por outro lado, é *alienante*: você tem a sensação que sua experiência é diferente daquela da maioria das pessoas e que essa diferença te afasta delas. E o meta-prazer de desfrutar de experiências que iriam repelir a maioria das pessoas é, efetivamente, a experiência de ser um boêmio ou um adepto da contracultura.

Os artistas underground também ostentaram as peculiaridades de seu estilo de desenho mais que quaisquer outros artistas de quadrinhos antes deles haviam feito; assim como a cena de arte contemporânea ao redor deles, eles apresentavam seus quadrinhos como artefatos de suas personas artísticas e como criações de suas mãos, ao invés de peças específicas que, por acaso, aconteceram de eles terem feito. Crumb⁹⁸, e alguns de seus imitadores, também fazia o pequeno mas significativo gesto de desenhar as bordas de seus painéis à mão livre, ao invés de com uma régua. Isso poderia fazer com que as bordas parecessem desleixadas – e, às vezes, quase comicamente desalinhadas – mas também era uma maneira de declarar que tudo na página era o trabalho de suas mãos, e que as bordas compunham um só conjunto com os desenhos cercados por elas. (Wolk, 2007: 40-41, grifos do autor, *tradução minha*)

É razoável perguntar: uma vez que Góes sabe os caminhos do desenho “bonito”, por que, em certos trabalhos, ele opta por desenhar feio? Ele próprio, em nossas conversas, deu algumas indicações do que o leva a trabalhar dessa maneira.

A primeira é uma associação com o prazer, um prazer profundo, marcado pelo riso. Exemplo disso é um texto que não cabia no balão já no primeiro número de um de seus primeiros projetos, o fanzine *Cebolinha*, suscitava esse riso entre ele e seu parceiro nesta empreitada, Gabriel Mesquita, Góes me disse: “o texto fora do balão, de propósito, pras pessoas não conseguirem ler, e a gente ficou morrendo de rir disso”. Como se pode deduzir do comentário, o estímulo a um efeito inesperado no leitor é mais importante que a legibilidade e clareza do texto e da imagem, logo

⁹⁸ Robert Crumb, quadrinista ainda em atividade, é o representante mais célebre dos chamados quadrinhos *underground* ou *comix*, que proliferaram no ambiente de contracultura dos anos 1960, especialmente nos EUA.

de uma mensagem comunicacional. Além disso, esse texto que transborda o balão remete a uma espécie de celebração do impulso infantil de desenhar uma história em quadrinhos, certamente boa parte das pessoas que tentaram – é o meu caso – fazer quadrinhos quando criança, já desenharam um balão apenas para descobrir, ao escrever o texto posteriormente, que o tamanho do balão não é o suficiente para contê-lo.

Na série *Billy Soco no Inferno* (Figura 10), publicada no *tumblr Novo Amanhecer*,⁹⁹ Góes se compraz em explorar diversos aspectos desses quadrinhos comumente produzidos por crianças. A redundância dos textos; palavras escritas erroneamente; desenho tosco, com marcas de outro desenho apagado por baixo; seres que parecem saídos de um desenho animado de segunda classe qualquer; trama despreziosa. Ainda assim, *Billy Soco no Inferno* é um triunfo estético a sua maneira, é o resultado da busca de um quadrinista que insiste em suas obsessões há alguns anos e produz um material bastante peculiar em relação às outras produções brasileiras neste campo. Penso não ser difícil encontrar algum prazer na contemplação e leitura de uma página da série, há uma configuração plástica sofisticada ali, um pensamento visual particular (ainda que inserido numa linha compartilhada por outros autores).

Além do prazer e do riso, *desenhar feio* também pode estar associado à “libertação” da qual fala Gerlach em seu texto, manifesta no desejo de experimentação que Goés persegue, expresso em uma das frases que me disse:

Eu quero toda essa gama de... eu quero experimentar, eu acho que é a vontade de experimentar que me leva de uma coisa pra outra, ficar pulando por esses gêneros: experimental, tradicional, desenho bonito, *desenho feio*. Mas o que me dá mais prazer mesmo é desenhar feio, me dá muita realização. Fico rindo do meu próprio trabalho. Não levar a sério também, às vezes levar muito a sério e às vezes zoar completamente, me dá muito prazer.

Aos poucos, essa pesquisa artística também vai formando um “vocabulário próprio” do artista, outra expressão que tomo do texto de Gerlach. Vocabulário curioso pois, embora próprio, faz uso de uma cultura imagética presente em uma

⁹⁹ É possível acessar em <novoamanhecetm.tumblr.com/tagged/billysoco>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.

série de produtos que entulham¹⁰⁰ visualmente nossa sociedade: gibis baratos, panos de prato, embalagens de comida, desenhos em fachadas de estabelecimento. Estes são alguns dos lugares onde o *desenho feio* aparece e aos quais Góes permanece atento, aludindo mais de uma vez a algum exemplar desses objetos em nossos encontros. Como o desenho estereotípico de um chinês estampado na embalagem de comida chinesa que pedimos: “Olha que desenho racista, cara! Lindo!” Ou o patinho fofo impresso na folha de papel que vai embaixo do prato em um restaurante popular perto do estúdio de Rafael Coutinho, que Góes fotografara com o celular. Ou, ainda, chamando minha atenção para um desenho de fachada de estabelecimento comercial enquanto andávamos pela rua – um galão de água com olhos, boca, braços e pernas.

Assim, o *desenho feio* também pode se constituir numa espécie de apropriação¹⁰¹. Apropriação de traços de uma certa iconografia popular que infesta os produtos industrializados das sociedades modernas. Góes se apodera destes signos gráficos que, de alguma maneira, o incomodam, o deixam agoniado e “colam” em seu cérebro, segundo ele próprio. São signos gráficos em geral associados ao mau gosto.

Estes aspectos ficam evidentes no diálogo abaixo que começou com Góes fazendo um desenho de demonstração (Figura 11) para mim onde utilizou diversos signos gráficos presentes no tipo de iconografia citada e que o incomodam. Entre eles: olhos com as pálpebras abaixadas pela metade (parecidos com os do

¹⁰⁰ Vale ressaltar o óbvio: não é raro que artistas trabalhem com o que podemos denominar de “entulho visual”. Os artistas associados à *Pop Art* o fizeram (inclusive se apropriando de quadrinhos) (Eco, 1993: 127-128). No campo específico dos quadrinhos, o coletivo Fort Thunder é um bom exemplo (ver a citação de Domingos Isabelinho que começa na página seguinte, o autor utiliza a expressão “detritos culturais”).

¹⁰¹ A apropriação é outra prática de criação marcante no trabalho de Góes, talvez seja possível adaptar a noção lévi-straussiana do *bricolage* para pensá-la, uma vez que tal noção, se bem a compreendo, faz referência à apropriação de unidades de um conjunto heteróclito e à recontextualização dessas unidades, que podem corresponder ao que Umberto Eco (1993) chama de “estilemas” em seu texto *A Estrutura do Mau Gosto*. O próprio Eco sugere, numa nota deste texto, o possível rendimento da noção para pensar as operações de empréstimo do Kitsch pela Vanguarda e vice-versa, o autor italiano fala em “Um Kitsch que utiliza os resíduos da arte e uma arte de vanguarda que utiliza os resíduos do Kitsch...” (Eco, 1993: 127). A palavra “resíduos”, aliás também utilizada por Claude Lévi-Strauss (1989) em *A Ciência do Concreto*, remete aos “detritos” de que fala Domingos Isabelinho (2008) adiante. Acredito que com as devidas adaptações ao contexto que estamos discutindo (uma vez que o trabalho de Góes não se enquadra, a meu ver, nem no campo do Kitsch, nem no da Vanguarda, como os define Eco), tal noção poderia render desdobramentos pertinentes.

personagem de tiras de quadrinhos Garfield), uma esfera muito pequena representando o nariz, um sorriso com dois traços curvos nas extremidades da boca, uma língua que pode ser confundida com dentes, entre outros. Nas palavras do quadrinista:

Góes: (...) A manga que é tipo uma articulação de boneco, sabe? Aquele corpo barrigudinho de Bart Simpson, todas essas coisas que eu acho feias e podres, me dá o maior prazer. Fazer muitos dedos...

