

14
00

n.2

ano 2017, n.2
são paulo, brasil

gesto
imagem
e som

revista de
antropologia



EXPEDIENTE

Departamento de Antropologia

Profa. Dra. Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, Chefe
Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento, Vice-Chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Profa. Dra. Heloisa Buarque de Almeida, Coordenadora
Profa. Dra. Marina Vanzolini Figueiredo, Vice-Coordenadora

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda, Diretora
Prof. Dr. Paulo Martins, Vice-Diretor

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago, Reitor
Prof. Dr. Vahan Agopyan, Vice-Reitor

GIS - GESTO, IMAGEM E SOM - REVISTA DE ANTROPOLOGIA

Editora-chefe

Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial

Andréa Barbosa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Edgar Teodoro da Cunha, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Erica Giesbrecht, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francirosy Campos Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
John Cowart Dawsey, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Morgado Dias Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Satiko Gitirana Hikiji, Universidade de São Paulo, Brasil
Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vitor Grunvald, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Secretário

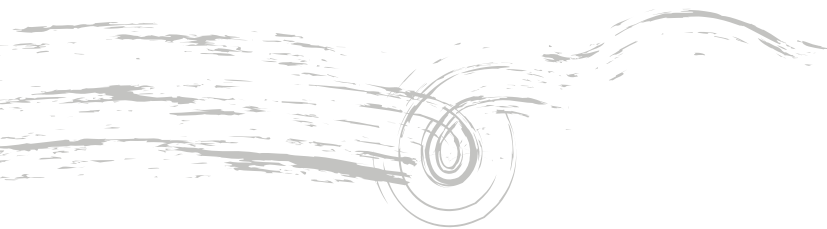
Lucas Ramiro

Coordenadora Editorial

Paula Morgado Dias Lopes

Comitê Científico

Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio Janeiro, Brasil
Cornélia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
David MacDougall, Australian National University, Austrália
Diana Taylor, New York University, Estados Unidos
Esther Jean Langdon, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil



Comitê Científico

Marco Antônio Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marcus Banks, University of Oxford, Reino Unido

Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido

Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca

Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Regina Polo Muller, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Richard Schechner, New York University, Estados Unidos

Suzel Reily, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Projeto Gráfico

Luciana Mattar, Serifa Projetos

Apoio

Apoio às Publicações Científicas periódicas da USP/

Comissão de Credenciamento

REVISTA GIS, N.2

Diagramação

Luciana Mattar, Serifa Projetos

Imagem da Capa

Rafael Hupsel, Experimento fotográfico a partir de imagem do cipó *Banisteropsis caapi*, utilizado para preparo da bebida conhecida como ayahuasca

Colaboradores deste Número

Amilton Pelegrino de Mattos, **Andrea de Moraes Cavalheiro**,

Anthony Mélanson, **Barbara Glowczewski**, **Bianca Barbosa Chizzolini**,

Bruna Nunes da Costa Triana, **Christopher Pinney**, **Daniel Camparo**

Avila, **Clarissa Alcantara**, **Edson Prudencio de Lima**, **Emmanuel Luce**,

Eveline Stella Araújo, **Frédéric Laugrand**, **Guilherme Pinho Meneses**,

Halina Rauber-Baio, **Heitor Frúgoli Jr.**, **Ibã Huni Kuin**, **Jasper Chalcraft**,

Josep Juan Segarra, **Marcelo Artioli Schellini**, **Maria Inês Almeida**

Godinho, **Martina Ahlert**, **Mihai Andrei Leaha**, **Paola Gomes Lappicy**,

Paulo Rogério Gallo, **Rafael Hupsel**, **Renato Athias**, **Rose Satiko**

Gitirana Hikiji, **Sophia Ferreira Pinheiro**, **Stéphane Malysse**, **Vivian**

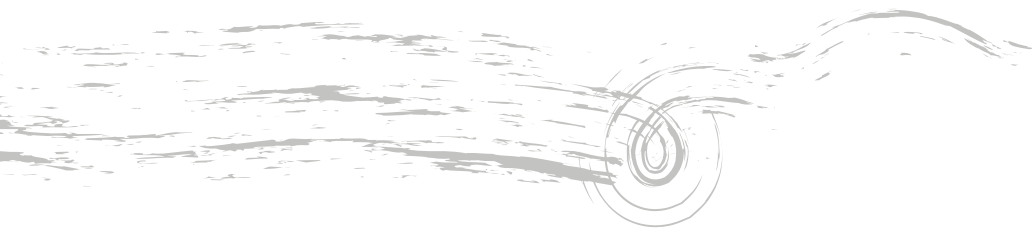
Javiera Castro Villarroel

Curadoria dos Ensaios Fotográficos

Sylvia Caiuby Novaes

Revisão de Texto

Tikinet Edição Ltda.



Tradução dos Artigos deste Número

Aaron Athias, André Setti, Andrea de Moraes Cavalheiro,
Bruna Nunes da Costa Triana, Daniel Camparo Avila, David Rodgers,
Edson Prudencio de Lima, Eveline Stella de Araujo, Guilherme
Augusto Guedes, Guilherme Pinho Meneses, Heitor Frúgoli Jr.,
Hamilton Fernandes, Igor Karim, Justyn Robert Grove,
Maria Inês Almeida Godinho, Sophia Ferreira Pinheiro,
Vivian Javiera Castro Villarroel

Contato

gestoimagemsom@gmail.com

08 EDITORIAL

Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Erica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes, Vitor Grunvald

ARTIGOS

- 11 **RELAÇÕES ENTRE ETNOGRAFIA FACE A FACE E IMAGENS DO GOOGLE STREET VIEW: UMA PESQUISA SOBRE USUÁRIOS DE CRACK NAS RUAS DO CENTRO DE SÃO PAULO**
HEITOR FRÚGOLI JR, BIANCA BARBOSA CHIZZOLINI

- 37 **ARQUIVOS E IMAGENS (PÓS) COLONIAIS: CONTRIBUIÇÕES ANALÍTICAS SOBRE DUAS COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS**
BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

- 61 **POR QUE CANTA O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN?**
AMILTON MATTOS, IBÃ HUNI KUIN
E MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN

- 83 **SABERES EM JOGO: A CRIAÇÃO DO VIDEOGAME HUNI KUIN: YUBE BAITANA**
GUILHERME PINHO MENESES

- 111 **USO DO REGISTRO AUDIOVISUAL EM UMA OFICINA DE MÚSICA PARA CRIANÇAS COM AUTISMO**
DANIEL CAMPARO AVILA

- 131 **DA MATERIALIDADE SUFOCANTE AO CORPO INFORMATIZADO: UMA DANÇA EM ESPIRAL ENTRE CORPORALIDADE E EXISTÊNCIA CIBORGUE A PARTIR DE UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DO FILME GATTACA**
HALINA RAUBER-BAIO, MARTINA AHLERT

- 152 **O RURAL ATRAVÉS DE DOIS OLHARES NO FILME VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO**
MARIA INÊS ALMEIDA GODINHO

- 163 **ETNOCINEMA, JUVENTUDES E SAÚDE PÚBLICA: A PRÁTICA SOCIAL DO CINEMA E A ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR NA PESQUISA**
EVELINE STELLA ARAÚJO, PAULO ROGÉRIO GALLO

GIZ

- 191 UMM AL-DUNYA MÃE DO MUNDO**
MARCELO ARTIOLI SCHELLINI
- 202 AS FORÇAS ENCANTADAS DANÇA E RITUAL
ENTRE OS PANKARARU**
RENATO ATHIAS
- 217 TEXTURA E GESTO**
ANDREA DE MORAES CAVALHEIRO
- 228 INSERÇÕES CORPÓREAS: O CORPO (É) CHAMA**
SOPHIA FERREIRA PINHEIRO
- 236 SÃO PAULO ICONOGRAFIAS TRANSITÓRIAS.
ANOTAÇÕES DE CAMPO**
VIVIAN JAVIERA CASTRO VILLARROEL
- 259 A DESSENSIBILIZAÇÃO DO COTIDIANO**
EDSON PRUDENCIO DE LIMA
- 279 COSMOCORES - PERFORMANCE FÍLMICA DE INCORPORAÇÕES
NO BRASIL E CONVERSA COM A PRETA VELHA VÓ CIRINA**
BARBARA GLOWCZEWSKI, CLARISSA ALCANTARA
- 305 BAGAGEM DESFEITA: A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO
POR ARTISTAS CONGOLESES**
JASPER CHALCRAFT, JOSEP JUAN SEGARRA,
ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

TER

TRADUÇÃO

- 313 NOTAS DA SUPERFÍCIE DA IMAGEM: FOTOGRAFIA,
PÓS-COLONIALISMO E MODERNISMO VERNACULAR.
CHRISTOPHER PINNEY**
JANAÍNA SANT' ANA DE ANDRADE

ENTREVISTAS

- 335 ENTREVISTA COM DAVID MACDOUGALL.
OLHANDO PELO OLHAR DO OUTRO**
MIHAI ANDREI LEAHA

TER

- 345 **OS POSSUÍDOS E SEUS MUNDOS. (AUTO) BIOGRAFIAS VISUAIS EM UMA TRIBO DIFERENTE DAS DEMAIS**
FREDERIC LAUGRAND, EMMANUEL LUCE, ANTHONY MÉLANSON

RESENHAS

- 374 **SILVA, WAGNER SOUZA E. FOTO 0 | FOTO 1**
RAFAEL HUPSEL
- 380 **SEEGER, ANTHONY. PORQUÊ CANTAM OS KISIDGÊ? UMA ANTROPOLOGIA MUSICAL DE UM POVO AMAZÔNICO**
PAOLA GOMES LAPPICY

ACHADOS NA REDE

- 392 **ENSAIO FOTOGRÁFICO**
ANTHROPOLOGY & PHOTOGRAPHY 2010-2016
STÉPHANE MALYSSE

Sai do forno, exhibe-se pela web, transforma-se em gestos, imagens e sons nosso segundo número da *gis*. Apostamos desde sempre no emaranhado de disciplinas, em temas e recursos metodológicos ainda pouco trabalhados, expostos em linguagens que se pode explorar com liberdade, como a seção **ARTIGOS** bem o demonstra. São 8 artigos que, apesar de terem como foco universos muito distintos, tem em comum o fato de que muitos deles foram escritos em parceria, alguns numa autoria compartilhada em que a fala do pesquisador acadêmico não é a única a emitir enunciados. São também artigos transdisciplinares, que abordam o foco argumentativo adentrando diferentes áreas do conhecimento. É isso que permite, em muitos desses artigos, tentar entender os enigmas típicos de nosso mundo contemporâneo, no qual fronteiras conhecidas estão hoje borradas.

Nosso segundo número começa por esse protagonista tão presente em nossas vidas hoje em dia: o Google, incorporado à etnografia sobre usuários de crack em territorialidades itinerantes pelas ruas de São Paulo, que conhecemos como Cracolândia. Procurando uma integração entre textos etnográficos, mapas e imagens, a pesquisa que resultou nesse artigo de Heitor Frúgoli Jr e Bianca Barbosa Chizzolini foi conduzida por uma equipe que integrava os campos da antropologia, arquitetura, urbanismo, história e geografia.

Dois grandes fotógrafos, o português José Augusto da Cunha Moraes e o moçambicano Ricardo Rangel, permitem a Bruna Triana comparar noções de “real”, “verdade” e “autenticidade” na imagem fotográfica durante o período colonial e em dois gêneros: o olhar etnográfico e o documental.

Nesse novo número da *gis* os Huni Kuin, situados no Acre, Amazônia Oriental, estão presentes em dois artigos. No primeiro deles cantos da ayahuasca, um filme *O sonho do nixi pae* e os desenhos elaborados como tradução visual dos cantos, são atividades intersemióticas que se multiplicam no MAHKU – coletivo de artistas e pesquisadores da nova geração Huni Kuin, que evidenciam não haver aqui sujeitos enquanto autores (Foucault) mas agenciamentos coletivos de enunciação que constituem uma arte visual. No artigo igualmente se misturam a fala do pesquisador acadêmico, Amilton Matos, e a do artista indígena, Ibã Huni Kuin.

No artigo seguinte, de Guilherme Menezes, a proposta é discutir a experiência de elaboração do videogame “*Huni Kuin: Yube Baitana*” por antropólogos, programadores, artistas e indígenas Huni Kuin. Desenvolver um videogame implica elaborar roteiros, entender formas de circulação de saberes, fazer pactos etnográficos, e defrontar-se com questões tão distintas quanto direitos autorais, tecnologia e fontes alternativas de energia.

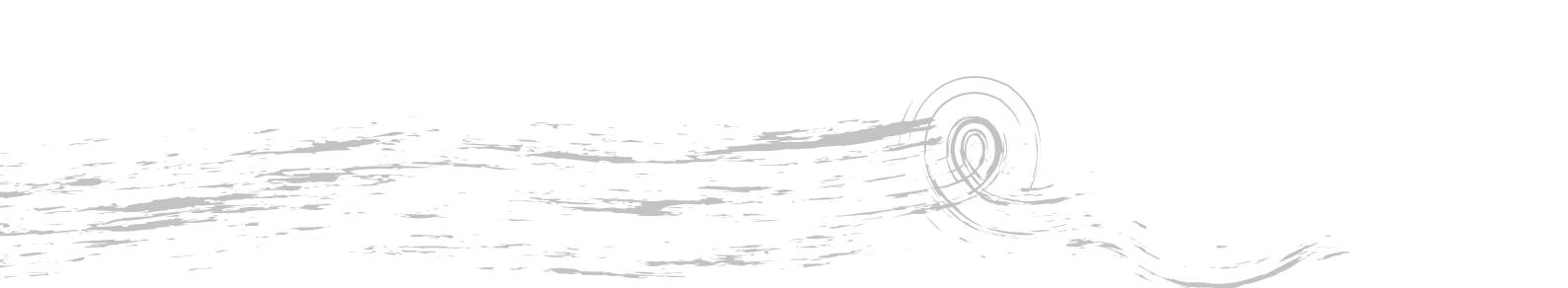
As relações entre música e subjetividade, as contribuições da etnomusicologia e as dimensões terapêuticas da música são analisadas por Daniel Camparo Avila, tendo como foco crianças com autismo. Que efeitos a música produz e que tipos de intervenção podem ser efetivos? Essas são as questões discutidas nesse artigo, a partir de sessões de oficina de música, gravadas em um núcleo de educação terapêutica.

Nos dois artigos seguintes o foco é o cinema. A partir de uma análise etnográfica do filme de ficção científica *Gattaca*, dirigido por Andrew Niccol, Halina Rauber-Baio e Martina Ahlert discutem as perspectivas sobre o corpo na Antropologia contemporânea. Mobilizando referências como Haraway e Le Breton, as autoras adentram *Gattaca* pela perspectiva do ciborgue, num mundo em que se dissolvem as dicotomias natureza/cultura, mente/corpo, organismo/máquina, e humano/animal nos domínios da informatização.

As representações sobre o rural nordestino brasileiro são analisadas por Maria Inês Almeida Godinho a partir do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karin Aïnouz e Marcelo Gomes. A análise se concentra em elementos típicos da linguagem cinematográfica como enquadramento, iluminação, música e efeitos sonoros e movimentos de câmera. Estaria o sertão dentro da gente ou será irreversível o processo de urbanização e o fim da vida rural?

Nossa seção **ARTIGOS** termina com a análise de Eveline Araújo e Paulo Gallo sobre a produção fílmica de jovens da periferia de São Paulo e a possibilidade que a análise demonstra para adentrar características comportamentais e sociais dessa população, extremamente diversificada. O artigo também discute estratégias para a Saúde Pública e perspectivas de empoderamento desse segmento social. Os autores propõem um sistema de escuta social, para viabilizar projetos que permitam às comunidades buscar soluções para suas questões a partir de seus próprios recursos, mediados por pesquisas desenvolvidas em seus territórios.

Na seção **T.E.R.** (traduções, entrevistas e resenhas) temos uma tradução de um provocador artigo de Christopher Pinney, sobre como modelos outros de percepção e construção da imagem fotográfica foram sendo



criados e praticados em lugares como a Índia e o Mali; uma entrevista do antropólogo romeno Mihai Andrei Leaha com um dos maiores nomes da antropologia visual, David MacDougall; e uma reflexão de Laugrand, Luce e Melanson sobre uma série de entrevistas videografadas, com os autores que publicaram na *Anthropologies et Sociétés*, uma revista de antropologia canadense. Terminamos a seção com duas resenhas de livros publicados recentemente.

A seção **GIS** traz seis ensaios fotográficos com temas muito diversos e estimulantes visualmente. Imagens perdidas de viagens pela África, principalmente Egito; imagens captadas entre os Pankararu em Pernambuco datadas de 1937; o registro de gestos e movimentos corporais que compõem práticas performativas de deficientes visuais; o centro de São Paulo e as ocupações em percursos visuais anotados por um olhar estrangeiro; o corpo da própria fotógrafa como campo visual em que veias desenham a cartografia corporal e, finalmente, imagens de um matadouro, com toda a plástica que a prática aí realizada encerra. Dois trabalhos envolvem a apresentação de performances artísticas. Os impactos produzidos pelo primeiro trabalho surgem do confronto de rituais australianos e rituais de umbanda, apresentados por uma artista performer, filósofa e terapeuta esquizoanalista, numa dança performática realizada e filmada numa sessão de Exu. No segundo trabalho os autores se detêm em dois artistas congolezes, um performer e um músico, na tentativa de entender a experiência desses migrantes na cidade de São Paulo, onde tudo tem que ser negociado.

Criamos uma nova seção para a **gis**: **ACHADOS NA REDE**, em que pretendemos divulgar dentre as inúmeras coisas que pipocam nessa grande rede que é a internet, aqueles “peixes” que estão em sintonia com os objetivos da revista. Iniciamos essa seção com o projeto artístico *O antropólogo-travesti*, de Stéphane Malysse, que retoma a famosa frase de Rimbaud e, por meio da fotografia e da etnografia, permite-se tornar-se outro e permanecer ele mesmo.

Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Erica Giesbrecht,
Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey,
Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko Gitirana Hikiji,
Sylvia Caiuby Novaes, Vitor Grunvald

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

Mestre em Antropologia Social,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

HEITOR FRÚGOLI JR.
BIANCA BARBOSA CHIZZOLINI

RELAÇÕES ENTRE ETNOGRAFIA FACE A FACE E IMAGENS DO GOOGLE STREET VIEW: UMA PESQUISA SOBRE USUÁRIOS DE CRACK NAS RUAS DO CENTRO DE SÃO PAULO¹

RESUMO

palavras-chave

Territorialidades itinerantes; Práticas
espaciais; Paisagens urbanas;
Etnografia; *Google Street View*.

O ponto de partida do presente artigo foi um trabalho de campo realizado por integrantes do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC-USP), no qual foram investigadas redes de relações, sob o enfoque da assim chamada *cracolândia* como uma modalidade de territorialidade itinerante, num contexto multifacetado e assinalado por variações situacionais (2008-2012).

1. Artigo submetido como paper e apresentado durante a Association of Social Anthropologists of the UK and Commonwealth Annual Conference (“Footprints and futures: the time of anthropology”), no painel 49 – “What is the future of the field-site? Multi-sited and digital fieldwork”, coordenado por Tanja Ahlin e Fangfang Li –, University of Durham, 4 a 7/julho/2016. Os comentários da apresentação foram feitos por Razvan Nicolescu (University College London). A participação de Heitor Frúgoli Jr. nessa conferência teve o suporte da Fapesp. Pesquisa desenvolvida desde 2007 pelo Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC-USP), posteriormente com apoio do CNPq (2008-2010) e do Núcleo de Apoio à Pesquisa São Paulo: cidade, espaço, memória (NAPSP-USP, 2012-2016). Agradecimentos a Marina Frúgoli e aos pareceristas da Gis.

Posteriormente, integrou-se um novo projeto – Plataforma São Paulo – que reunia docentes da Universidade de São Paulo. Tal plataforma conduziu este estudo a estabelecer relações entre textos etnográficos, mapas e imagens (provenientes do Google Street View, de 2010 a 2016) da região da Luz, na área central de São Paulo, espaço investigado durante a pesquisa etnográfica. O objetivo deste artigo é avaliar as possibilidades e limites decorrentes dessa relação específica entre uma experiência etnográfica prévia e o uso posterior de mapas e imagens do Google.