Eu: Essa golazinha, né?

Góes: Essa golazinha é nojenta cara, aquele pé assim ó! Da Turma da Mônica. Isso aqui tem todas as coisas que eu odeio. Mas que dá mó tipo: “aaaah eu tenho que desenhar assim, ahhh!” [...] Me dá muita agonia desses troços, cara. Ficava puto quando era moleque, gostava duns desenhos maneiros, ficava meio “ah! Que nojo disso aqui.” Aquelas artes de pano de prato, saca? “Ah, que horror!” Hoje em dia eu só procuro isso. Putz! Eu fotografei um que tem um pato com a bundinha de fora, sabe? Querendo ser fofo (Figura 12).

Eu: Um pano de prato?

Góes: Mais ou menos um pano de prato. Uma coisa de, de...

Coutinho: Lá no restaurante que a gente vai, aqui embaixo.

Góes: Olha! [me mostrando a foto no celular]. Ó a bundinha do pato, cara. Olha a bundinha dele, que horror, cara! Que horror! Ah! Esse olho que faz isso, sabe? Aquele brilho que é tipo uma janelinha, né? Fofo! É isso! Podre!

Eu: Você vai mantendo um repertório de imagem podre? Costuma fotografar?

Góes: Não. Todas essas coisas vão colando no meu cérebro involuntariamente. Quando eu vejo já tô fazendo, tarde demais. Eu tenho fotografado mais por conta do *Instagram*. Tô gostando do *Instagram* (Figuras 13, 14 e 15).

A noção de *desenho feio*, como é possível deduzir de nosso percurso até aqui, não se encontra conceitualmente fechada no discurso de Góes ou em elaborações mais organizadas, como a de Douglas Wolk. Pode se referir a um desenho bruto, mal finalizado, que se assemelhe mais a um garrancho ou rabisco, um desenho onde há ruído – tal como expressa o crítico português Domingos Isabelinho (2008) – e a legibilidade imediata se encontra comprometida. Os quadrinistas do coletivo norte-americano Fort Thunder (Figura 16) são exemplos de artistas que trabalharam essa

perspectiva de desenho, Isabelinho recorre à ideia de ruído visual para explicar esse procedimento plástico:

O que realmente é o Fort Thunder? Se eu tivesse que definir em uma palavra seria: ruído. [...] Mas existe algo que possa ser chamado de ruído visual? Sim, existe: em teoria da informação (modelo de Shannon-Weaver) ruído é tudo que distorce a transmissão da informação. (Entretanto, ao invés de simplesmente dizer ruído eu deveria ter usado a expressão mais precisa “ruído semântico”). Isso significa que o Fort Thunder é um tipo de estética Dada (Merzbau de Kurt Schwitters é o avô do Fort), Funk (Jim Nutt et al – eu pessoalmente tenho uma queda por Roy de Forest e Nicholas Africano), Punk (Gary Panter vem à cabeça). Para não mencionar Art Brut, New Image, Figuration Libre, etc... etc...

Nada de novo sob o sol? Depende: ninguém citado acima investiu em quadrinhos como os artistas do Fort Thunder fizeram (exceto Panter, claro). Eles trouxeram a iconografia de sua geração (os video games dos anos oitenta e outros detritos culturais) para o primeiro plano. (Isabelinho, 2008: s/p, tradução minha)

Além da perspectiva do ruído, o *desenho feio* também pode ser, na obra de Góes e de outros artistas, uma apropriação de um desenho tido por determinados grupos como de mau gosto, mas que apresentará uma certa polidez e limpeza dos traços, além de legibilidade imediata. Estará, portanto, para muitas pessoas no campo do desenho “bonito”, para entendedores muito provavelmente estará no campo do brega, com tudo de pejorativo que esta palavra carrega. É de se esperar, por exemplo, que a dona de casa ache agradável a imagem em seu pano de prato, e o dono de estabelecimento encontre algum conforto estético ao olhar para sua fachada, de certo ele não gostaria que um *desenho feio* espantasse sua clientela. Essa possibilidade de aplicar a rubrica *desenho feio* para diferentes manifestações visuais, aponta para desdobramentos a serem desenvolvidos em outros trabalhos, uma vez que a noção instiga a uma exploração sistemática. Mas o que une essas diferentes manifestações num mesmo conceito é a relação de oposição ao cânone ocidental do belo, mesmo que isso se dê na apropriação de um desenho que supostamente, para determinados observadores, seja belo, como no caso da estética do pano de prato ou das fachadas de estabelecimento.

As duas vertentes do *desenho feio* aqui expostas – o ruído e o brega – podem conviver numa mesma imagem, é o caso de um dos cartazes criados por Góes para

o evento *Des.Gráfica* (Figura 17), mais sobre esse evento adiante. No cartaz, uma imagem do repertório brega é trabalhada com ruídos, tais como rabiscos erráticos, retículas¹⁰² um tanto brutas e traço vacilante.

Um outro motivo que leva Góes a explorar o registro do feio é o cansaço e mesmo o tédio do rigor necessário para levar a cabo um trabalho mais formal. Aí o *desenho feio*, mais livre e espontâneo, parece atuar como um escape, uma maneira de dar vazão a uma energia que um trabalho formal e controlado não permite. Dessa maneira, Góes entende que diferentes trabalhos pedem diferentes abordagens do desenho. Rafael Coutinho em um de nossos diálogos dizia que desenhar fora do padrão tem a ver com certa “moralidade do criar artístico”, com até onde o artista se permite ir e o que ele deixa existir em seus cadernos de esboços e quadrinhos. Nesse mesmo diálogo, Coutinho falava de sua dificuldade em acessar esse lugar, mesmo em seus cadernos de esboço e em estudos de personagem. Segundo ele, quando se dá conta já está fazendo “pra alguém vir tirar uma foto e dizer: “ah! Como ele desenha bem!””

Desenhar feio pode envolver, como declara Gerlach, se expor ao ridículo, ou pode ser lido como uma postura que procura menos desenhar para agradar o gosto alheio e mais com a busca de expressar algo que vem de um lugar profundo e indeterminado, uma postura menos controlada? Talvez. Também está relacionado a deixar as imperfeições se manifestarem no trabalho.

Tal abordagem do desenho pode ser esteticamente desafiadora. Góes criou, neste estilo, três cartazes para a primeira edição da feira *Des.Gráfica*, evento de narrativas e quadrinhos experimentais que aconteceu em novembro de 2016 no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, o evento contou com curadoria de Rafael Coutinho. Um amigo que trabalhou na produção me disse “você tinha que ver meu chefe olhando pra esses posters”, “ele não entendeu nada mas disse algo do tipo: é, acho que conversa com a proposta do evento”, “queria ter tirado uma foto da cara dele na hora”. Essa anedota revela que mesmo alguém com educação estética elevada, com um alto cargo numa instituição importante dedicada em grande parte à imagem, pode apresentar resistência a fruir esse tipo de trabalho.

¹⁰² Técnica que consiste em colorir uma imagem ou sombreá-la através do posicionamento estratégico de redes de pequenos pontos que complementam a imagem formada por traços.

Góes provavelmente gostaria de saber dessa reação, uma vez que uma de suas pretensões artísticas é criar um impacto sensorial nos espectadores e leitores de suas obras, até mesmo sacrificando a clareza da narrativa em função de tal impacto, caso ele entenda que o projeto pede isso.

Góes pensa o desenho, mesmo no registro não feio, como algo que deve captar em algum grau as imperfeições do mundo visível, esses pequenos “defeitos” impregnariam a imagem com uma certa humanidade, alguma vida, podemos perseguir essas ideias ao observar seus trabalhos. Uma concepção de desenho que não se pretende espetacular o tempo inteiro como é comum nos quadrinhos, especialmente em certos gêneros, como super-heróis.

Góes: [...] o *Sunny*¹⁰³ por exemplo, é a soma daqueles momentos que transforma a história numa história transformadora. Não é cada um dos momentos [que] tem que ser incrível, tem que ter super impacto, super composição dos personagens, desenho maravilhoso o tempo todo. Tem desenhista que desenha extremamente bem o tempo todo, me incomoda um pouco, me satura, enjoiei um pouco. [...] Tem desenhista que usa os melhores ângulos. Desenha o melhor possível o tempo todo, mas não é real, parece distante. Parece mecânico, parece *fake*. É demais, é maravilhoso, tudo. Mas é maravilhoso o tempo inteiro, não diz muito pra mim [...] eu vou dizer que eu enjoiei já. [...] Eu gosto de algo que seja mais humano, sabe? Que tem... é erradinho. O Rafa [Coutinho] falou: “ai, cara, tenho vergonha desse cachorro que eu desenhei.” Eu acho lindo aquele cachorro que ele desenhou, porque o desenho dele é incrível, mas não é incrível o tempo todo, tem uns defeitinhos. É igual quando cê vê um retrato que é feito no CG [Computer Graphics] e não parece real porque é muito perfeito. As pessoas têm pequenas manchas na pele, veia estourada no olho, e não é igual um olho com o outro, uma narina com a outra, a gente... esses defeitos... é sobre isso que é a vida, é sobre isso que é a arte, é sobre os defeitinhos, é sobre a humanidade, é sobre... [pausa] isso. É errado, é torto, não existe uma calçada reta no mundo, me mostra uma calçada reta, medir com régua assim e ela é reta, não existe. É troncho, um monte de defeitos. E as histórias, as melhores histórias são sobre isso, esses personagens que são defeituosos e não sobre os personagens que são maravilhosos, a gente não se identifica. O Super-Homem... é difícil escrever o Super-Homem porque ele é muito perfeito. O Grant Morrison¹⁰⁴ tirou de letra porque é sobre a perfeição.

¹⁰³ Série de quadrinhos escrita e desenhada pelo autor japonês Taiyo Matsumoto.

¹⁰⁴ Góes está se referindo à série *All-Star Superman* (2005-2008), escrita por Grant Morrison e desenhada por Frank Quitely.

Assim como as bordas tortas dos painéis desenhadas por Crumb e mencionadas por Douglas Wolk, Góes concebe um papel importante na expressão artística para a imperfeição, “não existe uma calçada reta no mundo”.

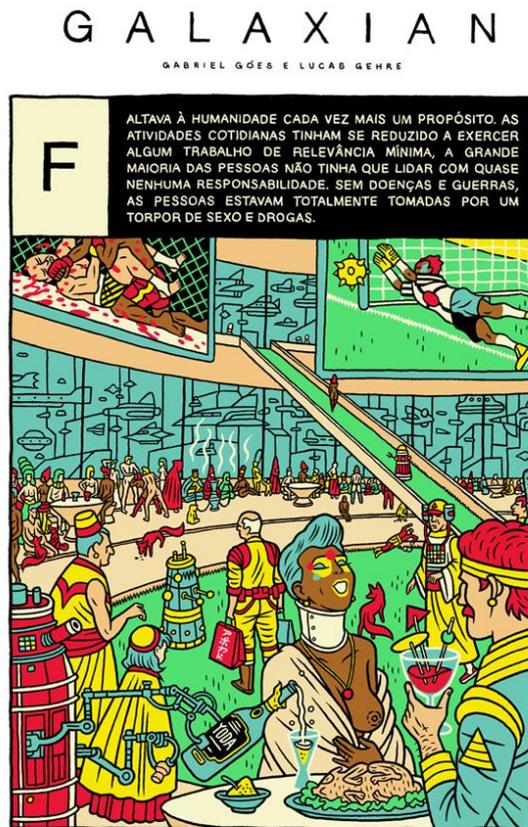
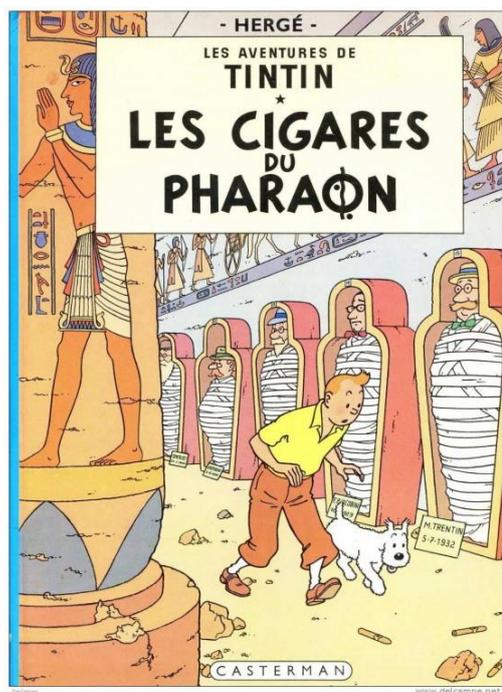


Figura 1 – Página de *Galaxian*, história em quadrinhos escrita por Lucas Gehre e desenhada e colorida por Gabriel Góes.



Figura 2 – Página de *Vestido de Noiva*, adaptação da obra Nelson Rodrigues, escrita por Arnaldo Branco e desenhada por Góes.



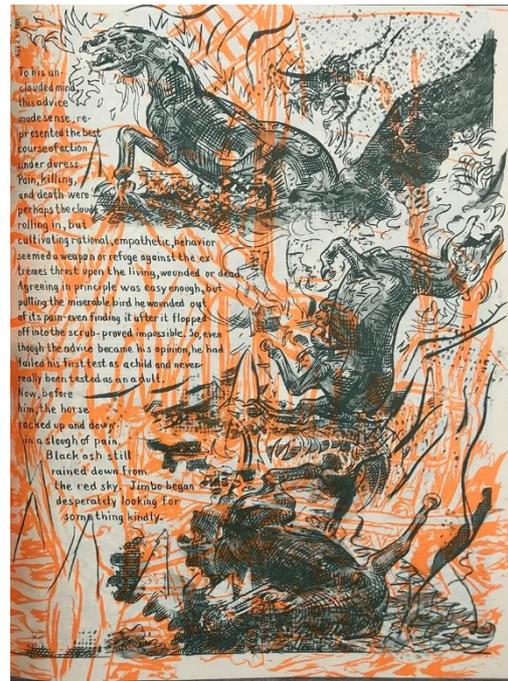
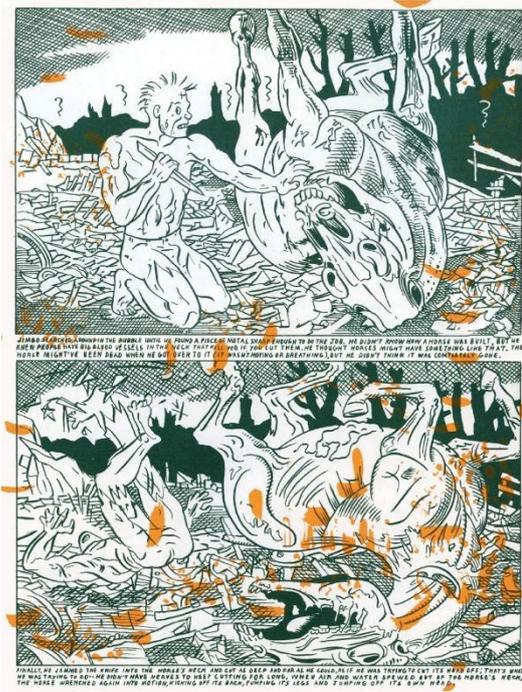
Figuras 3 e 4 – À esquerda capa de uma das edições de *Kosh y Kok'va*, de Gabriel Góes e André Valente. À direita a capa da série *As Aventuras de Tintim* que inspirou a primeira.



Figura 5 – Página de quadrinho de Fábio Zimbres.



Figura 6 – Capa de uma edição do zine *Desenho Feio*, do quadrinista e artista plástico Jaca, parceiro de Zimbres em diversos projetos. Ambos dividiram uma mesa para venda de trabalhos na primeira edição da feira *Des.Gráfica*, em 2016, para a qual esta edição do zine foi especialmente lançada.