INTRODUÇÃO: NOSSA EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA

Antes de tudo, é preciso apresentar os principais aspectos de nossa experiência etnográfica, em outras palavras, nossa etnografia face a face, com vistas aos objetivos do presente artigo. Nossas investigações etnográficas buscaram reconstituir diversas redes de relações e conexões situadas no *entremeio* de duas representações relativamente recorrentes sobre a Luz: a de *bairro cultural* (tornada possível pela criação e fortalecimento de diversas instituições culturais pelo Estado desde meados da década de 1980) e a de *cracolândia*, estigma de degradação e criminalidade decorrente da presença, em ruas do bairro, de diversos usuários de crack, entre eles homens, mulheres e meninos em situação de rua, profissionais do sexo etc.

A região da Luz é assinalada por uma densidade urbana e social significativa, o que inclui diversos edifícios e instituições culturais tombadas pelo patrimônio estadual. Tais instituições têm trazido um novo fluxo de integrantes das classes médias e altas para áreas do centro histórico, para fins de consumo cultural (Bourdieu 2007 [1979]; Talhari 2016). Todavia, as residências, ruas e praças da região têm sido ocupadas há décadas pelas classes populares. A Luz abriga um número significativo de cortiços, e o comércio informal, a prostituição e o tráfico e consumo de crack são comuns em muitos espaços públicos da região. Essa estigmatização vem de longa data e se articula a símbolos de marginalidade associados à geografia imaginária da “Boca do Lixo”. Muitos interlocutores da pesquisa referem-se ao uso do crack nas ruas da Luz e arredores desde a década de 1990.

Pode-se também dizer que a polaridade *bairro cultural/cracolândia* dialoga com oposições entre *requalificação* e *deterioração* que perduram, com relação à área central de São Paulo, desde o início dos 1990, embora possam ser pensadas como desdobramentos de oposições anteriores.

Nossas práticas etnográficas concentraram-se, desse modo, em segmentos da população local da Luz – principalmente moradores e comerciantes –, em usuários e frequentadores de suas ruas e de alguns equipamentos públicos, bem como em atores sociais relacionados (muitas

vezes como *mediadores*) mais diretamente à chamada *cracolândia*. É precisamente nesse último contexto que reside o foco do presente artigo.

Ao pesquisarmos esse bairro, foi inevitável empreendermos uma observação mais sistemática do que se convencionou chamar de *cracolândia*, para além de uma série de representações estigmatizantes veiculadas pela mídia, que, de certa forma, atualizam a criminalização da pobreza.

Nossa hipótese é de que a *cracolândia* constituiria uma espécie de territorialidade itinerante (Perlongher 1987; 2005 [1988]), marcada por inúmeros conflitos (Arantes 2000), o que significa situá-la numa certa área urbana, mas sujeita a deslocamentos mais próximos ou mais distantes, a depender do tipo de repressão ou intervenções exercidas, além das dinâmicas de suas próprias relações internas. É nesse sentido que este estudo dialoga, mas também se diferencia daquele realizado por Bourgois (2003; 1997 [1989]), sobre agentes ligados principalmente à venda de crack (*crack dealers*) em certos pontos de El Barrio (Harlem Hispânico, Nova York). Embora nosso trabalho também tenha lidado com pessoas muitas vezes identificadas como população de rua, nosso foco se voltou basicamente aos consumidores da substância, dada inclusive a amplitude do uso que esses fazem das ruas e de outros equipamentos do espaço público, além de suas relações mais visíveis, nas próprias ruas, com outros atores sociais.

Nossa abordagem tem certa proximidade com o conceito de território psicotrópico (Fernandes 1995), cuja “principal característica comunicacional é a interação mínima e que se estrutura como um interstício de tempo e espaço” (Fernandes 2000, 146).² De acordo com esse autor, quando a repressão às drogas se acentua num dado território, há geralmente um movimento para os arredores ou bairros vizinhos, nos quais os atores envolvidos com drogas se diluem por zonas adjacentes e alteram suas estratégias interativas, por meio da exploração de outros interstícios urbanos (Fernandes 1995, 27-28).

Antes de nossas primeiras idas a campo, o perímetro específico da chamada *cracolândia* (definido pela prefeitura e bastante divulgado pela mídia impressa) era justamente a área pentagonal onde se pretendia instalar o projeto municipal Nova Luz.³ Tal delimitação tão rígida revelava estratégias de intervenção urbana voltadas à criação de espaços potencialmente sujeitos a forte valorização imobiliária.

2. Nossa tradução para o português do trecho “...main communicational feature is minimal interaction and which is structured as an interstice of space and time”.

3. Prefeitura do Município de São Paulo, dez./2005.



figura 1

Foto do bairro da Luz (e arredores). Em branco, o perímetro do Projeto Nova Luz (área inicial da “cracolândia”, segundo o governo municipal). Em vermelho, os quarteirões das primeiras demolições. Em amarelo, alguns locais bastante conhecidos na região (instituições culturais, estação de trem e metrô, parque). Em azul, uma rua frequentemente utilizada por usuários de crack durante nosso trabalho de campo. Em azul claro, duas praças nas quais eles também podiam ser encontrados.

Considerando a *cracolândia* como uma modalidade de territorialidade itinerante e um campo de relações, buscamos estabelecer uma *aproximação etnográfica* desse contexto multifacetado e marcado por inúmeras variações situacionais. Contatamos uma série de entidades, ONGs e instituições que têm se pautado por relações diferenciadas com certos atores sociais locais. Dessa forma, a relação estabelecida por cada uma dessas entidades com tal contexto revelou diferentes facetas, como as que enfatizam o atendimento de crianças de rua da região ou das profissionais de sexo, além daquelas que constituem relações com variados atores sob a ótica da redução de danos, sem falar de outras que buscam travar aproximações de caráter religioso com distintos grupos.

Nossas próprias relações etnográficas ocorreram sobretudo por via do contato com agentes da ONG “É de Lei”, cujas ações direcionam-se à redução de danos, especialmente para usuários de crack, por meio de contato direto nas ruas da região da Luz e de um centro de recepção.

Durante o ano de 2007, foi possível estabelecer algumas relações com usuários de crack, embora marcadas por certa transitoriedade, e sobre as quais tentávamos compreender o que era efetivamente possível de

descrever frente a uma grande variedade de situações observadas. Em geral, notava-se que a ação policial fazia com que os usuários deixassem rapidamente as calçadas onde estavam situados, migrando para outro local próximo e, finalmente, em tempos variados, retornando aos pontos prévios de concentração. Alguns seguranças privados também exerciam, em menor extensão, algum tipo de ação na permanência e movimento desses usuários. A maioria deles consome o crack nas calçadas (vários ocultam a prática sob cobertores), embora sejam também usados hotéis e pensões das redondezas, sem falar nos *mocós* (esconderijos) em casas ou edifícios abandonados ou lacrados pelo poder público.

Durante a observação entre esses agentes e os usuários de crack da região, certas mudanças espaciais foram perceptíveis. Na maioria das idas a campo conduzidas pelos agentes da ONG *É de Lei*, a destinação escolhida era a Rua Helvétia, onde havia o maior número de usuários. Isso representava uma leve mudança no foco territorial em relação às rotas anteriores pela região.

Entre os anos de 2007 e 2008, houve um aumento considerável do número de usuários, principalmente na região da Helvétia, como os próprios integrantes da *É de Lei* já tinham adiantado. Nas observações entre setembro e outubro de 2008, houve ocasiões em que chegamos a contar, como já dito, por volta de 200 usuários ao longo dessa rua. Ao mesmo tempo, na Pça. Princesa Isabel, a concentração dos usuários diminuía, quando comparada ao observado no ano anterior.

Nas áreas mais próximas ao pentágono, dentro do qual ocorreram as demolições de 2007, aparentemente, teria havido diminuição de usuários. Mas isso não podia ser afirmado taxativamente. Só para dar um exemplo, quando imaginávamos que havíamos compreendido um pouco mais dessa territorialidade, descobrimos, por intermédio de comerciantes, que, à noite, havia outra concentração expressiva de usuários de crack na confluência entre as R. Guaianazes e dos Gusmões, com forte ocupação noturna de ruas e calçadas, apenas após o comércio local fechar suas portas.

De toda forma, percebeu-se também certa mudança nas dinâmicas de ocupação do espaço pelos usuários de crack, à medida que o tipo de controle policial aumentava significativamente, fazendo com que circulassem muito mais pelas ruas da região – ainda que mantivessem, como observado, certos pontos de concentração. As interações com os usuários tornaram-se assim mais fugazes do que as anteriores.

Durante as interações, mais uma vez uma sucessão de cenas dramáticas ao nosso olhar teve lugar, como uma mulher grávida que consumia crack no chão, pessoas com ferimentos graves ou condições físicas preocupantes, sem falar daquelas que tinham sido encarceradas, além de

dezenas de usuários que fumavam ao mesmo tempo, impedindo qualquer aproximação proveitosa por parte dos agentes de redução de danos.

O quadro configurado até aqui passaria, entretanto, por algumas mudanças a partir da instauração da “Ação Integrada Centro Legal”, ocorrida em meados do ano seguinte (2009) na região da Luz.⁴ De certo modo, retomavam-se certos princípios abrangentes da Operação Limpa (2005), cujo policiamento ostensivo na área perdurou, embora em escalas menores e variáveis, nos anos seguintes, com uma série de intervenções repressivas empreendidas durante a gestão Kassab.⁵ A partir de então, houve certa continuidade de tal ação, conjugando-se a atuação policial com a de outros setores e órgãos públicos. Contudo, a permanência das pessoas relacionadas ao uso de crack e a outras atividades ilícitas na região - embora em constante deslocamento pelas áreas próximas do Centro, mesmo após as inúmeras demolições que se seguiram à Operação Limpa e principalmente à decretação do Projeto Nova Luz (2007) - passou a exigir a elaboração e aplicação de outras formas de intervenção no bairro.

Em conversa em outubro de 2008, percebemos que os agentes da É de Lei vinham notando uma mudança gradativa na forma de o poder público enfrentar a questão da *cracolândia*. O que antes era tratado como problema social, passava a ser reconhecido como *questão de saúde*, embora eles ainda ressaltassem que isso estava longe do ideal, visto a política em curso voltar-se estritamente à internação de usuários e a atuação policial continuar repressora.

Essa nova forma de enfrentamento do *problema cracolândia* emergiria com força em 2009, quando o poder local iniciou um novo processo de intervenção no bairro da Luz e adjacências, por meio da chamada *Ação Integrada Centro Legal* (Corsaletto 2009). Mas é preciso entender que isso se articulava, tal como anteriormente, a fortes interesses na esfera urbana. Em meados do primeiro semestre de 2009, um projeto polêmico de *concessão urbanística* fora aprovado pela Câmara Municipal de São Paulo e sancionado pelo prefeito em 7/5/2009 - com previsão de desapropriação de 18 quarteirões na região do Centro (cerca de 600 imóveis), por meio da participação da iniciativa privada. Ao mesmo tempo, a *cracolândia* passava a ser encarada, nas palavras do prefeito, como “um problema de saúde”.

Tais desdobramentos lançaram novas questões para a compreensão do que procurávamos analisar até então sobre a *cracolândia* como uma

4. Autorizada pelo Ministério Público, contando com ações conjuntas das Polícias Civil e Militar, órgãos de vistoria e atenção à saúde (Folha Online, 22/7/2009).

5. G. Kassab foi vice-prefeito da gestão J. Serra (PSDB -PFL, 2005-2006) e assumiu a Prefeitura de 2006 em diante (passou a integrar o DEM (ex-PFL), a partir de mar./2007); ele reelegeu-se para o período 2009-2012.

territorialidade itinerante, marcada por certa mobilidade e que se relacionava com atores sociais inseridos nas dinâmicas de trabalho, comércio, moradia e lazer em áreas *degradadas*. Assim, se as observações anteriores já permitiam relativizar certos determinismos territoriais sobre um perímetro que fora alvo privilegiado de repressão e investimento do poder público durante a última década, sofrendo inclusive um processo parcial de demolição a partir de 2007, permanecia o desafio de compreender as novas dinâmicas políticas e cotidianas que vinham impactando o contexto pesquisado a partir de 2009.

Embora não tenha sido possível etnografar a região do estudo na época da Operação Limpa (maio/2005), pareceu-nos que aspectos daquela situação, principalmente quanto à dispersão de usuários de crack para outras áreas do Centro, reapareceram, sob novos arranjos, a partir das ações ligadas à *Ação Integrada Centro Legal* (julho/2009 em diante).⁶ Isso ficou claro sobretudo quando a grande imprensa passou a criticar a eficácia dessa última quanto às intenções de erradicação do uso de crack nas ruas da região da Luz, bem como indicar a presença de grupos de usuários em outras áreas do Centro, como Barra Funda, Vale do Anhangabaú ou Praça da República.

Em janeiro de 2012, houve um novo episódio de repressão policial sistemática, envolvendo polícia, bombeiros, helicópteros, centenas de carros, dezenas de motocicletas, cães farejadores e cavalos, baseados na estratégia, como veiculado em várias reportagens de então, de causar *dor e sofrimento* aos usuários, forçando-os a buscar tratamento. Em meados de janeiro, em meio a todas essas controvérsias, foi realizado um ato de protesto contra a violência policial dirigida aos usuários de crack e também contra a ausência de políticas públicas para com a população de rua e dependentes de drogas. Tal ato foi convocado por 43 organizações civis, com a participação de ativistas, usuários de crack, moradores, frequentadores e comerciantes da região e de outras partes da cidade, bem como de jornalistas e fotógrafos.

Antes de avançarmos para a análise das imagens proposta neste artigo, destacamos que as fotos provenientes do sistema *Google Street View*, bem como de outras de fontes jornalísticas, foram selecionadas a partir de questões referentes à nossa pesquisa, realizada desde 2008, e a um contexto mais amplo sobre a região da Luz e da própria cidade de São Paulo.

Os conflitos em torno dos usos dessa região, que serão apresentados em quatro eixos nas próximas páginas, dizem respeito a uma sucessão de eventos que mobilizam diferentes agendas de políticas públicas e áreas do saber, configurando a região para onde convergem e se enfrentam discursos médicos e jurídicos, agendas municipais e estaduais de segurança pública e de enfrentamento ao uso de crack, população em

6. Nossos levantamentos apontam dezenas de matérias a respeito durante julho de 2009.

situação de rua, movimentos sociais, usuários de drogas, traficantes e entidades religiosas, conectando não só diferentes agentes como distintas áreas da cidade (Rui et al 2014; Rui e Mallart 2016).

Apresentamos a seguir um conjunto de eventos que destacam a sucessão de intervenções direcionadas à região nos últimos 10 anos. Esse esquema, contudo, não pretende apresentar tais acontecimentos como episódios estanques, mas busca evidenciar a cronologia desses fatos e a conexão entre essas disputas e tensões que produzem continuamente efeitos sobre as relações e, conseqüentemente, sobre as espacialidades da região da Luz, que serão discutidas a seguir.

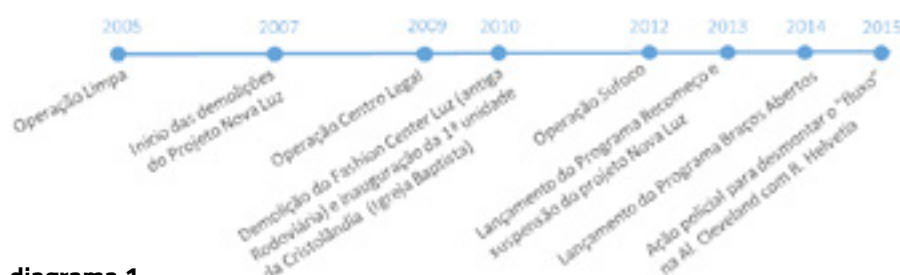


diagrama 1

NOSSA INVESTIGAÇÃO DO GOOGLE STREET VIEW⁷

Como já dito, posteriormente, integramo-nos num novo projeto – Plataforma São Paulo – que reunia docentes alocados na Universidade de São Paulo, dos campos da arquitetura e do urbanismo, antropologia, sociologia, história e geografia – contando com,

duas ordens de questões que marcam, de maneira recorrente, as suas diversas trajetórias. Em primeiro lugar a inquietação intelectual com a cidade, compreendida na sua complexidade” [...] “Em segundo lugar, a presença de uma questão sempre premente sobre como potencializar o acesso e a difusão do conhecimento acumulado, tanto dentro quanto fora dos muros da Universidade.⁸

7. O painel onde esse artigo foi originalmente apresentado (ver a nota 1) revelou-se um espaço interessante de debate. Cobria questionamentos à etnografia (no sentido clássico), advindos da crítica pós-moderna da década de 1990, basicamente levando em conta o modo como os próprios agentes se movem, como motivações diversas, por múltiplos territórios – o que remete à conhecida temática da multilocalização fixada por George Marcus (1988) –, ou então como os próprios sujeitos se valem de tecnologias de comunicação (seja Skype, seja Facebook etc.) que infletem na própria reconstituição etnográfica do contexto da pesquisa.

8. Disponível em <<https://patrimonioculturalnaps.wordpress.com/2013/06/18/naps/>>. Acesso em: 30 mar. 2016).

Quanto à nossa participação nesse projeto, a plataforma proposta levou-nos a estabelecer, a partir de 2013, relações entre textos etnográficos, mapas e imagens (provenientes do Google *Street View*, de 2010 a 2016) da região da Luz, na área central de São Paulo, espaço investigado durante a pesquisa etnográfica.

Durante nossas rotas virtuais pela *cracolândia* nessa segunda fase, circulamos virtualmente pela região, elegendo um ponto inicial como uma referência específica para essa nova forma de observação.

Decidimos assim concentrar nossa atenção na intersecção entre a Al. Dino Bueno e a R. Helvétia – de acordo com nosso trabalho de campo, um tipo de espaço simbólico que condensa várias dinâmicas sociais que ocorrem pelas ruas dos arredores. Nesse sentido, esse lugar poderia ser visto como uma espécie de epicentro de encontro entre usuários de crack, residentes e agentes de igrejas e do Estado (presente na ação da polícia, nos trabalhos de demolição e nas instituições de bem-estar social).

Coincidentemente, na mesma época, o Google *Street View* começara a disponibilizar não apenas imagens da região, mas também a oferecê-las numa ordem cronológica. No início, uma nova imagem substituía a anterior, mas, a certa altura, tais imagens começaram a ficar disponíveis em sequência: janeiro de 2010, fevereiro de 2011, março, julho e dezembro de 2014, e maio de 2016. Isso nos permitiu coletar não apenas imagens urbanas subsequentes ao nosso trabalho de campo, mas também averiguar novos usos do espaço ao longo dos anos seguintes.

Basicamente, essa nova abordagem da região permitiu-nos explorar relações entre os seguintes tópicos (estabelecidos originalmente pela pesquisa etnográfica):

I – USOS E DESLOCAMENTOS NAS RUAS, LIGADOS À ITINERÂNCIA DE USUÁRIOS DE CRACK

Temos aqui uma sequência de imagens num breve intervalo temporal, com a possibilidade de captarmos certas sincronicidades entre elas. Tais sincronicidades permitem captar visualmente uma modalidade da já citada territorialidade itinerante. É importante que o leitor busque relacionar sequencialmente as três imagens abaixo, já que compõem uma narrativa que só se explicita claramente ao final e que se relaciona com práticas espaciais diversas vezes observadas durante nossa etnografia.



imagem 1 (fev. 2011)

Al. Dino Bueno com R. Helvétia: usuários se concentram na Helvétia (à direita), enquanto se constata a presença da Polícia Militar, em ação, na Dino Bueno (à esquerda).



imagem 2 (fev. 2011)

Esta imagem é uma sequência da anterior. Nela, nota-se que os usuários se deslocaram para a Dino Bueno, dada a presença da PM, dessa vez, na Helvétia (trata-se da viatura mais ao fundo e à direita da Helvétia. Isso pode ser confirmado com a imagem seguinte.



imagem 3 (fev. 2011)

Nesse novo enquadramento, nota-se a presença de oficiais realizando uma abordagem policial, em meio a restos de lixo, com a baixa presença de usuários de crack, que podem ser vistos – avançando-se a imagem em direção reta (no sentido da própria Helvétia, e dobrando à direita na Dino Bueno) – ocupando as ruas e calçadas como mostra a imagem 2.