Figuras 7 e 8 – Páginas de uma história de Gary Panter publicada em 1986 na revista RAW.



Figura 9 – Página da história *La Déviation* de Moebius publicada em 1973 na revista *Pilote*.

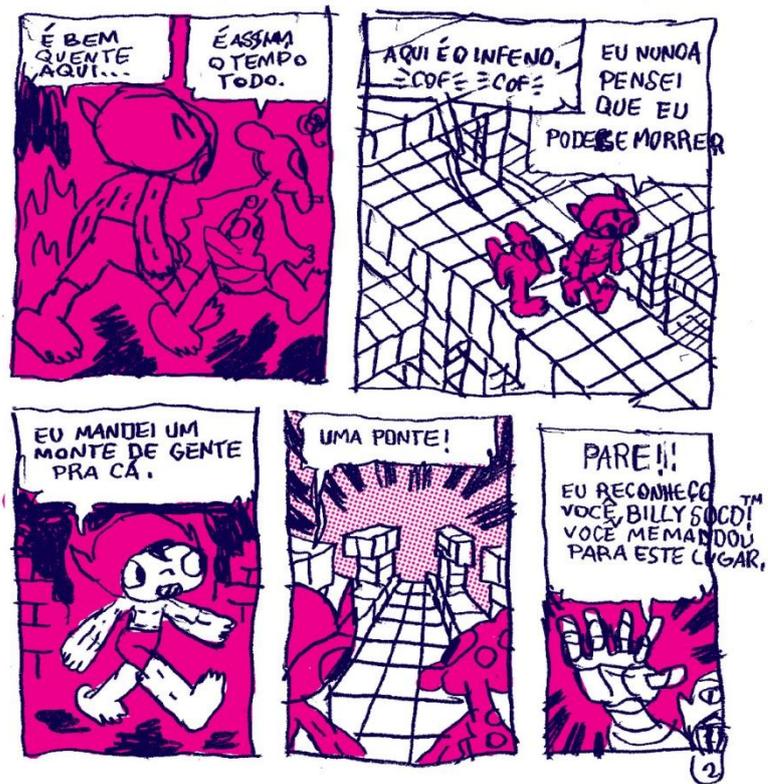


Figura 10 - Na série *Billy Soco no Inferno*, Góes se diverte dando vazão a características associadas a quadrinhos feitos por crianças. No primeiro balão do segundo quadro lemos a palavra “inferno” grafada propositalmente de maneira errônea. No último quadro, o texto não cabe no balão.

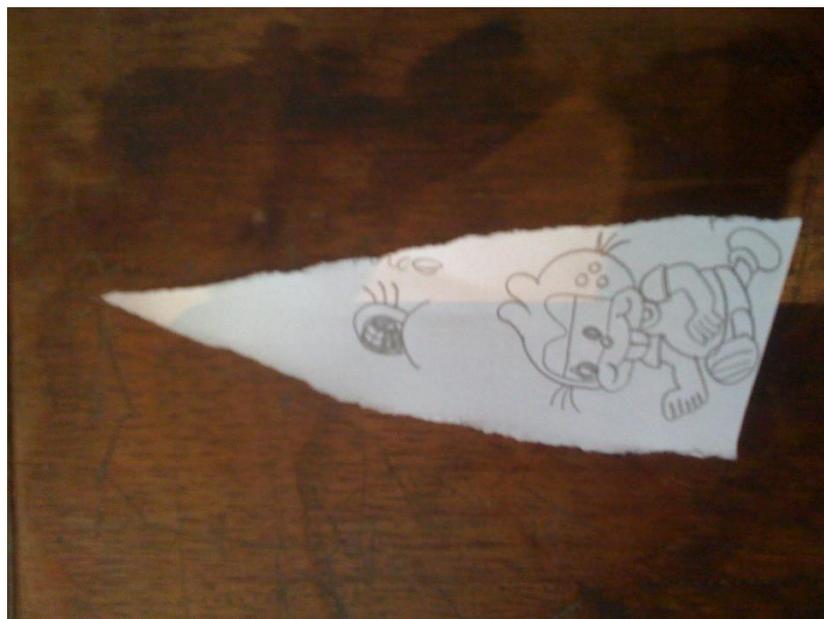


Figura 11 - *Desenho feio* feito por Gabriel Góes enquanto travávamos um diálogo reproduzido acima.



Figura 12 – A toalha de papel encontrada num restaurante, à qual Góes faz referência num diálogo aqui reproduzido (a imagem foi extraída da internet).



Figuras 13, 14 e 15 - Desenhos feios retirados do *Instagram* de Gabriel Góes.



Figura 16 – Detalhe de uma página de Multiforce (2000-2005), história de Mat Brinkman - um dos autores do coletivo Fort Thunder - originalmente publicada no jornal de quadrinhos Paper Rodeo.

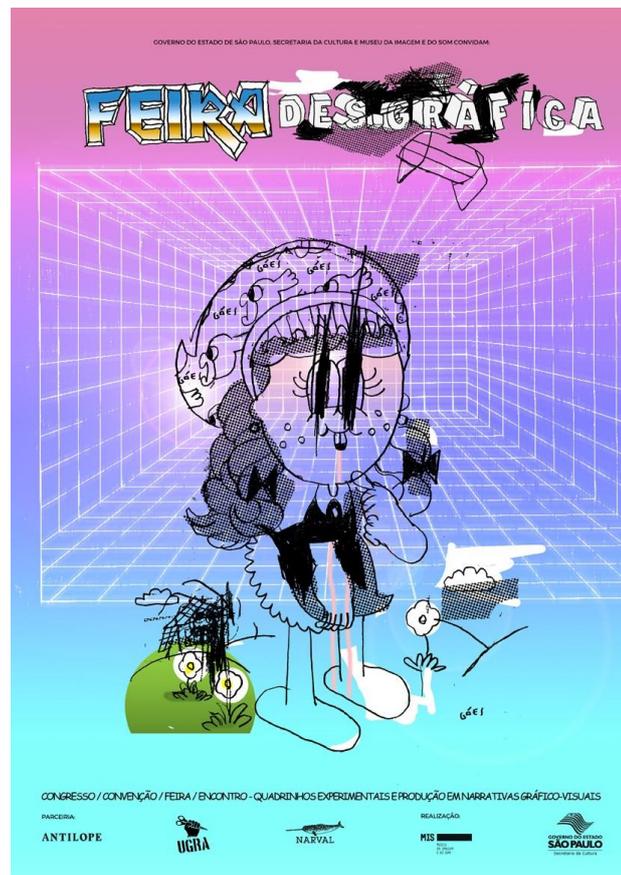


Figura 17 – Um dos três cartazes criados por Gabriel Góes para a primeira edição da feira Des.Gráfica.

Referências bibliográficas

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem e ciências sociais: Trajetória de uma relação difícil”. In: A. Barbosa; E. T. da Cunha; R. S. G. Hikiji. *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 5ª edição, 1993.

GERLACH, Diego. “Se faço, não erro”. 2011. Disponível em <<https://quadrinhosautorais.wordpress.com/2011/10/07/se-faco-nao-erro-por-diego-gerlach/>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019

ISABELINHO, Domingos. “Mat Brinkman's Teratoid Heights”. 2008. Disponível em: <<https://thecribsheet-isabelinho.blogspot.com/2008/12/mat-brinkmans-teratoid-heights.html>>. Acesso em: 2 de julho de 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WARE, Chris. “Preface”. In: C. Ware. *The Best American Comics 2007*. Boston – New York: Houghton Mifflin Company, 2007.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: how graphic novels work and what they mean*. Cambridge: Da Capo Press, 2007.

O visível e o invisível da imagem: operando regimes de visibilidade

Rodrigo Frare Baroni - Unifesp

Resumo: Evgen Bavcar é um fotógrafo e filósofo esloveno que perdeu completamente a visão aos 11 anos de idade. Sua relação com a fotografia se deu após a perda da visão, e, ao longo de seu trabalho como fotógrafo e filósofo, produziu diversos textos sobre sua relação com a fotografia, com o mundo visível e sobre a cegueira. A partir das imagens e textos produzidos por Bavcar (bem como de alguns casos auxiliares) tentarei explorar a problemática que envolve o invisível e o invisível na produção e recepção das imagens procurando pensar por meio das dinâmicas afetivas das imagens – e seu papel na estruturação de um sistema de diferenças – o modo pelo qual são operados regimes de visibilidade.

Palavras-chave: Fotografia; Corpo; Antropologia Visual; Evgen Bavcar

O texto a seguir apresenta alguns fragmentos de um trabalho em processo¹⁰⁵ no qual me debruço sobre as fotografias e textos de Evgen Bavcar. De caráter ainda inconclusivo, a apresentação que segue visa expor algumas das reflexões e das questões levantadas até o momento em que esta apresentação foi realizada.

Evgen Bavcar é fotógrafo e filósofo franco-esloveno que perdeu completamente a visão aos seus 12 anos de idade em decorrência de dois acidentes. Sua relação com a fotografia – enquanto produtor de imagens – inicia-se após a perda da visão. Em 1987 realiza sua primeira exposição fotográfica no Sunset Jazz Club localizado em Paris e já em 1988 é nomeado fotógrafo oficial do Mês da Fotografia da mesma cidade, alcançando assim projeção internacional. Suas exposições já circularam por diversos países, influenciaram outros fotógrafos e artistas cegos bem como a prática de ensino de fotografia para pessoas com “deficiência visual”. Em sua produção intelectual dedica-se à reflexão sobre a filosofia estética e escreve diversos textos nos quais sua relação com a fotografia e a estética se entrecruzam.

Sua relação com a fotografia não é uma exceção¹⁰⁶ (ou um caso excepcional), tão pouco segue a regra do modo pelo qual comumente concebemos a forma de nos relacionarmos com a fotografia e com as imagens ditas “visuais” de forma geral.

Jaques Aumont, por exemplo, abre o primeiro capítulo de seu livro *A imagem* com a seguinte afirmação “*Se existem imagens é porque temos olhos: é evidente*” (AUMONT, 2012: 11). A despeito das considerações feitas na introdução do livro, na qual o autor considera que a imagem pode possuir outras formas de manifestação e de atualizações potenciais, sejam elas de ordem multissensoriais ou da ordem do intelecto, o autor, ao considerar as “imagens visuais” como foco da discussão de seu livro, coloca sobre a égide do funcionamento fisiológico dos olhos a gênese dessas imagens e seu *locus* privilegiado de atuação. Ou seja, nesta concepção é pelos olhos que criamos as imagens e nos relacionamos com elas.

¹⁰⁵ Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): nº do processo: 2017/15832-2

¹⁰⁶ Para citar apenas alguns nomes de coletivos e fotógrafos(as) cegos(as) (ou com baixa visão): Seeing with photography collective, João Maia, Teco Barbeiro, Alicia Meléndez, Aarón Ramos, Tanvir Bush, Pedro Rubén Reynoso, Mickel Smithen, Gerardo Nigenda, Alberto Loranca, Jashivi Osuna Aguilar, Ana Mária Fernández, Pedro Miranda, Henry Butler, Pete Eckert, Bruce Hall, Annie Hesse, Alex de Jong, Rosita Mckenzie, Michel Richard, Kurt Weston, Alice Wingwall.

O paralelismo entre o olho e a máquina fotográfica vem a reforçar a afirmação do autor: “*É costume comparar o olho a uma máquina fotográfica em miniatura: está certo, desde que se atente que a comparação só se aplica à parte puramente óptica do processamento da luz*” (Ibid: 14).

Tal relação de equivalência entre olho e máquina fotográfica pode nos ajudar a entender a reação de surpresa, espanto e/ou curiosidade que muitas pessoas esboçam ao se depararem com um fotógrafo cego. Já que desprovido daquilo que compreendemos como a faculdade fisiológica da visão, o cego estaria privado da relação com as imagens ditas “visuais”. Isso porque, dentro desta concepção, as imagens existiriam em função de serem criadas e vistas pelo olho que partilharia com a máquina fotográfica de uma relação de analogia.

A cegueira, enquanto uma categoria clínica, instaura-se assim, por meio dessa expressão que sintetiza a comunhão de discursos científicos e biomédicos, como a antinomia da visão. Os cegos seriam aqueles que, ao não poderem ver com seus próprios olhos, (por isso) não poderiam produzir ou se relacionar com as imagens “visuais”, tais como a fotografia.

Afinal, como um cego poderia fotografar e como poderia ver suas próprias imagens? Por que um cego fotografaria? Essas são indagações constantes que as pessoas fazem à Bavcar, a outros fotógrafos cegos ou com baixa visão, e frequentemente também a mim quando comento sobre a minha pesquisa. Aqui talvez valha uma breve reflexão sobre um tema que percorre toda minha pesquisa: o que significa “ver”?

Eu acabara de ingressar no mestrado e encontrava-me no ateliê de um amigo artista plástico quando, Gustavo, que trabalhava em uma colagem, comentou sobre a sua condição de míope, afirmando possuir cerca de -13º de miopia. Minha reação à afirmação de Gustavo foi um misto de surpresa e curiosidade.

Como grande parte dos seus trabalhos apresentam um jogo de cores que me chamam bastante a atenção, perguntei se ele as enxergava bem; ao que me respondeu prontamente que enxergava as cores até melhor do que as outras pessoas. Dizia que para ele as cores eram percebidas melhor ao contrastem-se umas com as outras, e, que por ser míope, lhe era permitido aproximar-se muito do quadro e observar os pequenos detalhes. Também podia levanta-se, afastar-se do

quadro e, conforme o fazia, as cores se misturavam umas às outras em espécies de borrões realçando seus contrastes.

Até então nunca havia me ocorrido que a miopia poderia interferir na percepção das cores, no entanto era o que ele me afirmava. E de fato, observando-o trabalhar, via-o sentado em um banquinho chegando bem próximo ao quadro para colar os pequenos recortes de papel e, após concluir algumas vezes este procedimento, levantava-se e movia-se pelo ateliê observando o progresso de seu trabalho. Vez ou outra, não contente com o resultado que alguns desses pedaços exerciam sobre o todo do quadro, ele os removia, reorganizava ou os substituía por outros. Chegou a mencionar que às vezes os recortes parecem lhe pedir para serem colocados em determinados lugares, como se reivindicassem seu pertencimento, não adiantando tentar moldar outro pedaço recortado para ocupá-lo, mas tendo que assumir, para além da própria perspectiva, um lugar olhado das coisas. Como se estas lhe devolvessem o olhar que lhes é dirigido.

Ocorreu-me então que a miopia (tida por um discurso biomédico como um distúrbio da visão passível de ser corrigido pelo uso de lentes) era, para Gustavo, além de algo constitutivo de sua maneira de ser e estar no mundo, uma ferramenta de trabalho que lhe permitia engajar-se de maneira específica com o quadro, ver melhor seus pequenos detalhes, acentuar o contraste entre as cores e responder às demandas e exigências dos recortes de papel. O “enxergar melhor do que os outros”, neste caso, não significa ter “bons olhos”, mas ter um olhar diferente.

É nesta direção que aponta o neurologista anglo-americano Oliver Sacks quando afirma que aquilo a que costumeiramente nos referimos como “deficiência”, “distúrbio” ou “doença” é capaz de provocar impulsos criativos e gerar formas de vida e de existência nunca antes vistas ou imaginadas na ausência desses “males” (SACKS, 2006).

Dentre os diversos casos relatados por Sacks, chamo a atenção aqui para o de Virgil: um homem cego desde a infância que, após uma cirurgia de remoção de catarata, recuperou a faculdade da visão aos seus 50 anos (Ibid).