II – PROCESSOS DE INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS E DEMOLIÇÕES

Temos aqui uma sequência de imagens ao longo de anos, com uma abordagem, portanto, diacrônica, com ênfase na proliferação de espaços demolidos, fechados e interditados por parte do poder público, os quais incentivam a permanência de usuários de crack, população de rua e, por conseguinte, de agentes que prestam diversas formas de atendimento.

As quatro primeiras imagens captam o mesmo ponto na Al. Dino Bueno, na altura da Praça Júlio Prestes:



imagem 4 (jan. 2010)

O prédio acima à esquerda já foi o principal terminal rodoviário de São Paulo. Depois, transformou-se num shopping atacadista têxtil (Fashion Center Luz), com comerciantes predominantemente coreanos. Na época dessa imagem, já havia sido interditado, para futura demolição, devido ao projeto de construção no local de um centro cultural. Nota-se a presença de possíveis usuários de crack e de *homens de rua* sentados à frente da antiga entrada do shopping.



imagem 5 (fev. 2011)

Essa é a primeira imagem que retrata a demolição desse quarteirão. Mais adiante, na calçada oposta à quadra demolida (à direita da imagem), vê-se um grupo de usuários de crack.



imagem 6 (mar. 2014)

O entorno imediato da quadra demolida já não apresenta mais a presença de usuários e, mais ao fundo da imagem, na margem da quadra demolida, nota-se a construção da estrutura física que abrigaria o projeto Recomeço (ligado ao governo estadual,⁹ voltado a usuários de crack, baseado em hospitalização para tratamento; ver Diagrama 1).

Nesse mesmo dia, no cruzamento da Al. Dino Bueno e R. Helvétia, é possível captar imagens de uma grande quantidade de funcionários do serviço de limpeza (varredores e caminhão de água limpando a rua), agentes policiais, profissionais do projeto Recomeço, além da ausência de concentração de usuários, que estão no final da Helvétia com a R. Cleveland.



imagem 7 (dez. 2014)

Essa imagem de dezembro de 2014 dá uma dimensão mais clara do tamanho das duas áreas demolidas na região da *cracolândia* – tanto a área do antigo terminal rodoviário (citado na imagem 4), como a quadra em frente à Praça Julio Prestes, delimitada pelas ruas Helvétia, Cleveland e Al. Dino Bueno, que passou a concentrar uma grande quantidade de usuários de crack.

9. Durante a gestão Geraldo Alckmin (PSDB, de 2011 até o presente).



imagem 8

(no sentido horário, dez. 2013, jan. 2014, out. 2014 e set. 2010)¹⁰

Trata-se de um compilado de imagens obtidas de outras formas que não o Google Street View, em que surge o que veio a ser chamado de *favelinha*, com a predominância de usuários de crack, o que se formou no entorno a essa quadra demolida, com diversos arranjos espaciais (com exceção da imagem abaixo à esquerda, que mostra uma aglomeração de pessoas dentro da própria quadra, antes de esta ser cercada). Na foto abaixo à direita, é possível ver a ocupação interna da quadra para jogos de futebol amador.

10. Acima à esquerda: Montero, André. 17/12/2013. Governo de SP pressiona Prefeitura para fechar 'hotéis do crack'. *Folha de S.Paulo*, São Paulo (Moacyr Lopes Jr., Folhapress), Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/12/1386589-governo-de-sp-pressiona-prefeitura-para-fechar-hoteis-do-crack.shtml>>. Acesso em: 1º out. 2016. Acima à direita: Veja. 15/1/2014. Prefeitura começa a desmontar favela na Cracolândia (Adriano Lima/Brazil Photo Press/Folhapress/VEJA). Disponível em <<http://veja.abril.com.br/politica/prefeitura-comeca-desmontar-favela-na-cracolandia/>>. Acesso em: 1º out. 2016. Abaixo à esquerda: Trindade, Eliane; Pagnan, Rogério. 14/9/2010. Obra parada da Nova Luz, em SP, vira abrigo para centenas de usuários de crack. *Folha de S.Paulo*, São Paulo (Danilo Verpa, Folhapress). Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2010/09/798513-obra-parada-da-nova-luz-em-sp-vira-abrigo-para-centenas-de-usuarios-de-crack.shtml>> Acesso em: 1º out. 2016. Abaixo à direita: Nogueira, Pedro Ribeiro. 8/10/2014. Nova Luz expõe vazio de políticas urbanas pensadas de cima para baixo. *Portal Aprendiz*, São Paulo (Comitê Popular da Copa, reprodução), Disponível em <<http://portal.aprendiz.uol.com.br/2014/10/08/nova-luz-expoe-e-vazio-de-politicas-urbanas-pensadas-de-cima-para-baixo/>>. Acesso em: 1º out. 2016.

III – PRESENCAS E PRÁTICAS POPULARES DO ESPAÇO

Embora esse tema permita uma abordagem diacrônica, já que a presença popular nessa região é de longa data, focaremos tal aspecto, neste artigo, numa perspectiva sincrônica, com base nas imagens disponíveis no *Google Street View*.



imagem 9 (fev. 2011)

Essa imagem da Al. Dino Bueno, próxima à esquina com a R. Helvétia, é do mesmo dia das imagens 1, 2 e 3. Nela, nota-se a presença de pessoas jogando cartas, outras andando nas ruas, um salão de cabelereiro, uma loja de móveis usados, um carroceiro, cachorros e uma mulher com um carrinho de bebê: uma cena relativamente corrente de um bairro de perfil popular e residencial (à esquerda, temos inclusive um ônibus estacionado, ligado à rede de transporte coletivo informal, dada a memória popular de transportes da área, mesmo após o final do terminal rodoviário da região, muitos anos atrás).



imagem 10 (fev. 2011)

Temos aqui uma variação de 45° na observação da mesma cena. A presença do crack e a tensão trazida pela presença policial não se dissipam: na calçada em frente à enfocada na imagem anterior (à direita da presente imagem), nota-se a presença de uma viatura policial e agentes realizando uma revista de três pessoas, em frente a uma casa que havia sido interdita, mas que era ocupada por usuários de crack para um consumo menos exposto da substância. Obs.: à esquerda dessa imagem, vemos a mesma mulher com o carrinho de bebê da imagem 9.

IV – DIVERSAS AÇÕES DO ESTADO, DE NATUREZAS E ESCOPOS DISTINTOS

É importante uma breve contextualização das imagens a seguir. Elas captam uma concentração espacial de usuários de crack que veio a ser chamada de *fluxo* (na confluência entre a Al. Cleveland e a R. Helvétia): apesar de sua fixação espacial, teve esse nome, entre outros fatores, por se tratar de um espaço de convergência cotidiana de um grande número de pessoas.

Já vimos que, a partir da anteriormente mencionada demolição do shopping atacadista, formou-se uma espécie de *favela* nas calçadas desertificadas de seu entorno (ver imagens 8). No início de 2014, por sua vez, a prefeitura criou um novo programa de atendimento aos usuários de crack, chamado *De Braços Abertos*,¹¹ baseado na redução de danos e sem uma perspectiva repressiva (ver o Diagrama 1).



imagens 11 e 11a (jan. 2010)

Nesse período, o cruzamento da R. Helvétia e Al. Cleveland ainda não concentra usuários de crack, e a região apresenta seus usos anteriores: um ponto de ônibus, transeuntes, moradores e lojas comerciais no térreo de dois prédios residenciais.

11. Durante a gestão Fernando Haddad (PT, 2013-2016).

Em suma, a existência a partir de então de dois programas de atendimento (o já citado *Recomeço*, do governo estadual, e o *De Braços Abertos*, do governo municipal) fez com que a já citada *favelinha* se concentrasse, a partir de então, num espaço adjacente aos equipamentos desses programas (próximos entre si), com uma nova fase de controle policial, não mais marcado por movimentações constantes, mas concentrado na vigília do chamado *fluxo*.



imagens 12 e12a (mar. 2014)

Nos registros do *Google Street View*, há um lapso de três anos entre o registro anterior (imagens 11 e 11a) e os presentes (março de 2014). Nessas imagens, nota-se a ausência dos dois antigos edifícios residenciais (ver imagens 11 e 11a), já demolidos, com a ampliação de uma área que passa a ser ocupada crescentemente por usuários de crack da região, mas ainda sem o adensamento que seria visto meses depois.



imagens 13 e 13a (jul. 2014)

Nessas imagens, quatro meses depois, nota-se o adensamento da ocupação desse espaço com a chegada de mais usuários de crack, bem como a instalação de uma pequena “favela” dentro desse terreno (com casas e barracas feitas com restos de plástico, madeira e toda a sorte de materiais). Além disso, observa-se à esquerda (13) a instalação de uma ciclovia que integra o plano de mobilidade municipal. Na foto 13a, nota-se também o mesmo espaço visto de outro ponto da rua, em que surgem outros elementos importantes para entender esse contexto: transeuntes, ciclistas, muitas carroças, um micro-ônibus da Guarda Civil Metropolitana (ligada à Prefeitura) com os dizeres do projeto “Crack, é possível vencer”, além de cones e fitas delimitando a área destinada ao consumo de crack, que ficou conhecida, como já dito, como fluxo.



imagens 14 e 14a (dez. 2014)

São imagens obtidas cinco meses mais tarde e apenas atestam a continuidade das dinâmicas já apresentadas. Não há diferenças substanciais com relação às imagens 13 e 13a.

Para finalizar essa parte, é importante frisar que o desalojamento do chamado *fluxo*, em maio de 2015, foi bastante conflituoso e violento. As duas matérias da Folha de S.Paulo¹² possuem imagens dos dias de retirada das barracas por meio da ação policial, e uma delas aborda a itinerância da *favelinha*.¹³

12. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/05/1626034-usuarios-entram-em-confronto-com-guardas-civis-na-cracolandia-em-sp.shtml>> e <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/05/1625271-fluxo-da-cracolandia-mudou-tres-vezes-de-lugar-desde-a-acao-da-prefeitura.shtml>>. Acesso em: 30 mar 2016.

13. Caso houvesse mais espaço, aqui também poderíamos recorrer, alternativamente, às imagens disponibilizadas pela imprensa, tal como no caso da abordagem das imagens nº 8.

Infelizmente, não houve novas captações do Google *Street View* por 17 meses (as penúltimas datam de dez./2014, como mostram as imagens 14 e 14A), um aspecto metodológico que fará parte de nossos comentários finais, a seguir. A última imagem disponível no Google (maio 2016) já exhibe, por outro lado, certas mudanças urbanísticas, bem como novos usos do espaço.



Imagem 15 (maio 2016)

CONSIDERAÇÕES SOBRE POTENCIALIDADES E LIMITES DA UTILIZAÇÃO DO GOOGLE *STREET VIEW*

POTENCIALIDADES

A etnografia virtual desta pesquisa, mais precisamente o uso de um conjunto de imagens do *Google Street View* (GSV), mediado pelo conhecimento previamente construído pela etnografia *face a face*, mostra-se uma ferramenta proveitosa, pois ajuda a adensar o mapeamento de uma área circunscrita da cidade, uma vez que:

- a. *Alarga o tempo instantâneo da observação etnográfica tradicional.* A partir de 2010, o *Google Street View* passou, a nosso ver, a ampliar suas possibilidades investigativas, ao dispor cronologicamente as fotos do seu banco de dados. Assim, tornou-se possível observar o mesmo trecho de rua, praça ou cruzamento de ruas da cidade ao longo do tempo, a depender dos registros feitos pela empresa, que variam bastante entre bairros e dentro da mesma região. No nosso caso, a oportunidade de comparar momentos diferentes da mesma rua, de certa forma, dilatou o tempo da observação etnográfica, por conta do acesso a momentos posteriores ao encerramento da pesquisa *face a face*. Desse modo, isso permite o acompanhamento, mesmo que distanciado, de continuidades e mudanças dos fenômenos observados etnograficamente, como as dinâmicas da presença policial e aspectos da territorialidade itinerante, com base nos movimentos dos usuários pelas ruas e calçadas; novos usos de propriedades antes interditas (prédios interditados que viraram hotéis ou a

reforma de antigos hotéis); chegada de novas instituições de atendimento aos usuários de crack em áreas antes demolidas (*De Braços Abertos e Recomeço*); a dinâmica de instalação de novos equipamentos urbanos.

De toda forma, a perspectiva aqui proposta de uma abordagem diacrônica de imagens, combinada com olhares também sincrônicos,¹⁴ deve buscar dialogar com o conjunto de estudos que se acumulam sobre essa região, cujos enfoques também oferecem, explícita ou implicitamente, uma dada narrativa imagética.

- b. *Permite o mapeamento de regiões que possam oferecer algum tipo de dificuldade momentânea de acesso ao pesquisador, tais como falta de acessibilidade ou mobilidade, falta de segurança, distância geográfica, entre outros aspectos, podendo ser proveitosa para outros contextos de pesquisa (p. ex., quando não é viável manter visitas regulares ao local de pesquisa).*
- c. *Sistematiza, visualmente, a recorrência de fenômenos relatados etnograficamente, como a territorialidade itinerante, as demolições de edifícios e casas e as intervenções policiais. Confere espacialidade visual ao relato, sem se resumir a uma mera ilustração.*
- d. *Embora as imagens sejam feitas por câmeras acopladas a um carro que se desloca pelas ruas, esses registros guardam em parte características de deslocamento do antropólogo a pé pela cidade. Não se trata de um registro aéreo, de cima para baixo, ou seja, distante das dinâmicas do nível da rua, dos transeuntes, dos obstáculos e imprevistos da própria cidade; talvez por isso apresente, hipoteticamente, certa consonância com o olhar etnográfico.*

Claro que devemos atentar ao fato de que a vista do Google *Street View* é obtida geralmente (mas não exclusivamente) por meio de um veículo – o que, a princípio, não coincidiria com a vista de um pedestre. Todavia, tampouco se pode dizer que isso se assemelha a um olhar captado usualmente por um motorista, já que envolve câmeras, scanners e um receptor GPS centralizados por um computador que permite captar, processar e dispor, ao final, uma tridimensionalidade.¹⁵ Escapa aos nossos objetivos um aprofundamento sobre essa dimensão, cabendo futuramente pensar em como aproximá-la criticamente daquilo que um olhar corporalmente situado poderia realizar.¹⁶

14. E que, diga-se de paisagem, sempre prioriza a observação etnográfica interativa como prática predominante.

15. Ver detalhes em <<https://www.google.com/streetview/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

16. Uma pista muito inicial seria imaginar a produção híbrida de tais imagens, na linha proposta por Latour (1994).

LIMITES

- a. *Tal etnografia remota não substitui vários fatores da etnografia tradicional*: embora a etnografia virtual proporcione as potencialidades acima listadas, ela por si só não permite ao investigador, evidentemente, acessar as especificidades da dinâmica urbana. A observação das ruas por meio do banco de imagens do Google *Street View* só adquire densidade de sentido se for precedida ou simultânea à própria etnografia presencial. A observação etnográfica, ou a observação participante, investiga e acessa o componente relacional de um dado cenário (componente tão caro à Antropologia), algo que o mapeamento de imagens por si próprio não é capaz de oferecer. Não teríamos chegado aos quatro itens acima expostos por meio de uma incursão unicamente virtual à região pesquisada; tampouco recorrendo a dados secundários, que não reúnem as histórias, expectativas, contradições e estratégias das pessoas que ali vivem, circulam e trabalham.
- b. *Limites éticos do uso da imagem não autorizada captadas pelo GSV e o risco da espetacularização da miséria*. Durante a pesquisa coletiva desenvolvida pelo GEAC, optamos por não fazer registros fotográficos que incluíssem os usuários de crack, por considerarmos uma relação (naquele contexto) marcadamente desigual e com grande possibilidade de adquirir um tom sensacionalista e espetaculoso da miséria. A *cracolândia* fica localizada em uma região da cidade desvalorizada simbólica e economicamente, o que não a torna, em geral, uma região turística ou mesmo tida como segura, embora possua ao redor uma série de instituições culturais importantes. É comum que a concentração de usuários de crack ultrapasse uma centena de pessoas, resultando em cenas de grande vulnerabilidade social. Retratar esse contexto de miséria, uma região evitada por aqueles que ali não moram ou circulam habitualmente, sempre nos pareceu uma postura sensível e próxima da linguagem apelativa e desumanizadora de uma série de investidas jornalísticas à época. A base de dados do Google *Street View* tem como política desfocar o rosto das pessoas, pretensamente impedindo sua identificação e, ademais, as fotos não registram as pessoas à curta distância; contudo, essas características dos registros utilizados não resolvem inteiramente as questões éticas inicialmente levantadas, uma vez que o risco da espetacularização permanece. Entendemos, entretanto, que o uso dessas imagens mediado e precedido pela etnografia *face a face* confere a elas um lugar mais controlado no relato e mais atento às dinâmicas resultantes do encontro entre pessoas, forças policiais, espaço urbano e crack, e não unicamente a imagem dos usuários de crack isolados das relações em que estão inseridos.

- c. *Limites técnicos*: usar uma base de dados como essa apresenta limites técnicos difíceis de serem contornados, uma vez que a possibilidade do registro das imagens, bem como sua frequência, está sujeita aos interesses da própria empresa. Ademais, essa captação de imagens não é realizada de maneira igual em toda cidade, tampouco no mesmo bairro, dificultando ou mesmo inviabilizando certas continuidades. No nosso caso, a interrupção da captação de imagens entre dezembro de 2014 e maio de 2016 representa um obstáculo à visualização de cenas urbanas posteriores certamente importantes à pesquisa. Isso suscita inclusive uma reflexão sobre a política de captação de imagens da Google, o que pode levar a uma futura tentativa de entrevista com os responsáveis, caso isso seja viável, bem como a uma reflexão sobre outras formas de captação de imagens alternativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora não se pretenda fazer, nesta conclusão, nenhum balanço exaustivo, pode-se, de todo modo, dizer que, evidentemente, temos na Antropologia várias obras assinaladas por usos significativos de recursos imagéticos, como no caso do clássico *Os Nuer* (Evans-Pritchard 1978 [1940]), que se vale de um conjunto denso de fotos, desenhos, mapas e diagramas (com forte papel de figuras geométricas), ou de *Tristes Trópicos* (Lévi-Strauss 1996 [1955]), que recorre a fotos, mapas e a uma série de desenhos (alguns feitos por indígenas).¹⁷

No Brasil, apesar de um desenvolvimento significativo da antropologia visual,¹⁸ talvez se possa dizer que abordagens na área da antropologia da cidade que lidam a imagem ainda são relativamente pontuais, embora com sendas profícuas e que inspiram desdobramentos. Poder-se-ia citar como forte referência a obra coletiva *Quando a rua vira casa* (Mello et al 1985), marcada pela forte combinação de desenhos, mapas e fotos, numa combinação entre enfoques antropológico e arquitetônico sobre o Catumbi e a Selva de Pedra, no Rio de Janeiro, ou o experimento multidisciplinar que resultou na *Expedição São Paulo 450 anos* (Magnani et al 2004), que, por meio de fotos, mapas (incluindo imagens de satélite) e um vídeo-documentário adicional, buscou registrar um levantamento de dados, coletados em múltiplos espaços, durante uma semana (11 a

17. Sobre ambas as obras, ver Geertz (2002 [1998]); para uma análise de múltiplas linguagens nas análises do social, ver Becker (2009); para uma abordagem recente sobre “Tristes trópicos”, ver Wilcken (2011); quanto a uma obra posterior que retoma e amplia imagens de São Paulo dos anos 1930, ver Lévi-Strauss (1996); por fim, para uma abordagem sobre o pioneirismo das obras visuais de Margaret Mead e Gregory Bateson, ver Samain (2004).