Sacks conta que quando Virgil abriu os olhos logo após a cirurgia e viu: luz, cores e movimentos todos misturados de forma indistinguível. Foi somente após o médico lhe dirigir à palavra que Virgil, sabendo que as vozes vêm dos rostos, pôde reconhecer que aquilo à sua frente tratava-se de um rosto. Sem ter criado uma

memória sensorial capaz de relacionar a visão aos demais sentidos, Virgil, a despeito de poder ver, era ainda tido como cego pelas pessoas ao seu redor por conta de seu comportamento sendo obrigado a passar por um processo de educação do olhar, aprendendo códigos visuais e criando uma memória visual do mundo (Ibid). Mais do que isso: como crianças em lojas de cristais ou em exposições de arte que são frequentemente censuradas pelos adultos que dizem: “Se vê com os olhos e não com as mãos!”, Virgil, que já possuía a faculdade fisiológica da visão, via, mas não via como os outros, essa “educação do olhar”, em certo sentido, corresponde à uma adequação às expectativas do quê e como uma pessoa deve ver.

Isso não significa que os “videntes” se orientem exclusivamente pelo sentido da visão. Significa, antes, que eles não concebem outras maneiras de ver que não a sua própria. Paradoxalmente, o termo (cegueira) que usamos para designar o impedimento à visão do outro diz respeito à nossa própria incapacidade de acessar o seu mundo de imagens.

O psicanalista Alfredo Vidales, cego desde seus 18 anos, afirma que: “*sem dúvida a impossibilidade de ver não está dada pelo cego senão pelo outro, que se refere a ele dizendo o que pode e o que não pode fazer*”¹⁰⁷ (VIDALES, 2004: 108). Comenta que quando suas filhas eram pequenas, traziam desenhos para lhe mostrar. Tomavam as mãos dele e faziam com que seu dedo indicador percorresse os traços do desenho enquanto falavam do porquê o fizeram. Tempos depois, perguntou às suas filhas o que elas pensavam quando questionava sobre algum detalhe presente no desenho que elas não haviam mencionado, ao que uma de suas filhas respondeu:

Pois nada, simplesmente lhe dizíamos. Às vezes nos dávamos conta de que não o havíamos visto, creio que quando conversávamos víamos mais coisas. Sempre soubemos que para ver fotos ou outras coisas com você tínhamos que conversar; eu não sentia que eras cego, acreditava que era outra forma de ver. (Ibid, p.113)¹⁰⁸

¹⁰⁷ Traduzido do original: “Sin duda, la imposibilidad de ver no está dada por lo ciego sino por el otro, quien se refiere a él diciendo lo que puedo o no puede hacer” (VIDALES, 2004: 108)

¹⁰⁸ Traduzido do original: “Pues nada, simplemente lo decíamos. A veces nos dávamos cuenta de que no lo habíamos visto, creo que cuando lo platicábamos, veíamos más cosas. Siempre supimos que para ver fotografías u otras cosas contigo habíamos que platicar; yo nunca sentía que fueras ciego, creía que era otra forma de ver” (VIDALES, 2004: 113)

É no cerne desta discussão que podemos situar as imagens e textos do fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar. Ao se relacionar com as imagens a partir de sua condição de cego, e ao problematizar essa relação em seus trabalhos, permite-nos situá-lo como uma alteridade privilegiada capaz de tencionar a pseudodicotomia cego/vidente segundo a qual: o cego por estar privado da faculdade fisiológica da visão supostamente também estaria privado dos processos de significação e construção de sentidos envolvidos nas relações com as imagens. Ao fazer isso, Bavcar abre caminho para repensarmos esses mesmos processos.

A crítica ao ocularcenterismo permeia grande parte do trabalho fotográfico e intelectual de Bavcar. Em uma conferência realizada no México¹⁰⁹, Bavcar, comenta algumas das dificuldades enfrentadas pelos cegos frente à inundação de imagens no mundo contemporâneo. Ele afirma que ao se estabelecer a imagem como meio privilegiado de informação, grande parte dela se torna inacessível para os cegos. Mesmo o cinema – a despeito de sua dimensão sinestésica e multissensorial – apresenta um entrave à acessibilidade. A audiodescrição se limita, frequentemente, à narrativa diegética, não descrevendo movimentos e enquadramentos de câmera ou elementos de cena os quais muitas vezes contradizem a narrativa. A velocidade do fluxo de imagens nos filmes torna impraticável uma audiodescrição satisfatória e sincronizada aos acontecimentos da cena. O acesso aos computadores e à internet também não está isento dessa problemática, tendo sua acessibilidade sofrido até mesmo um retrocesso nos últimos anos. Isso, pois: quando a base dos computadores era textual, sistemas como *jaws* ou *voice over* podiam reconhecer melhor as informações de uma página do que agora quando a base se torna cada vez mais gráfica. Seria então preciso aperfeiçoar *softwares* e formas de descrição de imagens, e, quando não for possível descrevê-las, estabelecer metáforas ou analogias as quais podem envolver outros meios sensoriais como a música. Bavcar cita como exemplo a interpretação dos quadros de Polloch feita por John Cage.

Essas questões levantadas por Bavcar fazem com que tenhamos que recolocar no mapa de nossas preocupações os problemas referentes ao oculocentrismo, mais precisamente no que se refere a uma hegemonia da visão nas

¹⁰⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HeZPOYfZqlo> (último acesso: 30/03/2018).

sociedades ditas “modernas e ocidentais”, isto é, a visão tida como o sentido privilegiado na relação com o mundo e na produção de conhecimento, frequentemente aludindo à categorias como “sentido da objetividade” e da “verdade”. Mote de debates dentro da antropologia e dos assim chamados “estudos da cultura visual”, a ideia de uma “hegemonia da visão” nas sociedades ditas “modernas e ocidentais” tem gerado pouco consenso entre os pesquisadores.

Sara Pink (2015), por exemplo, nos lembra dos acalorados debates entre David Howes e Tim Ingold sobre o tema. Partindo de concepções diferentes sobre o fazer antropológico, Howes defende a tomada de modelos culturais como ponto de partida para pensar os sentidos e a percepção. Howes se preocupa em analisar as divisões dos sentidos em diferentes modelos culturais e a importância que estes adquirem dentro destes contextos. Por esta perspectiva, acaba-se por afirmar o domínio da visão nas sociedades “modernas e ocidentais”. Ingold, por outro lado, refuta a ideia de oclocentrismo e enfatiza a importância de pensarmos na percepção enquanto uma dimensão multissensorial dentro da qual os sentidos não se encontram separados (Ibid).

Mitchell (2006), ao refutar críticas aos ditos “estudos da cultura visual”, também se posiciona perante esta discussão. Para o autor, a “hegemonia do visível” está longe de ser uma exclusividade do período que denominamos por “modernidade” e que, por isso mesmo, pensar nestes termos em pouco (ou nada) contribui para nossos estudos. Acrescenta ainda que não existem meios ou mídias puramente “visuais”, sendo necessário atentarmos para a dimensão multissensorial da experiência. Um dos elementos mobilizados como argumento para a sua defesa da inutilidade de se pensar em termos de uma hegemonia da visão é a história do cinema, concebida pelo autor como uma história da colaboração e do conflito entre meios visuais e auditivos.

Longe de afirmar que as imagens sejam exclusivamente visuais, Bavcar, por sua vez, aponta para o fato de que a maneira pela qual os fluxos de produção, consumo e circulação de imagens estão organizados deixam os cegos às margens do acesso à informação que circula por meio das imagens ditas “visuais”.

Proponho pensar então na coexistência de diferentes regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2012) como forma de reintroduzir a problemática do oclocentrismo no debate antropológico por meio de outra abordagem. Tomo aqui emprestado o

conceito empregado por Jaques Rancière (2012). Para este autor, os regimes de sensorialidade dizem respeito às formas de recorte do espaço comum e do modo específico de visibilidade. Pensando no museu como lugar em que objetos de arte são postos em relação e desvinculados de sua destinação primeira, Rancière afirma que:

É também por isso que em nossos dias ele poderá prestar-se a acolher modos de circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns. A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. (RANCIÈRE, 2012: 59)

A estética então toma forma no trabalho de Rancière, não como uma teoria geral da arte, mas como um exercício da política concebida enquanto espaço em que se configuram e reconfiguram as experiências sensíveis do mundo: “*A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo*” (RANCIÈRE, 2015: 16).