18. Para um balanço sistemático até 2010, ver Caiuby Novaes (2010).

18/1/2004), para o que então comporia o acervo inicial do Museu da Cidade de São Paulo.

Caberia ainda registrar o livro *Paisagens paulistanas* (Arantes 2000a), que combina enfoques etnográficos e memorialistas sobre a cidade de São Paulo, obra na qual fotos e desenhos desempenham um importante papel argumentativo sobre os espaços públicos, ou *O tempo nas ruas na São Paulo de fins do Império* (Frehse 2005), no qual a autora realiza uma etnografia do passado urbano paulistano, por meio da análise de fotos, mapas e charges de jornais do séc. XIX, com ênfase em sua área central. Nessa seara, a contribuição mais explícita quanto a um diálogo sistemático entre as antropologias urbana e da imagem vem do trabalho de Eckert e Rocha (2013), sobretudo pela contribuição em diversas abordagens fílmicas sobre a cidade.

A contribuição do presente artigo se volta a uma senda, quem sabe promissora, voltada a um novo campo em que as imagens disponíveis – no presente estudo, desde 2010 – não são produzidas pelo próprio(a) antropólogo(a) ou por fotógrafos(as), mas por um processo tecnológico, cuja disponibilidade pública já exigiria ao menos algum acompanhamento crítico.

Mais do que isso, buscamos avançar numa utilização aprofundada, articulada à própria prática etnográfica prévia – embora outros estudos possam rearranjar temporalmente tal relação –, o que permite acessar imagens que, no caso da antropologia da cidade, auxiliam no desvendamento de relações entre cidadãos e destes com a cidade em sua materialidade física (Arantes 1996; Magnani 2002; Frúgoli Jr. 2007).

Trata-se de uma dimensão visível, sobretudo nas ruas, espaço elementar de urbanidade, como buscamos mostrar neste texto, com ênfase em agentes marcados pela vulnerabilidade, em suas práticas espaciais e conflitos de várias ordens, num contexto urbano caracterizado por uma confluência de intervenções – nas edificações e equipamentos, nos atendimentos de saúde e nas práticas repressivas.

texto recebido

01.10.2016

texto aprovado

17.01.2017



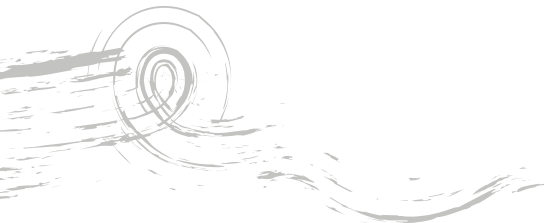
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arantes, Antônio A. 2000. A guerra de lugares. In: Arantes, Antônio A. 2000. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*, 105-129. Campinas: Ed. Unicamp.

_____. 2000a. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas: Ed. Unicamp.

- Becker, Howard S. 2009. *Falando da sociedade*: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bourdieu, Pierre. 2007 [1979]. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk.
- Bourgois, Philippe. 1997. Homeless in el barrio [1989]. In: Bourdieu, Pierre (ed.). *A miséria do mundo*, 203-214. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2003. *In search for respect*: selling crack in El Barrio. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2010. O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a antropologia visual no Brasil. In: Martins, Carlos B.; Duarte, Luiz Fernando D. (eds.) *Horizontes das ciências sociais no Brasil*: antropologia, 457-487. São Paulo: Anpocs.
- Certeau, Michel de. 1994 [1980]. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.
- Corsalete, Conrado. 23/7/2009. Ação na cracolândia prende 5 e atende 41. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, C8.
- Eckert, Cornelia; Rocha, Ana L. C. 2013. *Antropologia da e na cidade*: interpretações sobre as formas da vida urbana. Porto Alegre: Marcavisual.
- Evans-Pritchard, E. E. 1978 [1940]. *Os Nuer*: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Perspectiva.
- Fernandes, Luís. 1995. O sítio das drogas: etnografia urbana dos territórios psicotrópicos. *Toxicodependências*, vol. 1, n° 2: 22-31, Disponível em <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56439/2/39361.pdf>>.
- _____. 2000. Social peripheries and drugs: an ethnographic study in psychotropic territories. In: Greenwood, Gloria; Robertson, Kathy (eds.). *Understanding and responding to drug use*: the role of qualitative research, 143-148. Lisbon: European Monitoring Centre for Drugs and Drug Addiction. Disponível em <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/22929/2/66008.pdf>>.
- Folha Online. 22/7/2009. Ação contra crime na cracolândia em São Paulo prende nove. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u598685.shtml>>. Acesso em: 1º out. 2016.
- Frehse, Fraya. 2005. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp.
- Frúgoli Jr., Heitor. 2007. *Sociabilidade urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- _____. 2008. Abordagens etnográficas sobre o bairro da Luz (São Paulo): gentrification em questão na antropologia. *Projeto de pesquisa para o Edital MCT/CNPq 14/2008 – Universal*.
- Frúgoli Jr., Heitor; Sklair, Jessica. 2008. The Luz district in São Paulo: anthropological questions on the phenomenon of gentrification. *Paper para o IX Congresso Internacional da BRASA (Brazilian Studies Association)*, New Orleans, Tulane University.
- Frúgoli Jr., Heitor; Spaggiari, Enrico. 2010. Da cracolândia aos noias: percursos etnográficos no bairro da Luz. *Ponto Urbe*, ano 4, versão 6.0, Disponível em <<http://pontourbe.revues.org/1870>>.
- Geertz, Clifford. 2002 [1988]. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Latour, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed. 34.
- Levi-Strauss, Claude. 1996 [1955]. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras.
- _____. 1996. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras/Instituto Moreira Sales.
- Magnani, José G. C. 2002. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 49, vol. 17: 11-29, Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>>.
- Magnani, José G. C. et al. 2004. *Expedição São Paulo 450 anos: uma viagem por dentro da metrópole*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Instituto Florestan Fernandes.
- Marcus, George. 1998. *Ethnography through thick and thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Mello, Marcos A. S.; Santos, Carlos N. F.; Vogel, Arno. 1985. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: Finep/Ibam, 3ª ed.
- Peirano, Mariza. 2005. A guide to anthropology in Brazil. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 2, nº 1/2: 54-87. Disponível em <http://www.vibrant.org.br/downloads/v2n1_agab.pdf>.
- Perlongher, Néstor. 2005 [1988]. Territórios marginais. In: Green, James N.; Trindade, Ronaldo (eds.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*, 263-290, São Paulo: Ed. Unesp.



_____. 1987. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed..

Prefeitura do Município de São Paulo. 2005. *Nova Luz* (Lei 14.096 de 12/8/2005). São Paulo.

Rui, Taniele; et al. 11/2/2014. 'Braços Abertos' e 'Sufoco': sobre a situação na 'Cracolândia'. *Carta Maior*, São Paulo. Disponível em <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/Bracos-Abertos-e-Sufoco-sobre-a-situacao-na-Cracolandia-/5/30235>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

Rui, Taniele; Mallart, Fábio. 1/10/2015. A Cracolândia, um potente conector urbano. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo. Disponível em <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1963>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

Samain, Etienne. 2004. Balinese character (re)visitado: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead in André Alves. *Os argonautas do mangue*, 17-72, Campinas/São Paulo: Ed. Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Talhari, Julio C. 2016. Arte e interação social na Pinacoteca do Estado. *Proa. Revista de Antropologia e Arte* n° 6, 74-89. Disponível em <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2651/2066>>.

Wilcken, Patrick. 2011. *Claude Lévi-Strauss: o poeta no laboratório*. Rio de Janeiro: Objetiva.

HEITOR FRÚGOLI JUNIOR

Heitor Frúgoli Jr. é professor do Departamento de Antropologia da FFLCH-USP e coordenador do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC-USP). Foi professor convidado da Universidade de Leiden e da EHESS (Paris). É autor, entre outros, de *Centralidade em São Paulo* (2000) e *Sociabilidade urbana* (2007).

BIANCA BARBOSA CHIZZOLINI

Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e integrante do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC-USP).

Doutoranda no Programa
de Pós Graduação em
Antropologia Social,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

ARQUIVOS E IMAGENS (PÓS) COLONIAIS: CONTRIBUIÇÕES ANALÍTICAS SOBRE DUAS COLEÇÕES FOTOGRAFICAS¹

RESUMO

O objetivo do texto é aproximar os gêneros da fotografia etnográfica e documentária, de modo a problematizar a forma como as duas tradições se utilizaram dos discursos sobre “verdade” e “real” vigentes em cada período para conferir inteligibilidade e legitimidade às respectivas práticas. Para tanto, mobilizam-se os acervos fotográficos do português José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933) e do moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009), a fim de lançar luz sobre convenções técnicas e estéticas estabelecidas em cada momento e que foram incorporadas nas produções fotográficas dos dois artistas. O argumento é de que a crença numa realidade exterior, passível de ser integralmente capturada, seja para fins de produção de conhecimento científico ou de denúncia social, norteou ambas as práticas.

palavras-chave

Gêneros fotográficos; Olhar etnográfico; Fotojornalismo; Colonialismo; Arquivo.

1. Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida no estágio de pesquisa no exterior na Vrije Universiteit Amsterdam (Processo BEPE-FAPESP 2015/19946-7), em parceria com o Research Center for Material Culture.

INTRODUÇÃO

Ao longo de suas respectivas histórias, a fotografia e a antropologia estiveram entrelaçadas devido a seus múltiplos envolvimento coloniais. O uso de fotografias em etnografias clássicas (Haddon 1895, 1935; Tylor 1876; Malinowski 1976/1922; Evans-Pritchard 1937), tanto na inscrição de diferentes regimes de verdade como na demonstração estética de fatos sociais a partir do trabalho de campo, abriu a possibilidade de afetar o leitor com a narrativa que se tentava transmitir. A técnica fotográfica foi, assim, um dos elementos mobilizados para reforçar o tão propalado *estive lá* da autoridade etnográfica, amplamente criticado pela Antropologia pós-moderna (Clifford e Marcus 2010). O recurso, quando usado em trabalhos etnográficos, ao mesmo tempo em que era considerado capaz de extrair o próprio real observado, também foi constantemente posto em suspeição pela disciplina, que percebia, nas imagens excessos (ou falhas), que sua própria retórica não podia controlar.

Nesse sentido, de que forma as convenções e os discursos sobre o que é considerado *verdadeiro* e *real* na fotografia operaram no gênero do *olhar etnográfico*, de fins do século XIX, e na tradição fotojornalística/documental, de meados do século XX? O que as diferentes práticas fotográficas prescrevem como imagetivamente *real*, *confiável* ou *aceitável*?

Partindo da ideia de que as imagens estão enquadradas em práticas e estruturas discursivas, a intenção é comparar como diferentes olhares, em diferentes momentos históricos, operaram com noções epistemológicas similares que, porém, possuíam significados opostos em cada um deles. Ao dispor os gêneros etnográfico e documental² no mesmo plano analítico, coloco em perspectiva a forma como essas duas *tradições* trabalharam com as mesmas noções – ainda que com diferentes sentidos. Nessa medida, parto do pressuposto de que convenções técnicas e estéticas, bem como os regimes discursivos existem para limitar a abertura semântica da fotografia.³ Por outro lado, é preciso considerar também que as práticas englobam em si diversas formas e formatos – não é possível compreender o olhar etnográfico do final do século XIX como prática fechada e que produzia imagens dentro de um quadro monotemático.

2. Existem distinções entre as práticas do fotojornalismo e a documental. No entanto, o objetivo deste texto é colocar ambas as práticas lado a lado, em condição de cotejamento. De 1930 até 1970, essas eram práticas muito próximas uma da outra, confundindo-se, muitas vezes: as convenções técnicas, o tema do cotidiano fora do estúdio, o elemento social e político, as agências, revistas e galerias etc. Ver: Wells (2009).

3. O debate sobre a abertura de sentidos da fotografia é extenso, com diversas nuances e caminhos teórico-metodológicos que não cabem explicitar aqui. Ver: Barthes (1984), Roth (2009), Sontag (2004), Wells (2009).

Para percorrer o desdobramento dessa via de mão dupla – os discursos e convenções de certas práticas e a diversidade inerente a elas (mas que, mesmo assim, encontram-se dentro desse campo discursivo) –, proponho a análise do acervo de dois fotógrafos: José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933), fotógrafo português, proprietário de um estúdio fotográfico, que viveu e trabalhou em Angola durante a maior parte de sua vida; e Ricardo Rangel (1924-2009), moçambicano mestiço, primeiro não branco a trabalhar como foto-repórter no país. Cada um dos fotógrafos que mobilizo atuou em lados diferentes do continente africano e em posições sociais opostas. A distância temporal e espacial é uma questão a ser mediada com cuidado. Mas transpor tempos e espaços não é, justamente, uma das qualidades da fotografia?

CONVENÇÕES E DISCURSOS: OS GÊNEROS ETNOGRÁFICO E DOCUMENTAL

Antes de me aprofundar nas práticas fotográficas denominadas *etnográfica* e *documental*, bem como na análise do material de Cunha Moraes e Rangel, quero explicar o que entendo por discursos, práticas e convenções, tateando as disputas que há em torno delas.

Segundo Foucault (2010), discursos são sistemas de pensamento (ideias, valores) que ordenam a experiência e legitimam enunciados, ao mesmo tempo em que marginalizam outros. O que chamo de *discursos do olhar etnográfico e documental na fotografia* refere-se, portanto, às crenças numa forma de capturar e produzir veracidade fotográfica, que pode ser atingida com certos cuidados e conforme regras preestabelecidas. Trata-se de pressupostos em relação ao que é aceitável, num momento histórico, no processo de produção de imagens dentro desse padrão discursivo, de convenções que constroem e restringem as práticas fotográficas.

Tais discursos e suas convenções são visíveis nos modos pelos quais falamos de cada um dos gêneros, em como os fotógrafos operam suas câmeras (seguindo padrões técnicos e estéticos) e nas expectativas a partir das quais vemos essas imagens – afinal, procuramos por essas convenções e as aplicamos ao ler as imagens. Ao tirar uma fotografia, os fotógrafos trabalham *com* e *dentro* das convenções que adotaram, procurando produzir imagens que correspondam ao que é esperado do gênero específico por eles selecionado. Um fotojornalista, por exemplo, não trabalha dentro do estúdio; se o faz, as imagens produzidas não serão *classificadas* nem lidas pelo público como fotojornalísticas, ou seja, uma imagem, para ser capturada e entendida como do gênero do fotojornalismo, deve ser capturada na rua, no fluxo contínuo da vida cotidiana, sem a intervenção do fotógrafo (que, por sua vez, não deve provocar a ação, tampouco intervir nos sujeitos e objetos dentro do enquadramento, visando, com isso, uma foto mais chocante ou composta) e com regulações técnicas específicas.

Apesar de os discursos prescreverem e ordenarem as práticas e experiências fotográficas, as convenções existem para serem desafiadas e transformadas. Aqui, penso no trabalho do antropólogo Roy Wagner (1981). Em *The Invention of Culture*, Wagner explica a dialética entre *invenção* e *convenção* que move distintas sociedades, aplicando esse modelo também às artes. Invenções se tornam convenções, enquanto que as convenções são desafiadas e transformadas por novas invenções, numa dialética que opera em todos os níveis.

A esse respeito, nas palavras do autor,

Identifying the orientation with the shared consistency of conventional associations, and the invention with the impinging contradiction of differentiating contrasts, we can conclude that the necessary interaction and interdependence between them is the most urgent and powerful necessity in human culture. *The necessity of invention is given by cultural convention, and the necessity of cultural convention is given by invention. We invent so as to sustain and restore our conventional orientation; we adhere to this orientation so as to realize the power and gain that invention brings* (Wagner 1981, 44).

Sociedades ocidentais operam com convenções – tempo, clima, parentesco, natureza e cultura, por exemplo, separados e organizados, tudo supostamente previsível por meio de convenções estabelecidas. Contudo, frequentemente, tais sociedades são surpreendidas por eventos que não obedecem aos pressupostos determinados (fenômenos e desastres *naturais* são exemplos emblemáticos de como a natureza não se comporta como o previsto).

Transpondo essa lógica para o objeto mobilizado neste artigo, é possível dizer que as convenções do olhar etnográfico e documental são desafiadas e transformadas por inúmeros fatores, internos e externos: sujeitos fotografados, materiais disponíveis, descobertas técnicas, vontade e posição do fotógrafo, etc. A invenção é necessária para que convenções sigam orientando as práticas.

Pensar em convenções e invenções, refletir em torno do questionamento e da inovação sobre convenções é outra maneira de abrir as portas para diferentes leituras das fotografias.

Então, se as imagens são enquadradas nesses regimes discursivos, nessas convenções, a invenção permite contraleituras. Tais contraleituras, especialmente das imagens do olhar etnográfico do fim do século XIX,

são fundamentais para dar agência, voz e visibilidade a quem, por tanto tempo, foi silenciado e invisibilizado por narrativas oficiais – e também para ir além das leituras sobre controle, relações de poder, disciplina e representação (Tagg 1993).

A ideia de invenção é, portanto, um deslocamento na maneira de abordar tais questões, que foram enfrentadas de diferentes maneiras por autores como Edwards (2001), Poole (1997), Poignant (1992) e Lydon (2005), com o propósito de revelar a agência e visibilidade dos sujeitos fotografados, enfatizar a materialidade e a biografia social das fotografias, pensar as relações e oscilações nas práticas representacionais. O que esses estudos demonstram “is the possibility of excavating the dialogic space of photography and thus complicating the view of cross-cultural relations, indigenous agency, and the density of photographic inscription” (Edwards 2011b, 179). Nessa medida, essas diferentes maneiras de enfrentar os discursos e convenções a contrapelo mostram que a fotografia é, sim, um território de disputa.

Então, por que cotejar os gêneros etnográfico e documental a partir da produção de dois artistas? A comparação entre duas práticas e discursos busca trabalhar com a ideia de “comparar o incomparável”, de Detienne (2010). Trata-se de colocar em perspectiva o mesmo conjunto de questões para diferentes conjuntos de problemas. O esforço comparativo busca problematizar o sentido de ambos os termos colocados em comparação, visando explicitar suas diferenças; ou seja, não se trata de partir de uma base comum, mas de cotejar, justamente para sublinhar distanciamentos e equívocos. Assim, como os olhares etnográfico e documental operam com as ideias de *real*, *verdade* e *autenticidade*? Como Cunha Moraes e Rangel operaram com as ambiguidades e desafios levantados pelas suas respectivas convenções? De que maneira as posições e subjetividades interferem em suas práticas e produções?

A partir desses questionamentos, gostaria de lançar luz nos discursos dessas duas práticas fotográficas, tendo em conta suas diferentes temporalidades, espacialidades e intenções no trabalho desses dois fotógrafos. Mais que uma abordagem cronológica, a ideia é olhar de perto e comparar como a prática fotográfica etnográfica, do início da invasão colonial em África,⁴ no século XIX, e a tradição documental, do fim de tal invasão, em meados do século XX, compreenderam noções de *real*, *verdade* e *autenticidade* na imagem fotográfica.

4. Contatos, bases e entrepostos comerciais europeus no continente africano datam de muito antes, do século XV. Contudo, é no século XIX que começa uma invasão sistemática para o domínio político e a exploração econômica do continente. A definição das regras para a divisão da África ocorreu com a Conferência de Berlim, de 1884-1885, onde se reuniram, entre outros, Grã-Bretanha, França, Portugal e Bélgica. Ver: Silva (2003).

A hegemonia da fotografia como meio privilegiado de tornar o mundo visível e palpável coincide com a hegemonia do colonialismo na África. Essa relação envolveu a produção de uma economia visual (Poole 1997), na qual a fotografia foi instrumento (na produção de saberes científicos coloniais) e elemento constitutivo (na circulação e consumo em diversos campos epistemológicos). Cunha Moraes foi um fotógrafo chave dessa economia visual em Portugal, produzindo diversas imagens do ambiente e das populações angolanas. Teve suas imagens publicadas em revistas, expôs e ganhou prêmios, produziu e vendeu inúmeros cartões postais.⁵ Tido como primeiro fotógrafo português a retratar Angola, sempre esteve em sintonia com os interesses da época, tanto de sua metrópole quanto das ciências coloniais.

Por sua vez, Rangel se insere em outro campo discursivo, o documental, que se estabelece com força entre as décadas de 1930 até 1970. Aqui, as dimensões políticas e éticas estão inscritas em uma prática que se preocupa em capturar as tensões sociais, denunciar injustiças e registrar os *extraordinários* da vida, pequenos fatos da vida cotidiana. Atuando (e definindo-se) como fotojornalista, Rangel publicou suas imagens em jornais de Moçambique e Portugal, bem como em revistas e ensaios, participando de diversas exposições.⁶

Em ambos os casos, a prática fotográfica em que se inserem é transnacional; os discursos e as fotografias transpõem fronteiras nacionais, tanto na produção quanto na circulação. A transnacionalidade da prática é que dá ao campo discursivo seu caráter abrangente, ao mesmo tempo em que faz com que ele seja transformado. Desse modo, é necessário dizer que tocar no tema de discursos, práticas e convenções é tocar no que é chamado no mundo da fotografia (e também da literatura) de *gênero*. Tocar na questão de gênero é tangenciar as expectativas que cada qual carrega, na medida em que eles abarcam um conjunto de ideologias, convenções, técnicas e regras (os discursos) que ordenam ideias de belo, real e verdade na captura, uso e circulação da imagem fotográfica. Os gêneros, portanto, são práticas globais que operam a partir de certos parâmetros tidos como basilares, envolvendo uma diversidade de temas, formas e mecanismos.

5. Segundo Dias (1991), em fins da década de 1870, Cunha Moraes já era um fotógrafo reconhecido, tendo fotos publicadas na revista popular *O Occidente* (Portugal) e recebido prêmios da Academia Nacional de Paris e em exposições no Rio de Janeiro (1877) e no Porto (1882).

6. Ensaios: “Ricardo Rangel: Fotógrafo” (Rangel 2004a), “Pão Nosso de Cada Noite” (Rangel 2004b) e “História, Histórias... 50 Anos de Fotojornalismo em Moçambique” (Rangel 2008). Exposições: “Ricardo Rangel: 50 anos de fotojornalismo em Moçambique”, Maputo, 2008; “Revisitar Ricardo Rangel”, Maputo, 2010; “Ricardo Rangel e o jazz”, Maputo, 2011; “Iluminando vidas: fotografia moçambicana (1950-2001)”, Suíça, em 2002, África do Sul, em 2003, Portugal, 2003, e Maputo, em 2003. Rangel participou de exposições individuais e coletivas, principalmente a partir dos anos 1990, em cidades como Nova York, Bamako, Roma, Milão e Paris.

Tomo como exemplo o caso da coleção fotográfica de Cunha Moraes. O fotógrafo português produziu vistas de paisagens, fotografias de encontros entre europeus e africanos em expedições e de pessoas em mercados de rua, fotografias antropométricas e dos chamados *tipos etnográficos* em estúdio (Figura 1). Chamá-las de *fotografias coloniais* ou *etnográficas* diz muito pouco sobre a coleção e sobre as próprias imagens se não se levar em consideração diversos outros fatores.⁷ Sendo assim, o que chamo de *olhar etnográfico* do século XIX abrange uma miríade de estilos e de fotografias que, ao serem montadas num mesmo plano, colocam a questão: o que as une, afinal?

figura 1

Montagem de fotos de Cunha Moraes. Collection Nationaal Museum van Wereldculturen. Coll.no.1) RMV_A045-0045; 2) RMV_A045-0001; 3) RMV_A045-0085; 4) RMV_A274_042; 5) RMV_A045-0039.



7. Sobre *fotografia colonial*, ver: photolec.dmu.ac.uk/content/colonial-photographs. Acesso em: 17 out. 2016.

O que faz com que essas imagens sejam entendidas a partir desse suposto *olhar etnográfico*? Cunha Moraes era membro de sociedades geográficas; produziu imagens encomendadas por tais sociedades e por outros pesquisadores, tendo, inclusive, publicado quatro álbuns acerca das características geográficas e etnográficas da região de Angola – portanto, estava ciente das teorias científicas da antropologia da época. Seria, então, apenas a intenção do fotógrafo? A intencionalidade é suficiente para agregar essas imagens num único gênero discursivo? As diferenças são demasiadas, desde a pose até o processo de produção, para ficar em apenas dois elementos. Sendo assim, a intencionalidade não é suficiente para unir as imagens num mesmo índice, ainda mais considerando que a intenção do fotógrafo, apesar de importante, não abafa a abertura de sentidos própria da imagem fotográfica, tampouco constrange as formas pelas quais as fotografias serão usadas, interpretadas e mesmo arquivadas posteriormente. Além da intencionalidade, é preciso lançar luz sobre as convenções técnicas e estéticas, a composição e arranjos, os sujeitos fotografados e os enquadramentos, as condições de produção e de consumo, as circulações e arquivamentos.

E aqui, mais uma vez, volto à discussão de gêneros, convenções e invenções, em relação à fotografia enquanto objeto e prática. Existem certas convenções estabelecidas na prática documental de caráter humanista e social, como, por exemplo, o uso do negativo inteiro, o não uso do *flash*, a distância focal normal, o retrato da *vida cotidiana*, sem pose e fora do estúdio. Contudo, tais convenções são colocadas em prática por diferentes atores, em diferentes lugares e com diferentes materiais e sujeitos. Por exemplo, os trabalhos, das décadas de 1930 a 1950, de Henri Cartier-Bresson, em Paris, Espanha e na China, de Robert Doisneau, em Paris, e de Ricardo Rangel, em Maputo, são constituídos de fotografias que se inscrevem na tradição documental. Enfatizam o elemento humano, preocupam-se com questões sociais e com a composição e enquadramento. Eles buscavam capturar diferentes sujeitos/assuntos, em diferentes tempos e espaços; todavia, suas produções tão heterogêneas são inseridas na tradição documental. Percebem-se nas imagens, de fotógrafos díspares e em espaços e tempos históricos diferentes, características estéticas e técnicas fundamentais que as unem; veem-se nelas usos de convenções que as colocam dentro de um mesmo discurso. Contudo, existem diferenças entre os estilos e as fotos, no que tange às intenções dos fotógrafos, aos usos e circulações de suas obras, aos sujeitos fotografados.

Ademais, as convenções e os gêneros transformam-se. O olhar etnográfico do fim do século XIX não é mais praticado. A disciplina que mais demandou tais fotografias, a Antropologia, mudou, metodológica e epistemologicamente; e as fotografias, que começam a aparecer na disciplina na década de 1920, estão mais próximas do olhar documentário do que

do etnográfico, que precedeu e prevaleceu na disciplina em seu início. Penso, aqui, nas fotografias utilizadas nas primeiras *etnografias modernas*, como Malinowski (1976/1922) e Evans-Pritchard (1937), e no trabalho de Margaret Mead e Gregory Bateson (1942). Há uma preocupação, nesses trabalhos, com o cotidiano, com o fluxo natural da vida e da cultura, sem pose ou intervenção no real. É um “style no style”, como diz Edwards (2011b), que se oculta enquanto mediação e composição.⁸

A partir da década de 1930 até os anos 1970, e de então para os dias atuais, muito mudou nas convenções e práticas dos dois gêneros. No caso do fotojornalismo/documental, os desafios e as mudanças – internas e externas, o que inclui o uso da cor, a televisão e o impacto da internet na vida cotidiana, bem como o fim das grandes revistas ilustradas –, fizeram que a própria prática jornalística se transformasse. O gênero documentário teve que se reinventar; a crise da representação e do engajamento político e social atingiu em cheio a prática nos EUA e na Europa na década de 1970-1980, mas não atingiu da mesma forma outras partes do mundo, como África do Sul, que seguiu com uma prática documentarista forte e engajada (Newbury 2009). Hoje, fotógrafos documentaristas são considerados artistas – ou seja, operam em outro universo discursivo, de produção e consumo.⁹

É preciso levar em consideração, também, outros elementos constitutivos de um campo discursivo que é tanto material como ideológico. No caso de Cunha Moraes e Ricardo Rangel, é possível atar essas imagens pela intencionalidade, mas também pelos seus usos e circulações. Ademais, as coleções de ambos são guardadas por instituições que também as classificam. Nesse sentido, a prática arquivista aparece como elemento fundamental nesse processo, e por isso é necessário pensar como o próprio arquivo impacta e provoca leituras e acessos. Refletir sobre as fotografias enquanto objetos materiais viajantes, por sua portabilidade e reprodutibilidade, é refletir sobre os processos de circulação e troca pelas quais essas fotografias passaram, sendo que o arquivo onde se encontram é parte constitutiva do processo. E, aqui, confrontam-se arquivos muitos distintos: um na *metrópole*, outro na ex-colônia.

8. O uso de fotografias na Antropologia segue sendo deslocado e problematizado. Em trabalhos recentes da Antropologia visual, há tanto releituras de fotos etnográficas coloniais, de fins do século XIX, como novas metodologias de uso, produção e circulação de imagens. Ver: Edwards (2011b) e Caiuby Novaes (2008).

9. Isso está ligado a mudanças em jornais, mídias e aos contextos políticos, culturais e sociais. Não é momento para discutir em detalhes tais mudanças, tampouco os desafios e deslocamentos que atingiram cada uma das práticas. Sobre o olhar etnográfico, ver: Edwards (2011b). Sobre o documentário, ver: Wells (2009) e Rouillé (2009).

A coleção de Cunha Moraes está no Museum Volkenkunde, em Leiden, Holanda, e é composta de duas séries adquiridas em 1882 e 1883 pelo antigo Rijks Ethnographisch Museum – hoje, Museum Volkenkunde –, criado em 1837. É interessante pensar que tantas imagens de um dos principais fotógrafos portugueses do fim do século XIX se encontram num país estrangeiro, ainda mais considerando o fato de que esse outro país também é territorialmente pequeno no continente europeu, tendo colonizado dois territórios principais (Suriname e Indonésia) e que se considerava uma potência colonial e imperial. As fotografias são um dos principais objetos dos arquivos e museus que guardam os vestígios das experiências coloniais das antigas metrópoles. Com efeito, os museus e seus arquivos formam um importante aspecto do passado colonial; destarte, a aquisição, o arquivamento e as formas de armazenamento dizem muito sobre como estudamos e acessamos esse passado.

A coleção de Rangel está em Maputo, no Centro de Documentação e Formação Fotográfica (CDFF), criado em 1980 pelo próprio fotógrafo. Essa é uma instituição privada, que busca formar profissionais e ser um banco de imagens. Criada após a independência, a instituição possui, principalmente, imagens do fim do período colonial, da luta armada e do pós-independência, com algumas fotografias do fim do século XIX e início do XX.

As diferenças de localização, contexto e armazenamento são muitas e devem ser levadas em consideração, juntamente com a análise das coleções e dos fotógrafos, pois o arquivo, o acesso e a exibição das fotografias também impactam os gêneros. Como afirma Edwards (2011a), o arquivo, numa abordagem material, torna-se uma manifestação de relações sociais nas quais as fotografias são ativas. Como estão resguardadas num museu,¹⁰ para acessar o trabalho de Cunha Moraes, é preciso solicitar a visita às coleções com antecedência. No local, a bolsa e demais pertences são deixados em um guarda volumes; apenas laptop e lápis são permitidos dentro da sala. As caixas solicitadas já se encontram sobre uma das mesas, onde são disponibilizadas luvas plásticas descartáveis; é preciso assinar uma folha com as regras que devem ser seguidas dentro do ambiente para manusear os objetos. As fotografias estão envolvidas em folhas plásticas, sendo que poucas estão soltas sem proteção – muitas se encontram coladas em folhas de papel com as informações de autor, data, local, data da aquisição, etc.

Por sua vez, o CDFF é uma instituição que me permitiu acesso no mesmo dia em que visitei o local, no centro de Maputo¹¹; a sala onde estão guardadas as imagens do arquivo é a mesma em que se acessa e manuseia as fotografias, e as caixas estão empilhadas em estantes nas paredes ao redor.

10. As visitas ao Museum Volkenkunde foram realizadas entre julho e novembro de 2016.

11. As visitas ao CDFF foram realizadas em julho e agosto de 2015.

As fotografias do acervo de Rangel foram recentemente digitalizadas, em uma cooperação com a embaixada italiana, e há dois computadores na sala para a consulta digital. As caixas finas com as fotografias possuem inscrições à caneta na lateral, separando as imagens por temas. Os negativos de muitas fotografias também se encontram em caixas ou em pastas dentro da sala. Sem regras a serem assinadas num termo formal, os funcionários explicam a organização do arquivo e pedem bom senso ao manusear as imagens. Esses são dados importantes. Os visitantes têm bastante liberdade em acessar os recipientes com as fotografias, abri-las e espalhar as imagens na grande mesa no centro da sala. Não há lista de controle indicando em qual caixa se encontra cada imagem, nem um catálogo com as fotografias que estão arquivadas em cada recipiente. Os temas que organizam o arquivo repetem-se em diferentes caixas, assim como as imagens (mais de uma reprodução em diferentes locais). Desse modo, encontrar fotos que não se *encaixam* no tema ou que não são de Rangel, mas estão nas caixas dedicadas ao fotógrafo, é algo corrente. Essas *falhas* no processo de arquivamento e controle do arquivo fornecem, por sua vez, pistas de como outros visitantes acessaram essas fotografias, combinando-as e montando-as. Perseguir essas outras visitas passadas é um exercício interessante para pensar os usos e apropriações atuais das fotografias ali armazenadas.

Os enquadramentos e estilos operacionalizados por Cunha Moraes e Rangel estão mais ou menos disciplinados por uma prática arquivista convencional ocidental, o que revela preocupações distintas relativamente a como guardar e pensar o passado colonial. O arquivo do Museum Volkenkunde e o CDFD guardam passados conectados (distantes no espaço e no tempo, mas passados coloniais de uma mesma metrópole) de formas distintas. Enquanto o museu holandês possuiu, principalmente, objetos do colonialismo do fim do século XIX, o centro moçambicano guarda imagens do fim da ocupação colonial e do período pós-colonial. O primeiro é um museu etnográfico; já o segundo possui coleções de vários fotojornalistas contemporâneos a Rangel, amigos que doaram suas fotos para o projeto de formar uma escola e um arquivo fotográfico da história do país, desde a década de 1930-40 até o pós-independência. Nesse sentido, os dois locais aproximam-se e diferenciam-se: pelos materiais que guardam, pelas formas em que foram adquiridos e pelos respectivos processos de arquivamento.

NEGOCIANDO PRÁTICAS: OS CASOS DE CUNHA MORAES E RICARDO RANGEL

Debruço-me, agora, nas coleções de Cunha Moraes e Ricardo Rangel, para pensar suas práticas fotográficas, os períodos e as posições ocupadas pelos fotógrafos. Assim, foco será dirigido aos discursos e convenções estabelecidos em tais períodos, bem como aos diferentes desafios enfrentados e provocados por cada um dos fotógrafos.

José Augusto da Cunha Moraes (1855-1933) nasceu e morreu em Portugal. Mudou-se com a família para Luanda, Angola, em 1863, aos oito anos, e lá viveu até 1899, quando voltou definitivamente para a metrópole. Em 1871, herda a parte do estúdio fotográfico do negócio da família, que incluía também uma relojoaria (parte que ficou com seu irmão), após a morte de seu pai. Cunha Moraes era um colono em sintonia com os interesses científicos e exploradores (quanto a conhecer novos territórios e a explorá-los economicamente) da metrópole. Membro da Sociedade de Geografia de Lisboa, criada em 1875, acompanhou muitas das expedições organizadas pela instituição, sendo que muitas de suas imagens foram encomendadas pela Sociedade.

Além da Sociedade de Geografia de Lisboa, era membro de sociedades semelhantes na França e Inglaterra, sendo co-fundador da Sociedade de Geografia do Porto e da Sociedade para Propagação de Conhecimento Geográfico de África, em Luanda. Ganhou prêmios por suas fotos em exposições em Porto e no Rio de Janeiro; participou de diversas outras exposições universais; publicou suas imagens em revistas acadêmicas e boletins de grande circulação popular em Portugal, como *O Occidente*. Considerado o primeiro fotógrafo português a registrar e documentar os habitantes de Angola, percorreu a costa e o interior da região fronteiriça com a República Democrática do Congo em diversas expedições, sendo reconhecido internacionalmente já em fins da década de 1870.¹² Mesclando preocupação científica e comercial, seu trabalho está de acordo com as linhas e expectativas intelectuais e sociopolíticas europeias do século XIX. Afinal, Cunha Moraes era um colonizador entusiasta de seu trabalho em investigar e explorar as terras outras – ele trabalhou num momento em que o interesse público e as disputas econômicas e territoriais aumentavam.

Minha leitura é oposta à de Maria do Carmo Serén (1997), que afirma que o olhar de Cunha Moraes não reproduz a convenção da época, sendo um trabalho pessoal e de olhar neutro. A mesma autora, em outro artigo (Serén 2004, 19), concorda que o fotógrafo se utiliza de uma representação etnográfica compatível com sua época e afirma que “suas imagens respondem tanto ao pitoresco e sublime da pintura e dos ideais do iluminismo setecentista, onde o Homem se integra na Natureza e também ao ideal de progresso e de civilização entendidos pelo século que introduz o caminho de ferro nas suas colónias”. Incomoda-me, na interpretação, a tentativa de retirar Cunha Moraes do projeto colonial, do qual fez parte, ao neutralizar seu trabalho como apenas um projeto pessoal. Por sua vez, a antropóloga portuguesa Jill Dias (1991) entende Cunha Moraes como um fotógrafo entusiasta do projeto colonial, afirmando que suas fotografias estão imbricadas nos discursos culturais e intelectuais europeus. Para a antropóloga, trata-se, portanto, de um exemplo da produção imagética

12. Informações compiladas de Pereira (2001) e Dias (1991).

do estilo etnográfico praticada por europeus do período, de acordo com as perspectivas antropológicas e científicas de então (Dias 1991).

Além dos aspectos de perspectiva e interpretação etnográficas, Cunha Moraes pode ser enquadrado na questão de que os fotógrafos da época produziam, não só conforme interesses científicos, mas também segundo demandas comerciais. Cunha Moraes capturou fotos para expedições e atuou na produção de cartões postais e *cartes de visite* (pequenos retratos do tamanho de cartões de visita), retratos em estúdio e vistas paisagísticas, registros de feitorias e destacamentos militares, fotos dos chamados tipos etnográficos e antropométricos. Atuou dentro e fora do estúdio; adaptou poses e utilizou fotos de tipos etnográficos em publicações voltadas tanto ao público acadêmico quanto popular (Figura 2). Não havia um purismo com relação a quais fotos eram dedicadas a quais públicos.

figura 2

Mesma foto, diferentes suportes para diferentes circulações. Collection Nationaal Museum van Wereldculturen. Coll.no. 1) RMV_A045-0049; 2) RMV_A274_076.



Muitas dessas fotografias não foram capturadas com finalidades de pesquisa científica; sendo assim, tais convenções eram aplicadas tanto para documentação e pesquisa como para cartões postais e *cartes de visite*, que tinham grande circulação e uma demanda de consumo nas metrópoles, sobretudo para um público popular ávido por um outro exótico. Essas fotografias tornavam-se antropológicas nos circuitos de consumo e negociação, ou seja, pairavam entre o *voyeurismo* popular e a ciência (Edwards 2001). Melhor dizendo, o olhar etnográfico de fins do século XIX não era uma prática exclusiva para fins de pesquisa, e a circulação dessas fotos em diferentes suportes e públicos confirma o argumento de Edwards (2001) de que as fotografias do período eram produzidas como dados antropológicos justamente por sua circulação e consumo. Se as fotografias de tipo etnográfico visavam um recolhimento de dados específicos sobre roupas e características físicas dos sujeitos fotografados, elas também constituíam materiais de alto valor popular e comercial.