Com base nisso e levando em conta as considerações de Bruno Latour (2008) sobre o corpo como um processo dinâmico de aprender a ser afetado, proponho pensar a fotografia como uma *máquina de afetos*, isto é: máquinas de produção de diferenças no mundo que produzem, ao mesmo tempo, um meio sensorial e um meio sensível a partir de agenciamentos coletivos.

Tomando como base esta concepção, procuro, a partir de Bavcar, pensar a fotografia como uma espécie de meio que opera ou transita entre diferentes regimes de visibilidade. Tal problemática parece se manifestar na série *retratos*.

Em uma das fotografias presentes nesta série podemos observar uma mão que toca o rosto de uma mulher (Eva Schygulla):



Fotografia Da série retratos (BAVCAR, 2003)

Essa fotografia coloca o que Bavcar chama de um olhar de perto (ou erótico, no sentido do mito grego) em contraposição ao olhar distanciado daquele que olha para a imagem, que pode tocar a materialidade da foto, mas nunca tocará diretamente seu referente: uma “inelutável cisão do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Coloca em jogo, portanto, dois modelos distintos de engajamento com as imagens.

Na mesma série fotográfica, encontramos outro rosto feminino que aparece de olhos fechados.



Fotografia da série "Vista tátil" (vue tactile) (BAVCAR, 1992:57)

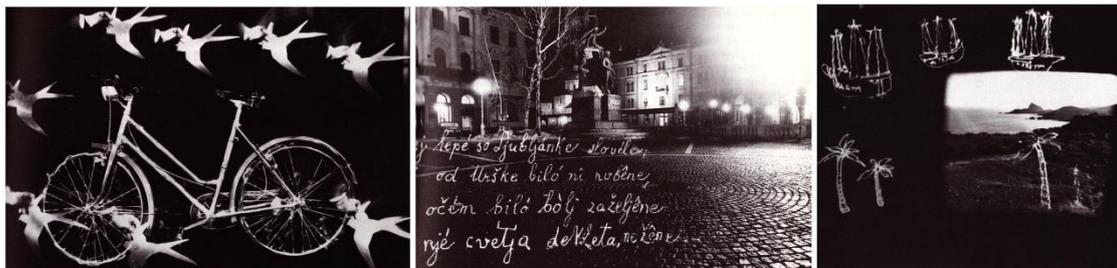
O rastro de luz circunda o rosto que é envolto pela escuridão, podemos observar manchas luminosas resultantes dos movimentos de uma lâmpada em torno do rosto da modelo. Com algum esforço, de reconhecimento ou imaginativo, notamos na parte esquerda da fotografia os contornos do próprio fotógrafo, localizado na frente da câmera e de costas para ela, movimentando a lâmpada enquanto o aparato permanece com a cortina do obturador aberta em uma técnica conhecida como *Light Painting*.

A luz esculpe a imagem por meio de um deslocamento durante a tomada fotográfica que, no entanto, se apresenta de maneira sincrônica para o observador, ainda que este possa pousar o olhar ou percorrer com ele a imagem. A luz toca, assim como as mãos. BAVCAR conta, por exemplo, que sente a presença do sol através dos seus efeitos térmicos e, embora reconheça que possa ocasionalmente se enganar (BAVCAR, 1992), compara também a experiência tátil com a incidência dos fótons na retina. Esta mesma analogia aparece em outra fotografia na qual observamos os rastros luminosos das mãos do fotógrafo sobre o corpo da modelo.



Fotografia da série "Vista tátil" (vue tactile) (BAVCAR, 1992: 109)

Os rastros são indícios de uma imagem formada pelo movimento e por vezes colocam o próprio fotógrafo em cena produzindo a aparição dessas imagens, de modo que a fotografia torna-se uma forma de esculpir, escrever, desenhar no espaço utilizando-se da película fotográfica para imprimir o gesto performativo que gera aquilo que vemos. É a fotografia fora de si.



Fotografias da esquerda para a direita: 1- da série "Nostalgia da luz" (Nostalgie de la lumière) (BAVCAR, 1992:55); 2-Da série "Imagens de outros lugares" (Images d'ailleurs) (BAVCAR, 1992: 63); 3- Da série "Nostalgia" (Nostalgie) (BAVCAR, 1992: 70)

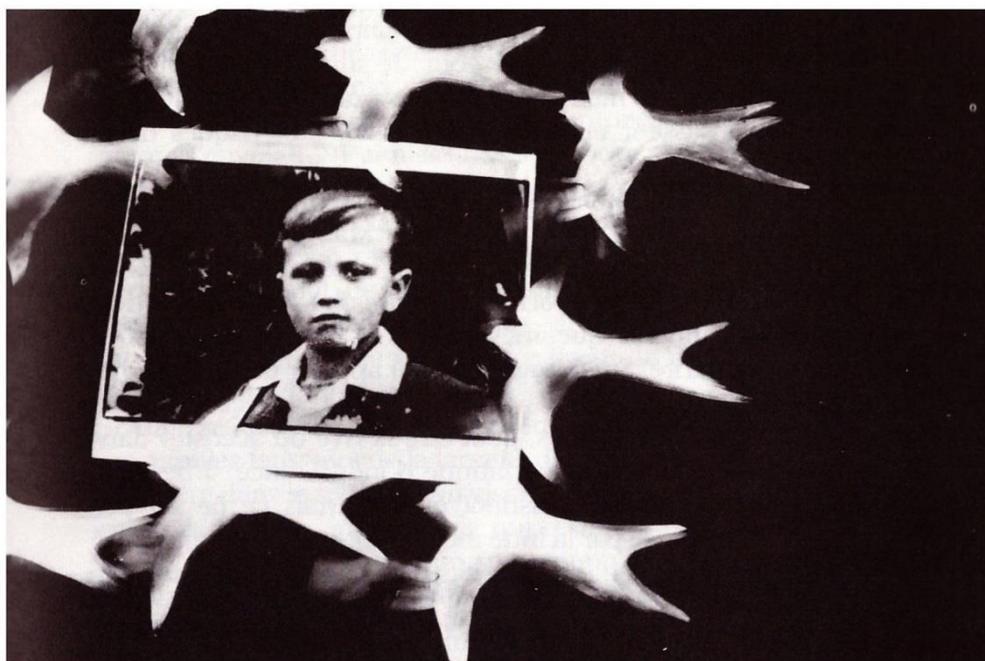
Fora de si como em um devaneio em meio ao qual qualquer noção da fotografia como forma de plasmar o real ou mesmo a noção de índice são desestabilizadas pela anunciação de sua própria ficção, seu caráter performativo.

Quando perguntado sobre por que um cego fotografa, Bavcar responde que o cego fotografa pelo desejo de imagens correspondente à antecipação de um desejo de memória (FOULKES, 1999). Essa memória passa, segundo ele, por uma transmutação de suas “imagens mentais” para as “imagens físicas” na forma de fotografia. Por meio da imagem fotográfica então suas imagens materializadas podem circular e se encontrar com o olhar dos outros, os quais lhe devolvem suas próprias imagens por meio de descrições e narrativas:

Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me impede em nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros. [...] As pessoas que olham diretamente as minhas fotos me dão a possibilidade de me assegurar da realidade materializada dos meus atos mentais. (BAVCAR, 200: 24)

A memória, então, aparece como um processo coletivo de estriamento do mundo (INGOLD, 2015) que se retroalimenta na medida em que as narrativas se cruzam por meio das fotografias.

No entanto, não há nada nas fotos de Bavcar – se tomadas isoladamente, fora dos contextos nos quais se apresentam – que ateste que foram feitas por um cego, e, ainda sim, todos meus encontros com essas imagens foram mediados pelo fantasma da cegueira de Bavcar. Todos os meios em que aparecem estas imagens (livros, filmes, jornais, revistas, exposições, artigos acadêmicos) colocam a cegueira como uma das chaves interpretativas privilegiadas.