As convenções que orientam o olhar etnográfico abrangem uma prática que conecta as imagens não só pelo tempo histórico, mas por suas condições de produção e circulação. As fotografias eram capturadas tanto em expedições quanto dentro do estúdio, sendo, em sua maioria, posadas e encenadas (é preciso considerar a tecnologia disponível da época, que demandava um longo tempo de exposição). Nas fotografias de tipos etnográficos em estúdio, por exemplo, os manuais da época recomendavam as melhores condições e poses para observar os corpos: em fundos neutros ou pintados, os sujeitos posavam encarando a câmera ou de perfil, centralizados no enquadramento. Muitos materiais do século XIX ensinavam as convenções técnicas, as proporções e poses que deveriam ser seguidas na prática (Poole 2005). Porém, as justaposições e contingências também se impunham, mesmo no mais controlado ambiente. As imagens a seguir desafiam a ideia de controle, seja pelo olhar direto e expressivo, seja pela paisagem destoante com os sujeitos, ou ainda pelos braços cruzados em recusa (Figura 3).

figura 3

Convenções e resistências. Collection Nationaal Museum van Wereldculturen. Coll.no. 1) RMV_A274_087, 2) RMV_A045-0038, 3) RMV_A274_046.



O fim do século XIX é marcado pela crença positivista de objetividade e por teorias que discutiam a evolução e as hierarquias a partir de conceitos de raça (Poole 2005). A fotografia e a antropologia encontram-se nessa encruzilhada, estando intrinsecamente ligadas ao projeto colonial do período.¹³ Nesse sentido, a antropologia usa a suposta objetividade da fotografia para confirmar sua objetividade científica ao hierarquizar os Outros das imagens. A crença de que a imagem fotográfica era uma inscrição mecânica do real, sem mediação ou subjetividade envolvidas, fez com que tais imagens fossem tomadas como dados empíricos para tais teorias: as próprias fotografias constituiriam os fatos antropológicos.

13. As análises de como os dois campos operavam com ideias de controle, relações assimétricas de poder, raça e hierarquia, vigilância e produção de corpos exóticos são extensas e devem ser avaliadas (Poole 2005; TAGG 1993).

A evidência, portanto, era produzida pela pose e pela interpretação. Os tipos etnográficos, por exemplo, eram pessoas posadas, de corpo inteiro ou meio corpo, de perfil ou frontal, em fundo neutro, para contrastar e evidenciar os corpos e vestimentas. A encenação de movimentos e funções (o carregador de água, o caçador), por sua vez, produziria informações sobre comportamentos, rituais, costumes. Nessa medida, as convenções e práticas da época não entendiam a intervenção, a encenação ou a pose como opostas ao *real* ou *natural*; ao contrário, a pose era o que conferia tanto legitimidade como o que permitia a fabricação dos dados etnográficos e a constituição de regimes de verdade. A pose e reencenação, assim, eram parte da evidência (verismo etnográfico) que se estava querendo produzir, parte do processo científico de demonstração e construção de um objeto.

Poole (2005, 163) lembra que, em 1880, institutos como o Royal Anthropological Institute (RAI) procuravam disciplinar os tipos de pose, enquadramento e montagem nos quais os sujeitos eram fotografados: “By specifying uniform focal lengths, poses, and backdrops, anthropologists sought to edit out the distracting ‘noise’ of context, culture, and the human countenance”. A objetividade procurada, nesse período, sobretudo pelas ciências sociais, encontra-se com a objetividade propalada pela fotografia. Além da utilização de fotografias que também estampavam os cartões postais e *carte de visite*, diversos antropólogos encomendaram imagens para fotógrafos nas colônias.¹⁴ O ponto a ser problematizado é que, por mais detalhadas que tenham sido as ordens para capturar as imagens, tais convenções encontraram resistência por parte dos fotografados, dos próprios fotógrafos, das tecnologias e dos ambientes. A tentativa de controlar a abertura de sentido que as fotografias possuem – por meio de regras técnicas e poses – revela que, por mais que fosse entendida como inscrição mecânica e objetiva, os antropólogos europeus da época já desconfiavam da imagem fotográfica e de sua habilidade em revelar/produzir informações segundo pressupostos que eles desejavam.

É justamente esse excesso, essa centelha que escapa ao controle, que se pode ver em diversas fotografias de Cunha Moraes. É esse excesso que incomoda uma antropologia e uma ciência social que se queria no controle de seus objetos, no que se refere a reificá-los e explicá-los. O olhar desafiador e seguro, a expressão séria ou serena, os braços cruzados em recusa ou em repouso; essas questões de intimidade, encontro e contingência são desafios às convenções de uma prática fotográfica que buscava precisão, objetividade e coerência. A transparência e a objetividade fotográfica precisavam, então, ser construídas, uma vez que a abertura e o excesso de sentidos se colocavam como empecilho.

14. Um exemplo conhecido é analisado por Edwards (2001), sobre as fotografias antropométricas encomendadas por Huxley – projeto falho, na concepção e execução, pelos desafios e resistências a tal prática.

A partir da década de 1920, a pose passa a ser considerada como algo não natural, não espontâneo e fora do fluxo regular da cultura – pontos fundamentais para uma antropologia que se queria construir. Ao mesmo tempo, essa não intervenção externa e a transparência passam por rigorosos parâmetros de controle da subjetividade. Na prática anterior (etnográfica e com pose), procurava-se assegurar a objetividade justamente pela pose e pelos parâmetros de como posar. A pose e reencenação, nesse período, eram parte da evidência que se estava querendo produzir, parte do processo científico de demonstração e construção de um objeto, eram formas de controlar o excesso de significados das imagens. E se elas não podiam ser controladas no nível da inscrição, então deveriam sê-lo no nível da retórica da disciplina.

Na tradição documental, em meados da década de 1930, há uma virada de tendência em direção a uma produção fotográfica que alia valor documental e expressividade poética, de caráter humanista, a partir da qual o universo cotidiano popular e o elemento social ganham centralidade. Nessa prática, dominam, segundo Rouillé (2009), a exterioridade em relação aos acontecimentos, a captação do *instante decisivo* – síntese de um evento – e a transparência da imagem – distância focal normal, sem *flash*. Essas convenções também se aliam com questões políticas e sociais. Muitas das fotos icônicas da tradição documental trazem o aspecto humano aliado à questão de denúncia social ou posicionamento político.¹⁵ A tradição documental acredita no poder da imagem como meio de se pronunciar perante a realidade, questionando-a. É nessa seara de fotografias comprometidas ética e politicamente que se insere a produção de Rangel.

Ricardo Rangel nasceu em 1924, em Lourenço Marques (hoje, Maputo). Mestiço,¹⁶ filho de mãe negra e pai branco, foi criado pela avó materna no bairro da Mafalala, zona pobre e periférica (ainda hoje). Viveu entre a cidade de caniço (negra) e a cidade de cimento (branca). Durante sua juventude, participou ativamente do movimento associativo do Grêmio Africano, na luta contra as barreiras e injustiças raciais impostas aos *indígenas* (trabalho compulsório, impostos) e aos *assimilados*.¹⁷ Em 1940,

15. *Migrant Mother*, de Dorothea Lange, nos EUA, em 1936; a foto de Huynh Cong Ut, no Vietnã, em 1972, de uma menina nua correndo dos bombardeios de napalm, entre outros exemplos

16. Ainda que o termo mestiço seja problemático, e tendo em vista artigo de Thomaz (2005/2006) sobre a questão racial em Moçambique, optei por utilizá-lo.

17. *Assimilado* era uma categoria jurídica do governo colonial português. Os *indígenas* (negros) que quisessem a identificação de *assimilado* deveriam solicitar na junta colonial e comprovar sua assimilação da civilização (moral e costumes) portuguesa. Com o cartão de *assimilado*, a pessoa poderia tentar outros tipos de trabalho (como os postos mais baixos do funcionalismo público), evitar o trabalho compulsório (*chibalo*) e outras penalidades e deveres impostos aos denominados *indígenas*. Sobre o estatuto da assimilação em Moçambique e no colonialismo português, ver: Macagno (1996; 2001).

começa a trabalhar como auxiliar em um estúdio fotográfico; de auxiliar, torna-se técnico de revelação e, assim, vai estreitando sua relação com a fotografia. Em 1952, é contratado pelo jornal *Notícias da Tarde* como fotorrepórter – sendo o primeiro *não branco* a ser empregado por um jornal no país.

Embora Rangel tenha atuado como fotojornalista até os anos 1990, é entre 1950 e 1975 que mais produziu imagens, posto que, depois da independência, passa a trabalhar como diretor fotográfico do *Notícias*, periódico de maior circulação do país. Produziu suas imagens em um regime autoritário e ditatorial, em Moçambique e em Portugal, no qual a censura era prática comum; por isso, muitas de suas fotos foram censuradas e mesmo destruídas entre 1950 e 1975. Apenas no jornal *A Tribuna* (onde trabalhou de 1962 a 1964) e na revista *Tempo* (a qual fundou, em 1970, com alguns amigos) é que algumas delas conseguiam passar pela censura.

É importante notar que Rangel transitava entre as cidades de *caniço* e de *cimento*, desempenhando diferentes papéis nessas esferas – muitas vezes, em conflito e contradição. Como mestiço, ele conseguiu frequentar alguns círculos proibidos aos negros; ademais, tinha diversos contatos com pessoas importantes do *cimento*. Isso ajuda a compreender sua entrada no campo jornalístico da época, fundamentalmente branco, inclusive fazendo sua primeira exposição fotográfica em 1969, com representantes da administração colonial presentes. Por outro lado, Rangel também foi amigo de diversos membros do Partido Comunista (exilados em Moçambique após o golpe de Estado, em 1926, que deu início ao salazarismo); atuou no Grêmio Africano com José Craveirinha, Malangatana, Luís Bernardo Honwana e outros intelectuais, e teve diversos contatos com a FRELIMO (apesar de nunca ter se filiado ao partido), sendo convidado a conhecer o campo de treinamento em Nachingwea, na Tanzânia, em 1974, tendo feito o retrato oficial de Samora Machel (1975-1986) e Joaquim Chissano (1986-2005) como presidentes da república.

A prática documental, associada à fotografia ocidental, é transformada e adaptada no contexto local em que Rangel se encontrava. A tradição em que ele se insere (como Kok Nam, outro grande nome da fotografia moçambicana) faz parte de um conjunto de ideias e práticas que são, ao mesmo tempo, internacionais e moçambicanas, transnacionais e locais. Por isso, é preciso considerar como o colonialismo moldou as possibilidades da prática fotográfica do período, sobretudo para fotógrafos não brancos e contrários à ordem colonial.¹⁸

18. Tal consideração é embasada pelo trabalho de Newbury (2009) em relação à prática documentária na África do Sul durante o regime do *apartheid*.

Sendo assim, sua posição como mestiço, parte de um grupo intelectualizado e boêmio, ativista anticolonial, marca muitas de suas fotos. Fotojornalista de profissão, Rangel carregava sua câmera aonde quer que fosse. Para além das fotografias que tirava para reportagens do jornal, produziu imagens que nunca seriam publicadas, ou porque revelavam uma mistura que não deveria ocorrer ou porque denunciavam a segregação que também não deveria existir após a abolição do *indigenato* e das leis de hierarquização de 1961 (Figuras 4 e 5).

figura 4

“Sanitários – onde o negro só podia ser servente e só o branco era homem”.

Ricardo Rangel. Lourenço Marques (Maputo), 1957. Fonte: Rangel (2004a)

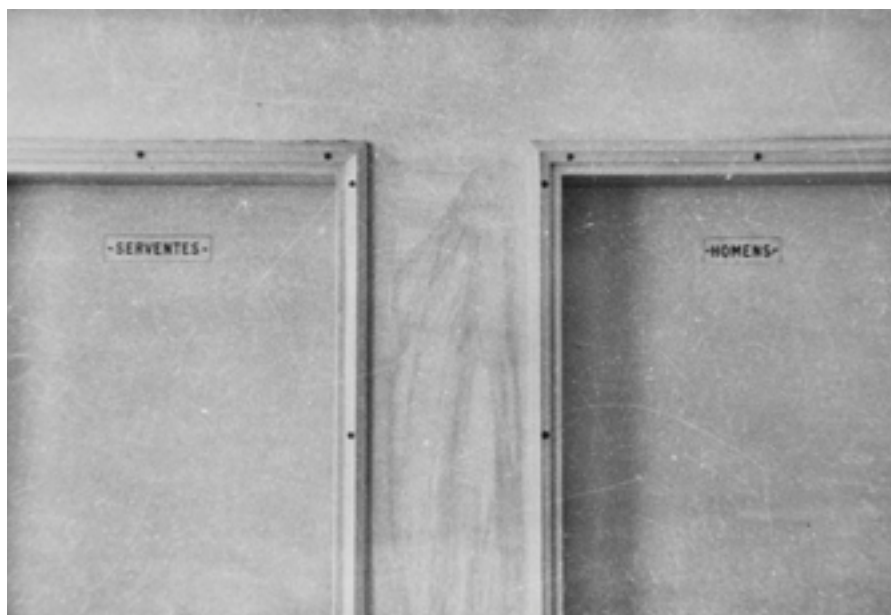


figura 5

“Dois mundos no convite-encontro da noite”. Ricardo Rangel. Lourenço Marques (Maputo), 1970. Fonte: Rangel (2004b)



Inserindo-se nas práticas do fotojornalismo e do documentário, Rangel posicionava-se enquanto observador que não intervinha na realidade que procurava captar, ao mesmo tempo em que procurava capturar realidades com claro recorte político. Com isso, buscava, nas convenções do documentário, tirar fotografias de tensões políticas e sociais.

Para Price and Wells (2009, p. 43), “one of the central principles of the documentary aesthetic was that a photograph should be untouched, so that its veracity, its genuineness, might be maintained”. Essa crença de uma conexão com o real e de uma visão acurada e autêntica é validada por uma estrutura tanto discursiva quanto social e profissional. Para ser documental, há que se estabelecer uma relação entre os contextos de captura e produção e os sujeitos (fotógrafos, fotografados e espectadores). Ademais, a fotografia documental alia informação e composição. Cartier-Bresson (2015), em seu famoso texto *O instante decisivo*, afirma que o fotógrafo, para captar esse instante fugidivo e preciso, deve mais à intuição, ao conhecimento cotidiano e à destreza no olhar que propriamente aos detalhes técnicos. Para o fotógrafo francês, a composição, o enquadramento e o ângulo são elementos fundamentais para uma boa foto; mas esses são elementos já incrustados na *práxis* do fotógrafo, que, armado com sua câmera, esperando ou de forma brusca, dispara o botão e capta o *instante decisivo*, síntese de um momento. Mas aqui também o excesso se coloca. As tentativas de controlar o excesso, na tradição documental, se dão pela não intervenção, pela ideia de que se captura o real sem manipulá-lo, algo autenticado pela posição do fotógrafo e os cuidados ao tirar e revelar a fotografia.

figura 6

“Salão do cais”.
Ricardo Rangel,
Lourenço Marques (Maputo),
1962. Fonte:
Rangel (2004a)



Se em Cartier-Bresson se observam imagens tanto de pequenos momentos do cotidiano quanto da destruição da guerra, em Rangel, mesmo em suas fotografias dos fatos do dia a dia, o contexto político e social do colonialismo é sempre um fator a ser considerado (Figura 6). Com sua Pentax, o moçambicano procura os oprimidos; mas os sujeitos fotografados não aparecem como vítimas, pois Rangel joga com o excesso fotográfico, inclui-no em sua prática como forma de forçar os limites do visível – dentro do regime colonial e da prática documentária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício comparativo visou problematizar dois gêneros fotográficos a partir do estudo de duas coleções fotográficas, desnudando algumas das diferenças técnicas, estéticas e também ideológicas que Cunha Moraes e Ricardo Rangel incorporaram em suas práticas.

Existe, no olhar etnográfico e na tradição documental, algo que os aproxima: a crença na autenticidade e captura de um real exterior por meio da imagem fotográfica. Esse real, porém, é concebido e serve a usos diversos. Na antropologia ocidental do século XIX e começo do XX, das convenções de pose ao *style no style*, tais imagens foram usadas tanto para produzir dados antropométricos quanto para afirmar a veracidade e autoridade etnográficas. A tradição documental, que se mostrou dinâmica no decorrer da história, ainda segue convenções técnicas e estéticas definidas, a fim de valorizar a não interferência e a captura do real cotidiano.

Como propôs Foucault (2010), se há um campo discursivo, há ambiguidades, resistências e diversidades dentro dele. A prática do *olhar etnográfico* não tem uma definição fixa; é maleável, justamente porque engloba diversos formatos, temas, sujeitos, tempos e espaços, elementos que se buscam controlar pela retórica de uma disciplina ou de um arquivo.

Nesse sentido, o *olhar etnográfico* de um fotógrafo como Cunha Moraes me pareceu um modelo interessante para se pensar as relações disciplinares, os campos discursivos, as práticas de arquivamento. Contudo, é preciso colocar tal olhar em perspectiva crítica, de modo a considerar os problemas e especificidades das experiências fotográficas dos encontros coloniais que estão inscritos nas imagens que tal tradição procura englobar. Na tradição documental, apesar de haver um debate mais ou menos coeso em torno de convenções, práticas, técnicas, estéticas que compõem o gênero, é preciso considerar a transnacionalidade e a localidade de seus usos e circulações. A posição e a interseccionalidade dos fotógrafos, a difusão e circulação das práticas e das obras nos cenários nacionais e internacionais são aspectos importantes não apenas para discutir questões de cânone e consagração, mas o manuseio de convenções e engajamentos.

A questão da pose e da vida cotidiana é um ponto central da diferenciação entre ambas as práticas – e das ambiguidades que lhes são intrínsecas. No caso da pose e reencenação presentes no olhar etnográfico, “while its intellectual rationale emerged from the techniques of laboratory science and the desire for the controlled and objective, it was also capable of articulating the opposite, the articulation of subjective desires and the site of intersecting histories” (Edwards 2001, 178). Por sua vez, na tradição documental, a insistência numa fidelidade ao mundo exterior, ao fluxo da vida ordinária, torna-se problemática ao se notar que, para tanto, é preciso comprometer-se com “particular conventions, technical processes and rhetorical forms in order to authenticate documentary”, o que enfraquece a noção de objetividade e, com isso, “any claim of documentary could be any more truthful to appearances than others forms of representation” (Price 2009, 73).

Se, de um lado, o olhar etnográfico buscou a objetividade fotográfica por meio de uma visão positivista e racalista, mediante o controle da fotografia (pose), por outro, a tradição documentária buscou a objetividade mediante a captura do elemento cotidiano sem intervenção. A crença numa realidade exterior passível de ser capturada, seja para fins de produção de conhecimento científico, seja para denúncia social, norteou ambas as práticas. Mudou-se o sentido do que é considerado real, verdadeiro, autêntico. Manteve-se, todavia, a crença num real a ser apreendido, um verdadeiro a ser revelado, um autêntico a ser objetivado.

Pensar como esses gêneros operam com ideias convencionalizadas de real e verdadeiro é, a todo momento, pensar o deslocamento desses significados. A invenção, inerente a toda prática, orienta-se pela convenção, ao mesmo tempo em que a estende (Wagner 1981). Comprometidos com uma realidade exterior, mas pautados nas convenções de cada gênero, os fotógrafos transformam o entendimento dessas categorias em suas práticas.

O esforço comparativo entre Cunha Moraes e Ricardo Rangel, dois fotógrafos tão distintos, coloca em perspectiva as estratégias e práticas visuais a partir das quais suas imagens foram produzidas, vistas, circuladas e arquivadas. Se, num primeiro momento, tal empreitada pode parecer desconexa, cotejar suas idiossincrasias, abordando convenções, intencionalidades, formas e linguagens, permite o deslocamento do olhar sobre gêneros e arquivos fotográficos. Permite, enfim, colocar no mesmo plano analítico o passado e a experiência coloniais que os conectam e, ao mesmo tempo, os separam radicalmente.

texto recebido

09.11.2016

texto aprovado

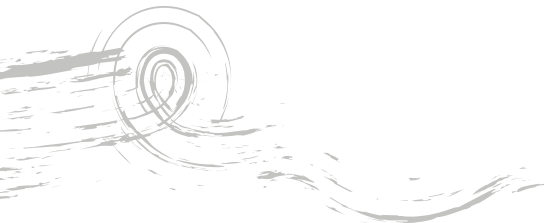
19.01.2017



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 1984. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2008. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, 14(2), p.455-475.
- Cartier-Bresson, Henri. 2015. *O imaginário segundo a natureza*. São Paulo: GG Brasil.
- Clifford, James; Marcus, George. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Oakland: University of California Press.
- Detienne, Marcel. 2010. *Comparar o incomparável*. São Paulo: Letras e Ideias.
- Dias, Jill. 1991. Photographic sources for the history of portuguese-speaking Africa, 1870-1914. *History in Africa*, vol. 18.
- Edwards, Elizabeth. 2011a. Photographs: material form and dynamic archive. In: Caraffa, C. (ed.). *Photo archives and the photographic memory of art history*. Berlim: Deutscher Kunstverlag.
- _____. 2011b. Tracing photography. In: Ruby, Jay; Banks, Markus (org.) *Made to Be Seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (ed.). 1994. *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- _____. 2001. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford/New York: Berg.
- Evans-Pritchard, Edward. 1937. *Witchcraft, oracles and magic amongst the azande*. Oxford: Clarendon Press.
- Foucault, Michel. 2010. *A ordem do discurso*. São Paulo: Editora Loyola.
- Haddon, A. C. 1895. Photography and folklore. *Folklore*, vol. vi.
- _____. (ed.). 1901-1935. *Reports of the Cambridge anthropological expedition to the torres strait*. 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lydon, Jane. 2005. *Eye contact: photographing Indigenous Australians*. Durham: Duke University Press.

- Macagno, Lorenzo. 2001. *Assimilacionismo e multiculturalismo: educação e representações sobre a diversidade cultural em Moçambique*. Tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- _____. 1996. *Os paradoxos do assimilacionismo: "Usos e Costumes" do colonialismo português em Moçambique*. Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- Malinowski, Bronislaw. 1976/1922. *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.
- Mead, Margareth; Bateson, Gregory. 1942. *Balinese character: a photographic analyses*. Nova York: Academia de Ciências de Nova York.
- Newbury, Darren. 2009. *Defiant images: photography and apartheid in South Africa*. Unisa: Unisa Press.
- Pereira, Maria de Fátima. 2001. *Casa fotografia moraes*. A modernidade fotográfica na obra de Cunha Moraes. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto.
- Poignant, Roslyn. 1992. Surveying the field of view. In: Edwards, Elizabeth (ed.). *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- Poole, Deborah. 2005. An excess of description: ethnography, race and visual technologies. *Annual Reviews in Anthropology*, n. 24.
- _____. 1997. *Vision, race and modernity: A visual economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Price, Derrick. 2009. Surveyors and surveyed: photography out and about. In: Wells, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. London/NY: Routledge.
- Price, Derrick; Wells, Liz. 2009. Thinking about photography: debates, historically and now. In: WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells. London/NY: Routledge.
- Rangel, Ricardo. 2004a. *Ricardo Rangel - fotógrafo*. Montreuil: Éditions de l'Oeil
- _____. 2004b. *Pão nosso de cada noite*. Maputo: Marimbique.
- _____. 2008. *História, histórias...* Cinquenta anos de fotojornalismo em Moçambique, Maputo: CCFM.
- Roth, Michael. 2009. Photographic ambivalence and historical consciousness. *History and Theory*, issue 48.



Rouillé, Andre. 2009. *A fotografia*. São Paulo: SENAC.

Serén, Maria do Carmo. 1997. *Livro de viagens*. Fotografia Portuguesa (1854-1997). Lisboa- Frankfurt: Edition Stemmler AG.

_____. 2004. Perversidades e deslumbramentos no mito europeu sobre a África. *Jornal do Centro Português de Fotografia*, Porto, Centro Português de Fotografia, n. 11 e 12.

Silva, A. C. 2003. *Um rio chamado Atlântico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UFRJ.

Sontag, Susan. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras.

Tagg, John. 1993. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Chicago: University of Minnesota Press.

Thomaz, Omar R. 2005/2006. "Raça", nação e status: histórias de guerra e "relações raciais" em Moçambique. *Revista USP*, São Paulo, n. 68.

Tylor, E.B. 1876. Dammann's race photographs. *Nature*, vol. xiii, n. 6.

Wagner, Roy. 1981. *The invention of culture*. Chicago: Chicago University Press.

Wells, Liz (ed.). 2009. *Photography: a critical introduction*. London/NY: Routledge.

BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

Doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo 2014/25152-0). Pesquisadora associada do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI/USP). Realiza pesquisa sobre os temas de fotografia, memória, arquivo e colonialismo.

Universidade Federal do Acre,
Campus Floresta, Cruzeiro do
Sul, Acre, Brasil.

MAHKU – Movimento dos
Artistas Huni Kuin, Jordão,
Acre, Brasil.

**AMILTON PELEGRINO DE MATTOS
IBÃ HUNI KUIN**

POR QUE CANTA O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN?

RESUMO

O presente artigo resulta de uma composição dos autores. Os desenhos realizados pelos MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin – a partir dos cantos huni meka, cantos do nixi pae (ayahuasca), são motivos para o comentário de Ibã Huni Kuin e sua forma de *tradução* da linguagem dos cantos que ele denomina “pôr ou colocar no sentido”. Na primeira parte faz-se uma breve apresentação da trajetória do Mahku, retratada no ensaio audiovisual *O sonho do nixi pae* (Dir. Amilton Mattos, 2015), do trabalho de pesquisa de Ibã e do coletivo de artistas Huni Kuin dentro e fora da universidade.

palavras-chave

Huni Kuin; Antropologia
visual; Filme etnográfico; Arte;
Antropologia da música.

APRESENTAÇÃO

Este texto consiste numa apresentação de trechos do material elaborado por Ibã e por mim para compor, em breve, o livro *É tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando* – O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.

O material tem sido produzido no contexto do projeto de pesquisa *Espírito da floresta*, iniciado em 2009 concomitantemente na Terra Indígena Alto Rio Jordão e na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre – UFAC, Campus de Cruzeiro do Sul, Universidade da Floresta, e se pretende um desdobramento ou extensão de outras linguagens como a música e as artes visuais.

O projeto *Espírito da floresta* reúne inicialmente três pesquisadores: Ibã Huni Kuin, já conhecido pesquisador dos cantos huni meka e que mais tarde veio a ser acadêmico na Licenciatura Indígena; Bane Huni Kuin, filho de Ibã, artista visual e estudante de Pedagogia na UFAC; Amilton Pelegrino de Mattos, professor da Licenciatura Indígena, orientador de Ibã e coordenador da pesquisa.

O projeto se iniciou com o encontro desses três pesquisadores em 2009, na Terra Indígena do Rio Jordão. O contexto é o da etapa da Licenciatura indígena em que os professores da Universidade vão às aldeias orientar os acadêmicos.

A partir desse primeiro encontro começamos a pensar juntos como trabalhar na Universidade a pesquisa dos *huni meka*, cantos de *nixi pae* (ayahuasca), que Ibã havia iniciado com a prática vocal, compilação e transcrição desde a década de noventa e que resultou numa publicação em 2006.

Esse encontro foi marcado, como conta Ibã, pelo início da pesquisa, pela definição do problema que nos moveria na investigação: “[...] e agora, o que você vai fazer, como vai desenvolver sua pesquisa, o que é uma pesquisa?” Todas essas questões foram nos guiando na definição de um problema (Mattos e Ibã 2015b).

Quando Ibã propõe conectar seu conhecimento dos huni meka, adquirido principalmente com seu pai, Tuin Huni Kuin, com os desenhos dos cantos elaborados por Bane, tendo inicialmente o audiovisual como ambiente e linguagem, podemos dizer que definimos um problema que nos mobilizaria o pensamento.

A arte de Bane é apresentada por ele mesmo no filme *O sonho do nixi pae*:

Quando eu era pequeno meu pai começou pesquisar com meu avô sobre as cantorias da ayahuasca. Aí, quando eu venho crescendo, eu conheci as cantorias que meu pai canta eu pesquisando com meu avô, aquele que é importante das músicas do cipó.

Quando eu primeira vez na minha miração, eu recebi essa força pra mim dar continuidade aprender o que meu pai está aprendendo também, principalmente cantoria. Percebi que meu pai já estava pesquisando com a escrita e com entrevista e eu vi que o que estava faltando era pra gente ver na presença mesmo da miração. Então eu vou começar a praticar trabalho de desenho de miração. Aí eu comecei a rascunhar dentro da força o que eu estava vendo: amarelo, verde, cada cor que vem dentro da força eu recebi dessa força de mensagem.

Dessa forma, a pesquisa originou-se da convergência de três linguagens: a música dos cantos tradicionais *huni meka*, da qual Ibã é especialista e pesquisador; o desenho, elaborado como tradução visual dos cantos por Bane; e o vídeo que buscava então criar o espaço multimídia para a interação de som e imagem.

Nossas primeiras atividades, portanto, foram em torno da produção de vídeos¹ que consistiam em apresentar cantos, desenhos – que traduziam esses *huni meka* – e uma leitura, feita por Ibã, desses desenhos.

Como atividade do projeto Espírito da floresta, realizamos, em 2010-2011, na Terra Indígena do Rio Jordão (Acre), o Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin (Figura 1 e Figura 2), em que jovens artistas convidados por Bane se dedicaram a desenhar os cantos. Em um primeiro momento, nossa intenção era apenas produzir imagens para novos filmes e aprofundar a pesquisa dos cantos. Devido ao resultado do encontro, decidimos, ainda em 2011, organizar uma exposição dos desenhos em Rio Branco. A repercussão dessa exposição veiculada em nosso site fez com que, nesse mesmo ano, fôssemos convidados para expor em Paris, na Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, ocasião em que finalizamos nosso primeiro documentário para exibir na exposição, *O Espírito da Floresta* (2012)².

figura 1
Bane e Amilton,
Encontro de
Artistas Dese-
nhistas Huni
Kuin, 2011.



1. Disponível em www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI

2. Disponível em www.youtube.com/watch?v=zRlBRpoi0cQ

figura 2
Txanu Huni Kuin,
Encontro de
Artistas Dese-
nhistas Huni
Kuin, 2011.



A partir daí, o Mahku se consolida como coletivo de artistas huni kuin que pesquisam e recriam artisticamente os cantos visionários do *nixi pae* (ayahuasca) e passa a ser convidado para uma série de exposições de artes visuais. Paralelamente, o grupo segue desenvolvendo suas pesquisas musicais e multimídia participando em espaços acadêmicos como publicações e encontros.

O filme *O sonho do nixi pae*³, finalizado em 2015, consiste num ensaio audiovisual em que o Mahku apresenta seu trabalho e trajetória. Trata-se de uma realização do LABI – Laboratório de Imagem e Som da UFAC Floresta.

COLOCAR NO SENTIDO

Os *huni meka* são cantos de *nixi pae* (ayahuasca), entoados nas cerimônias em que se faz uso da bebida. São cantados com o intuito de “controlar a força”. Força é como se chama o efeito da bebida nos participantes. Há, basicamente, três tipos de canto, como explica Ibã: cantos para chamar a força, os *pae txanima*; cantos de miração, *dautibuya*; cantos para diminuir a força, *kayatibu*. São cantos xamânicos que servem, entre outras tarefas, para *curar*, conceito complexo que envolve no caso toda uma estética da percepção (Keifenheim 2002; Mattos e Ibã 2015c).

Pôr no sentido foi o nome dado por Ibã a seu modo próprio de traduzir e explicar a letra de tais cantos. A ideia de *pôr no sentido* os cantos, isto é, de decifrar sua linguagem, ainda que, de certo modo, faça parte de seu processo de aprendizagem tradicional, diferencia-se aqui por sua articulação com a linguagem visual da pesquisa de Bane. A partir dos desenhos, Ibã apresenta os cantos, dando a conhecer uma arte poética singular que cartografa a cosmologia visionária do cipó *nixi pae*. Foi assim que se compôs essa articulação canto-desenho-tradução inicialmente no vídeo⁴ e agora nesse livro que estamos elaborando.

3. Disponível em www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTEc

4. Ver *O sonho do nixi pae*.

O livro deriva e traz as marcas de tantas outras linguagens e contextos em que ele já se vem formulando: os cantos *huni meka*, as artes visuais do desenho e da pintura, o audiovisual, a arte eletrônica, exposições em museus e entrevistas, ocupações artísticas e instalações, murais, o coletivo artístico, composições ou parcerias artísticas e ainda a pesquisa dos cantos, apresentações em encontros de etnomusicologia, publicação de textos e artigos, debate com pesquisadores que dedicam seus estudos ao Mahku, aos huni kuin ou a temas diversos. Referimo-nos a tal livro com a intenção de definir aqui com que fim ou em que contexto o grupo e eu elaboramos textos que estão em continuidade com este artigo.

Trata-se, como podemos ver no plano geral apresentado em *O sonho do nixi pae*, da apresentação da pesquisa dos *huni meka* que Ibã iniciou com seu pai, Tuin Huni Kuin, e dos desdobramentos dessa pesquisa a partir de sua inserção no meio acadêmico, o principal deles sendo sua multiplicação no Mahku, coletivo de artistas e pesquisadores da nova geração huni kuin.

Além da renovação na maneira de investigar e no conhecimento produzido pela investigação proposta por Ibã, Bane e o grupo, com as traduções dos cantos nas ditas *artes visuais* dos desenhos, pinturas e murais, outra renovação se apresenta como forma artística e performática na reelaboração desses cantos para a língua portuguesa: trata-se da prática que Ibã denominou *pôr no sentido*.

A partir do que se pode ver e ouvir da pesquisa que Ibã faz com seu pai Tuin no filme *O sonho do nixi pae*, além do acompanhamento no canto e sua repetição, a prática de exegese de tais cantos, que possuem uma poética intrinsecamente cifrada, era central na aprendizagem dos cantos. Assim, a prática da exegese no processo de aprendizagem dos cantos não é nova, continuando a fazer parte do repertório de Ibã como mestre dos cantos que ensina a nova geração de jovens pesquisadores do canto. O que caracterizaria a novidade da noção de *pôr no sentido* seria antes um contraste com a tradução linguística, em especial àquelas traduções dedicadas a cantos indígenas como os *huni meka*.

Pensando a partir dos debates que tivemos sobre o conceito, tudo indica que Ibã usou a expressão *pôr* ou *colocar no sentido* em contraste com essa ideia de tradução, ou seja, as traduções de cantos indígenas que são assinadas e publicadas geralmente por antropólogos, linguistas ou outros pesquisadores não indígenas.

Pôr no sentido, portanto, parecia questionar a tradução linguística dos *huni meka* recolhidos por Ibã como destino óbvio para sua pesquisa. Questionar e apontar outros caminhos que mantivessem o foco no pesquisador indígena e no trabalho coletivo.

Assim, além de o conceito trazer embutida uma crítica ao modo como tais traduções elidem a contribuição e o processo criativo que envolve os interlocutores indígenas, Ibã também faz referência às particularidades desse processo tradutório que se dá em uma composição com diferentes códigos, meios e regimes de conhecimento, chegando mesmo a ponto de cruzar as fronteiras dos saberes interespecíficos, isto é, saberes de espécies diferentes como, no caso, a jiboia, dona mítica do *nixi pae* e dos cantos *huni meka*.

A prática do *pôr no sentido* tem como espaço privilegiado inicialmente o audiovisual. É nesse espaço então que Ibã exercita e executa essa performance que vai além das palavras, incluindo gesto, expressão facial, susurros e onomatopeias, simulação de imagens e movimentos referidos nos cantos, recuperando assim todo um repertório emprestado muitas vezes da arte performática de contar mitos.

Tal prática tradutória para a língua portuguesa teve origem, portanto, em nossas leituras e atividades de pesquisa, inicialmente por ocasião do trabalho de orientação de suas pesquisas com os *huni meka* na Universidade, com o intuito de criar uma linguagem adequada à sua pesquisa acadêmica. O conceito apareceu inicialmente nesses pequenos vídeos que iniciamos em 2009, compostos de canto, desenho e comentários aos textos dos cantos. Daí as marcas da oralidade que persistem, inclusive como proposta estética, no texto, justamente por se tratarem do chamado português *huni kuin*, e para as quais muito nos interessa chamar a atenção.

O audiovisual tem aqui um papel fundamental. Sem o controle da língua escrita, ele permite a Ibã expressar-se em seu português desterritorializado. A partir daí, com o tempo e o domínio da performance diante do vídeo, Ibã passou a criar um agenciamento, apropriando-se dessa linguagem e da tecnologia do audiovisual como meio de expressão próprio para escrever sua pesquisa. Essa performance e essa escrita estão expressos nos filmes *O espírito da floresta* e *O sonho do nixi pae*.

Como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) a propósito do alemão desterritorializado de Kafka: só a expressão nos dá o *procedimento*. Pensamos que essa ideia nos permite imaginar essa língua apropriada e reelaborada por Ibã, para fins da tradução, na medida em que reintroduzida no espaço e nas linguagens da publicação acadêmica e estética, como expressão de um procedimento. Não pretendemos derivar aqui, porém, para uma abordagem literária ou linguística da fala de Ibã, das pesquisas do grupo ou dos processos tradutórios aqui apresentados, pelo contrário, entendemos que o livro de Deleuze e Guattari muito tem a contribuir tanto para o entendimento quanto para a elaboração do pensamento e da escrita antropológicos propostos nas experiências e atividades do Mahku.

Falaremos de agenciamento, portanto, no sentido dado ao termo por Deleuze e Guattari (2014, 38) no mesmo livro *Kafka – Por uma literatura menor*, livro que não tomamos aqui propriamente como um livro de teoria literária, mas como precursor do segundo tomo de *Capitalismo e esquizofrenia*, *Mil platôs* (1995; 1997). Nesse livro de 1975, os autores vão pensar o alemão desterritorializado da Praga de Kafka articulado ao que chamam de “agenciamento coletivo de enunciação” visando definir o que denominam, junto ao criador de K, de *literatura menor*. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (Deleuze e Guattari 2014, 35)

O agenciamento coletivo de enunciação é uma das três características da literatura menor e nos interessa aqui justamente pelo fato de que então já não há sujeito, no sentido do autor de Michel Foucault (2009), “há apenas agenciamentos coletivos de enunciação”, confundindo-se assim categorias como autor e herói, narrador e personagem, sonhador e sonhado, ou seja, sujeito de enunciação e sujeito de enunciado, bem como pelo fato de que, como “o campo político contaminou todo o enunciado” cria-se com isso “a condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Deleuze e Guattari 2014, 37-39).

É essa *enunciação coletiva* que vemos inerente não apenas na prática de *colocar os cantos no sentido* com seu português *huni kuin*, mas também ao fazer do Mahku um agenciamento coletivo que também constitui uma arte visual menor, no sentido de menor aqui proposto. “É o mesmo que dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).” (Deleuze e Guattari 2014, 39). Assim, uma arte visual menor, como uma literatura menor, não é a de um código visual atribuído a uma minoria, algo como uma arte indígena ou primitiva, mas a que uma minoria faria em um código visual estabelecido.

Tal como o português *huni kuin* de Ibã torce as regras gramaticais, não apenas na oralidade do vídeo, mas também quando escrita e livro, quando tornado pesquisa acadêmica, antropologia indígena e, ainda, no caso, artigo publicado em revista científica, ocupando um lugar ambíguo entre o espaço atribuído à fala do nativo e o discurso do pesquisador acadêmico (e artista) indígena, as pesquisas de linguagem visual do Mahku, de maneira equivalente, ao serem colocadas em relação com o sistema da arte ocidental contemporânea, atestam outro tipo de relação com o código e tradição dessas artes visuais. Tal constatação cria a possibilidade de imaginar uma relação mais complexa que aquela de uma incorporação dessa proposta no sistema de artes ocidental como uma arte indígena.