Fotografia da série "Nostalgia da luz" (*Nostalgie de la lumière*) (BAVCAR, 1992: 41)

Quando me deparei pela primeira vez com a imagem acima, folheava rapidamente o livro *Le voyeur absolu* (BAVCAR, 1992). Não vi mais que um retrato de uma criança com pássaros luminosos à sua volta. No entanto, lendo o livro noto que esta imagem compõe uma série intitulada *Nostalgie de la lumière*, em que o fotógrafo trabalha sobre suas fotografias de infância e sua terra natal, lembranças de um tempo em que, ainda criança, podia perscrutar o mundo por meio da visão ocular. Em um áudio presente em sua exposição virtual *Mirror of Dreams*¹¹⁰, contamos há muito tempo ter aprendido que a altura do voo das andorinhas depende da luminosidade do ambiente. Quanto mais luz houver, maior é a altura de seu voo. Os pássaros que via em diversas fotografias de Bavcar eram andorinhas luminosas, habitantes de um céu que seu olhar tátil não mais alcança; essas andorinhas encarnam um tempo nostálgico e carregam sob suas asas lembranças de infância, incluindo sua própria imagem a qual não tem mais acesso a não ser a partir do olhar dos outros. Suas fotografias são também formas de lutar contra o desaparecimento de sua própria imagem, e de tantas outras imagens e coisas que viu quando criança que ainda servem de matéria para sua imaginação.

¹¹⁰ Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/> (Último acesso: 15/06/2018).

Em *Le voyeur absolu*, leio também que, certa vez, uma moça tocou uma bossa nova em português para ele. Por mais que ele não tenha entendido bem as palavras afirma poder visualizar vaga-lumes cintilantes em torno de seu rosto e de seu violão. O som pode provocar sensações luminosas (BAVCAR, 1992). Deparo-me então com uma fotografia noturna em que vejo uma cidade ao fundo e, em primeiro plano, uma partitura musical gravada com luz pairando sobre o ar e penso que o som, além de poder gerar impressões luminosas, pode ser escrito e tomar outras dimensões, assim como a palavra pode transitar por diferentes formas expressivas.



Fotografia da série "Nostalgia" (*Nostalgie*) (BAVCAR, 1992: 71)

Na medida em que leio seus textos, as fotografias de Bavar assumem outras formas para mim. Seria então preciso compreender as imagens neste contexto como uma experiência literária? (BRIZUELA, 2014).

O fotógrafo assumidamente declara em uma entrevista: “*O contexto de apresentação de minhas imagens é muito importante para mim, bem como o da articulação de um pensamento.*” (BAVCAR, 1999). Em sua referida exposição online disponível no site “zonezero” (ver nota 5), na medida em que clicamos nas fotografias, encontramos pequenos fragmentos de textos escritos pelo fotógrafo, bem como áudios que narram algumas de suas experiências e reflexões. A eficácia ou o efeito de suas imagens estaria então ligados aos suportes e modos de apresentação das mesmas?

Segundo Elizabeth Edwards, “[...] *o sentido fotográfico é feito por meio de uma confluência da experiência sensorial, na qual o visual é apenas uma parte da eficácia*

da imagem”¹¹¹ (EDWARDS, 2012: 230). Os estudos antropológicos sobre a fotografia têm apontado para o fato de que o “visível” da imagem não é o elemento determinante (ao menos não o único) na relação com as imagens, o que não significa deixar de lado seus elementos internos, mas sim pontuar que o processo de percepção das fotografias não se dá apenas por uma suposta “observação direta” da imagem fotográfica através da visão. Edwards pontua inclusive que as fotografias são potenciais nós nos quais diferentes discursos temporariamente se cruzam de maneiras particulares, dito de outro modo: as fotografias agenciam e articulam narrativas, bem como negociações e disputas simbólicas (Ibid).

Deste modo, sinto-me obrigado a considerar os suportes e modos de apresentação das fotografias de acordo com suas particularidades. Por meio dos livros, as fotografias de Bavcar circulam de maneira entrelaçada aos seus próprios textos, bem como a textos de comentadores, relatos e imagens de outras pessoas cegas. Cito o exemplo do livro *Dialogo en la oscuridad* (HEINEEKE, 2004), no qual as fotos de Bavcar se encontram com as de Gerardo Nigendra, fotógrafo cego que intervinha sobre as fotos com textos em braile descrevendo suas sensações ao fotografar, bem como poemas e outros relatos sobre a experiência da cegueira.

¹¹¹ Traduzido do original: “[...] photographic meaning is made through a confluence of sensory experience, in which the visual is only a part of the efficacy of the image” . (EDWARDS, 2012: 230)



Fotografia com texto em braile "Primeiro pátio CEFAB" (Primer Patio CEFAB. - Centro Fotográfico Álvarez Bravo. Fotógrafo Gerardo Nigenda.)¹¹²

Pergunto-me até que ponto pensar na fotografia como máquina de afetos e como forma de mediação entre diferentes regimes de visibilidade não implica também em inseri-la em outra constelação de relações entre imagens e práticas discursivas. Tal constelação deve remontar também à exploração de diferentes formas de engajamento sensoriais e à formulação de distintas poéticas da imagem. Desta forma, refletir sobre como diferentes regimes de visibilidade são colocados em relação e em conflito por meio das fotografias poderá nos levantar novas questões para (re)pensarmos o estatuto ontológico da fotografia (ou mesmo romper com ele) e das imagens de maneira geral. Tal movimento me parece imprescindível se quisermos contestar a afirmação de que as imagens “existem pelos nossos olhos” e se também quisermos nos aventurar a explorar em maior profundidade seus diferentes modos de existência.

¹¹² Texto em Braile transcrito: “Presenta pilares de color blanco. En la pared tiene una enredadera de color verde y flores moradas. La unión de pilares está compuesta de plantas y macetas de color verde. Las plantas son cactáceas en su mayoría. En el fondo se ve el vigilante, don Tino, y al fondo la entrada principal. El piso del primer patio es de cantera verde. La toma se hizo desde la parte posterior hacia el frente. Por lo que se muestra la entrada principal.”

Disponível em: <http://www.gerardonigenda.org.mx/es/obr/patio-cfmab> (último acesso em: 18/04/2018)

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papirus. 16ª edição, 2012.
- BAVCAR, Evgen. “A luz e o cego”. In: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 461-466.
- _____. *Le voyeur absolu*. Paris: Seuil, 1992.
- _____. “Uma câmera escura atrás de outra câmera escura”. In: *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, pp. 22-30.
- _____. *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “A inelutável cisão do ver”. In: *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2010.
- EDWARDS, Elisabeth. “Objects of affect: photography beyond the image”. In: *Annu. Rev. Anthropol.* 41, 2012, pp. 221-234.
- FOULKES, Benjamin Mayer. “Evgen Bavcar: el deseo de imagen”. In: *Luna cornea*, nº. 17, janeiro-abril, 1999, pp. 34-95.
- HEINEEKE, Andreas.. *Dialogo en la oscuridad*. México: ECE, INBA, 2004.
- INGOLD, Tim. *Estar Vivo*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LATOUR, Bruno.. “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência”. In: *Objetos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, pp. 37-60.
- MITCHELL, W. T. J.. “Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual”. *Interin*, vol. 1, núm. 1, Curitiba, 2006, pp. 1-20.
- PINK, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage. 2ª edition, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- VIDALES, Alfredo Rosa. “La ceguera, fuente de imágenes”. In: *Diálogo en la Oscuridad*. México: CE, INBA, 2004, pp.107-119.

Sites citados:

Palestra: *El cine: tierra icógnita para los ciegos*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HeZPOYfZqlo> (último acesso: 30/03/2018).

Exposição online: *Mirror of dreams*.

Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/> (último acesso: 30/03/2018)

Fotografia de Gerardo Nigenda

Disponível em: <http://www.gerardonigenda.org.mx/es/obr/patio-cfmab> (último acesso em: 18/04/2018)