Deleuze e Guattari (2014) demonstram, usando expressões de Kafka ou de seus comentadores, como tal uso dessa língua alemã de Praga desde sua pobreza, seu vocabulário ressecado, mesclada de outras línguas como o tcheco ou iídiche, ganha dimensões política e coletiva.

Em lugar das línguas europeias citadas pelos autores (2014, 47), temos aqui outros idiomas que se interpenetram. O próprio idioma em que Ibã está *colocando no sentido*, cria, a partir da sobreposição de línguas diversas, uma língua própria para a essa tarefa tradutória e que não existe fora desse contexto específico de uma pesquisa indígena. Desde o português de fronteira, fortemente afetado nos últimos 100 anos pela fala dos imigrantes nordestinos escravizados na extração do látex, no qual incide ainda o espanhol falado por outros indígenas e mesmo *huni kuin* do Peru, que circulam e sempre circularam pela região, passando pelo complexo dos idiomas da família pano, até uma língua da jiboia ou do espírito que fala nessa poética visionária dos cantos.

“Revisar” a língua proposta por Ibã para *pôr no sentido* seria apagar essa sobreposição de idiomas que marca um contexto linguístico e cultural próximo ao de Kafka, conforme apontado pelos autores, referindo-se às “quatro línguas” (2014, 50). A tensão no plano linguístico em relação a uma língua maior, numa referência àquilo que Deleuze e Guattari (2014, 39) chamam, referindo-se ao alemão como *língua maior*, de uma “linguagem de papel” acadêmica, pretende remeter ainda à tensão entre um pensamento acadêmico e o que pode haver de pensamento selvagem nas pesquisas produzidas por acadêmicos indígenas.

Falar *errado* é o que impulsiona Kafka de um devir-estrangeiro para um devir-animal. Trata-se disso, de ‘falar errado’, e de perceber aí, na variação, e, sobretudo, nas bordas do assignificante de toda variação, algo mais. Tal uso intensivo da língua, utilizando-se de tensores, é exatamente o que temos nesse agenciamento em que Ibã *põe no sentido* os *huni meka*, cantos cuja própria origem mítica atribui a uma língua animal, uma língua de animal, uma língua da jiboia, uma língua do cipó, uma língua do espírito. Segundo os autores:

Palavras curingas, verbos ou preposições assumindo um sentido qualquer, conjunções, exclamações, advérbios, termos que conotam dor. Uso incorreto de preposições, abuso do pronominal, o emprego de verbos curingas, a multiplicação e a sucessão dos advérbios, o emprego das conotações doloríferas, a importância do acento como tensão interior à palavra, a distribuição das consoantes e das vogais como discordância interna. (Deleuze e Guattari 2014, 46)

Ao que concluem:

Wagenbach insiste sobre isso: todos esses traços de pobreza de uma língua se reencontram em Kafka, mas tomados num uso criador... a serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade. (Deleuze e Guattari 2014, 46-47)

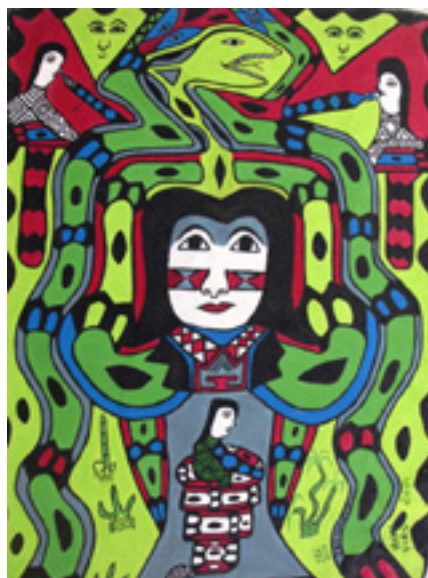
O mesmo se poderia dizer em relação a Ibã, isto é, como todos esses traços de pobreza ganham novo sentido quando incorporados ao agenciamento multimídia que ele compõe com as linguagens artísticas para apontar para uma renovação, similar àquela proposta por Lévi-Strauss (Clastres 1968, 90), renovação na antropologia como, também, no próprio pensamento.

CANTAR

Se me pedissem para apresentar sucintamente o trabalho de Ibã e do Mahku, tomaria de empréstimo uma pergunta feita pelo etnólogo Anthony Seeger. Visando colocar o problema de se lançar um olhar sobre musicologias alheias, ele se pergunta: *Por que cantam os Kisêdjê?*

Porém, para apreender o problema colocado pelo etnólogo, é necessário explorar a pergunta que, à primeira vista, pode parecer simplória. *Por que cantam?* Tal pergunta implica o seguinte problema: o que fazem quando dizem estar cantando? Isto é: o que é cantar, qual o sentido que tem para eles a noção de cantar? Trata-se, portanto, do problema de ir além “das formas que se parecem com o que nossa sociedade chama de música” (Seeger 2015, 266).

figura 3
Yube nawa
ainbu, Mana
Huni Kuin,
2014.



A pergunta lembra a noção de homonímia deduzida do conceito de equivocação controlada⁵ de Eduardo Viveiros de Castro (2004; 2015). Porém, percebe-se que a homonímia, no caso, não se refere apenas a um conceito, uma palavra, um substantivo. Trata-se de um verbo, não de um verbo qualquer, trata-se de um complexo de ações/agentivo, uma cosmoprática (Cesarino 2006, 107-8; Viveiros de Castro 2015, 206, 226), um regime de conhecimentos.

A tradução da pergunta se torna mais interessante ainda se a articularmos à definição sucinta que o antropólogo Claude Lévi-Strauss (Viveiros de Castro 2015, 30) faz da antropologia: *a ciência social do observado*. A partir daí, poder-se-ia traduzir a pergunta *por que cantam os huni kuin?* na pergunta: *que ciência musical podem estar propondo os huni kuin?*

Porém, voltando à questão de Seeger: *Por que cantam?* Isto é, de novo a homonímia: quando fazem *ciência musical* (pois não o fazem *como nós* ou *nos mesmos termos que nós* o fazemos) o que exatamente estão a fazer os huni kuin?

Para se acercar do trabalho de Ibã, poder-se-ia começar por perguntar: *Por que cantam os Huni Kuin?* Traduzindo: *O que fazem exatamente os huni kuin quando estão cantando os huni meka?* Evitando generalizar e admitindo ser este (a música huni kuin) um problema imenso, ao qual só me atrevo a referir em companhia de Ibã, poderia reduzi-lo ou dobrá-lo na questão: *por que canta Ibã? Por que canta o Mahku?* Isto é: *o que é exatamente cantar aqui, no trabalho de Ibã/Mahku?*

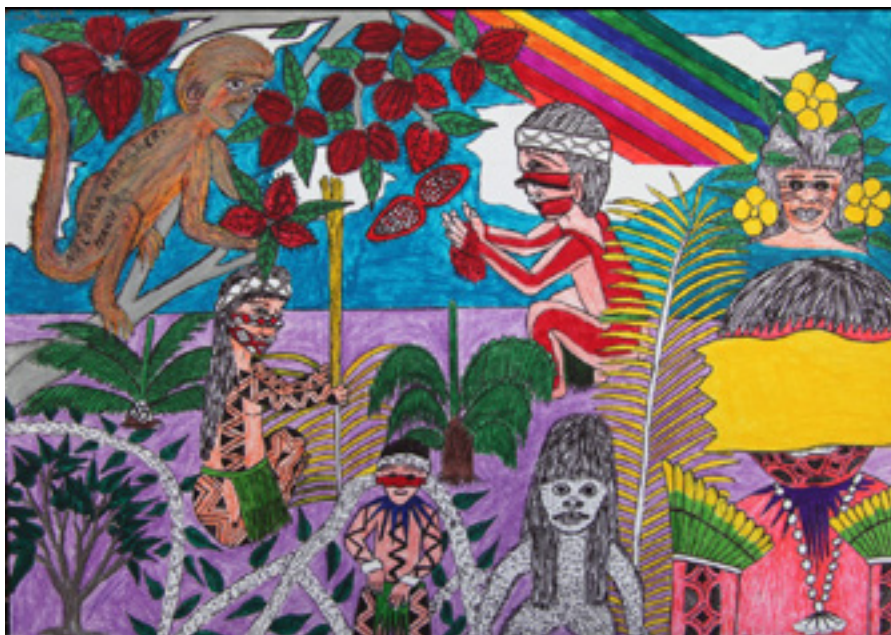
Os desenhos elaborados pelos artistas do Mahku, articulados ainda com as traduções dos cantos aqui veiculadas, não seriam outras tantas dimensões do cantar huni kuin?

Pois, quando cantar se desdobra numa prática e, daí, estende-se em um regime de conhecimentos alheio, perguntar: *por que canta Ibã, o Mahku ou os huni kuin?* pode levar para além do que entendemos como canto.

Equivaleria a perguntar-se: por que traduz Ibã seus cantos? Por que desenha/pinta o Mahku? E, daí, proliferam questões que são ainda desdobramentos daquela primeira: *por que cantam?*

5. Tal como a noção de *pôr no sentido*, o conceito de equivocação controlada problematiza a noção comum de tradução e seus pressupostos (Viveiros de Castro, 2015, 67). O conceito de homônimos equívocos como propósito da tradução perspectivista e, portanto, multinaturalista, é contraposto ao sinônimo (representação correferencial) na seção *Multinaturalismo*, mas será mais bem desenvolvido ao longo da seção seguinte, *Imagens do pensamento selvagem*. “O problema consiste em saber exatamente o que é, pode, ou deve ser uma tradução, e como se realiza tal operação.” (Viveiros de Castro, 2015, 86).

figura 4
Nai basa
masher, Isaka
Huni Kuin,
2014.



Admitimos assim que tal sentido contrastivo de *cantar* (em relação ao que nós brancos e acadêmicos entendemos por cantar) pode comportar desde os mitos que se referem às práticas direta ou indiretamente relacionadas à música até rituais e outros complexos agentivos ou performáticos entre outros conhecimentos (Seeger 2015, 266).

Se cantar não se restringe ao que entendemos por música como forma musical organizada, estendendo-se para a performance ou a produção de imagens e além, para outros processos tradutivos ou transformacionais, a ideia de *pôr no sentido* poderia ser retomada aqui para ser lançada além de seu campo estritamente linguístico, como cosmoprática. Como diz Cesarino, ao tratar dos cantos em sua dimensão cosmoprática:

Características como a sinestesia, o paralelismo e seu efeito estereoscópico apontam para o caráter intertradutivo e transformacional das estéticas xamanísticas, irrestritas que são aos limites de “domínios” (cantos, desenhos, coreografias estarão assim de fato apartados?) ou a meros empregos do estilo. (Cesarino 2006, 125-6)

Porém, devemos admitir que tais transformações desse regime de conhecimentos, que denominaríamos ciência “musical” ou “musicologia” nativa, não seriam propriamente novidade. Elas sempre aconteceram entre os huni kuin, estimuladas tantas vezes pelo contato com outros povos, e continuam a ocorrer no contato com a sociedade ocidental, sua musicologia, mas também com seus outros “códigos” semióticos, como as artes visuais e audiovisuais, o pensamento antropológico e a escrita etnográfica.

figura 5
Kape tawã,
Mahku, 2014.



Comentando o caráter rizomático da dimensão pós-estruturalista da obra de Lévi-Strauss, Viveiros de Castro traduz:

O movimento da demonstração das Mitológicas, com efeito, é o da transversalidade heterogenética generalizada, onde um mito de um povo transforma o ritual de um segundo povo e uma técnica de um terceiro povo; onde a organização social de uns é a pintura corporal dos outros (como viajar da cosmologia à cosmética sem perder o rumo da política); onde os diferentes ‘códigos’ semióticos se respondem mutuamente, mas sempre segundo defasagens, inversões e retrogressões dispostas ao longo de múltiplos eixos; (Viveiros de Castro 2015, 242)

E assim podemos estender essa “musicologia” nativa e suas atualizações aos trabalhos de transcrição de cantos, tradução para a língua portuguesa, para a linguagem visual ou audiovisual.

Nesse caso, não se trata de ver em Ibã apenas o etnomusicólogo, mas também o xamã. Mais que isso, trata-se de ver a implicação mútua. Ibã é pesquisador porque xamã, e xamã porque pesquisador.

Se o *huni meka* pode ser entendido a partir da saga mítica de *Yube Inu*, que traz os cantos do mundo jiboia para os *huni kuin*, ao *txana*, esse mestre dos cantos *huni kuin*, caberia buscar e compor sua musicologia com o conhecimento trazido de outros mundos, o da academia, da arte, da tecnologia, dos brancos.

Porém, não se trata de submeter seu conhecimento à ciência ocidental, mesmo a antropológica, equívoco comum em relação ao trabalho de pesquisa do Mahku, trata-se antes de criar um procedimento, traçar uma linha de fuga que extraia ou subtraia da ciência e mesmo da arte, ambas pensadas por nós ocidentais como imagens da totalidade ou da unidade, a multiplicidade.⁶

Segundo Deleuze e Guattari (1995, 21):

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma.

E assim, como Yube Inu, trazer esse conhecimento e transmitir para seu povo, isto é, traduzi-lo de modo que possam utilizá-lo para transformar o seu próprio mundo, sempre na direção da multiplicidade.

Para entender esse xamanismo dos cantos *huni meka* é interessante entender ainda a iniciativa de Ibã de traduzi-los para o português. Ibã, constantemente nos vídeos e falas, convoca os *txais* (brancos aliados) para zelar essa música. Portanto, o povo que deve partilhar da música não se restringe aos “huni kuin”, ou melhor, a própria noção de *huni kuin* aqui ganha nova inflexão, integrando os possíveis afins, inclusive por se compor de um intensificador *kuin*.

Sendo assim, o mundo que deve ser transformado por essa música numa cosmoprática xamânica não consiste no mundo *dos* *huni kuin*, um mundo supostamente sem brancos, mas nesse mundo em que já não é possível viver sem a presença dos brancos.

6. A relação entre uma ciência régia de Estado e uma ciência menor é colocada mais tarde, em relação à obra que trata de Kafka, em Mil platôs, Tratado de nomadologia: a máquina de guerra, especialmente em Problema I, Proposição III, quando tratam de uma “ciência menor” ou “nômade”.

PUKE DUA AINBU

Nossa sabedoria, nosso espírito é do espírito da floresta; a gente tem espírito da floresta traduzido pelo nixi pae; é tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando.

Puke dua ainbu

Eska wawa tiani
Yuxi buki tsauni
Txain puke duaken
Puke dua wawani
Xinã besua ketã
Xinã kain kirãpe
Min tae debuki
Tae debua tumbi
Himi nea ketã
Meken debuatumbi
Himi nea ketã
Eska wawatiani
Txain punke duaken
Ni banin banari
Banin bana putinin
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah

Nai kãkã nea
Hushu xinu mistinin
Tetxu penã beimen
Kaxka iki dakatã
Puke dua ainbu
Hanu beu waketã
Neu sheik nisa
Nisa shaki batabu
Bata tunã tunanen
Kere sheta ainbu
Mai buna bata
Bata tuna habixta
Kenei ainbu
Tae debu kirishun
Nanen kene nukuni
Kakã pixta keneya
Kuma kawa nanea
Sabi sabi dunutã
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Hai en hai ah
Haux haux

Hoje é 20 de setembro de 2014. A gente voltando pra falar sobre o trabalho da pesquisa da cantoria do nixi pae, que a gente vinha trazendo há muito tempo essa pesquisa. Realizando agora onde vem a música, o que significa a música, o que a música fala.

Antes de iniciar trabalho com Espírito da floresta, eu canto, depois interpreto o que é significado da música, o que está dizendo.

Primeira música que a gente vai apresentar é Puke dua ainbu, da miraçã, dautibuya.

Puke dua ainbu vem do meu pai. Meu pai aprendeu com o velho Pedro Sereno.

Puke são miraçõs, dua são animais, que nós chamamos xixi no nosso hatxa kuin, nosso idioma. Pela língua portuguesa chama quati. Txai puke duake já vem dentro. Puke chama o pelo listrado desses animais. Não é isso, mas vem miraçã que dá. Essa vem na música, completo, que vem essa linguagem. É isso a gente cantando. Ligado com animal que chama xixi que ensinava, que vinha dentro dessas miraçõs. Já vem simbólico com essa bebida sagrada, o nixi pae.

Txai puke dua. Txain é o pelo desses animais. Dua são aqueles donos dos poderes que vem na miraçã. Então puke dua ainbu é uma luz que chama miraçã pra mostrar o seu trabalho. Também pra ver os parentes, alguma coisa da aldeia que está acontecendo ou em algum outro lugar distante. Ver o seu trabalho, sua direção, tranquilamente, bem claro na hora que o nixi pae está te mostrando. Então você oferece esse ritmo: txai puke dua.

figura 6

Puke dua ainbu,
Bane, 2007.



Txai puke dua é um canto muito antigo, que o Tuin aprendeu com Pedro Sereno, que Pedro Sereno já vinha aprendido com o pai, com o avô dele. Então essas músicas que vem da bebida, do nixi pae, ela vem de muito tempo. Ela é muito antiga, é a fala mais antiga, a fala do nixi pae. Então é isso que a gente canta oferecendo. O txai que está chegando com uma luz colorida: verde, amarelo, azul, preto, branco... Puke que transforma a luz. É isso que a gente está falando na música, na língua do nixi pae.

Os elementos da música: txain vem da pessoa, até hoje falamos *txai*, mas na música fala *txain*. Puke é a curva que vem girando trazendo a miração, curva dos encantos.

Wawani ele está fazendo aquela simbólica da curva das mirações.

Yuxibuki tsauni são em cima daqueles encantos. Tsauni você fica sentado, yuxibu é o espírito. Diz que você vê miração, falando que você vem em cima do yuxibu.

Xinã é o pensamento. Besua ketã é o rumo que você vai pensar, teu sonho de mirações, pensamento. Tae debua tunbi, tae é o pé, debua tunbi vem onde o espírito chega: no dedo do pé, subindo pelo corpo inteiro a miração que vem.

Himi é como chegando sangue, pregado no dedo. É sinal, miração que vem dentro do corpo. O espírito vem desde o dedo do pé, dedo grande, subindo tudo, miração, a luz, até onde chega, temash kutiri, a ponta da cabeça. Não tem onde ir mais. Já está seguindo, indo embora, diminuindo a força.

figura 7
Puke dua ainbu,
Bane, 2011.



Meke debua tunbi: miração que entrou no pé, também vai saindo no finalzinho do dedo. Meke é o dedo, bua tunbi é o finalzinho do dedo, onde a miração está saindo. Ao mesmo tempo, você está sentindo himi nea ketã: himi é o sangue que está pregadozinho, mancha de sangue saindo na ponta do seu dedo. Keshu debua tunbi: keshu é o beijo, debua tunbi é a pontinha do beijo, também saindo miração. Himi é a última pontinha, igualmente batom que a gente passa, vermelho. Himi que é sempre dentro da luz, transforma miração igual sangue. Depois disso, puke dua de novo, uma curva que os animais quati, girando nessas mirações.

Ni bani banari: ni é floresta. Bani é a pupunha da floresta plantada dando muitos cachos carregados de fruta. Depois vem pro macaco: hushu xinu mixtini. Hushu é branco, mistini é pequeno, o macaco. Tetxu penã beime: olhando todas as mirações, você vem abrindo, cada folha, mas não é folha, cada vez você vai abrindo, da música, e começa a olhar no pescoço, e vai olhando seu corpo todo. Nai kãkã nea: nai é o céu, kãkã é o abacaxi do céu, que está sempre no céu, abacaxi brabo que a gente via no último olho do pau, sempre pregado lá. Tudo o que vem chamando, vem de lá das alturas, dos altos. Vem descendo até chegar no chão. Aí pega a gente, vem dentro da gente. Por que você comungou da ayahuasca, então esse que é o sentido, vem sentindo a força que vem.

Kaxka quer dizer que eles estão abrindo a boca, um monte de macacos que vem abrindo a boca, gritando. Kaxka quer dizer uma fala dos animais. Depois do kaxka, vem a mulher sentada ralando o milho, um barulho que sempre sai. Raladeira com milho, um barulho muito lindo, ralando, um barulho muito encantado. Nue sheki nisa: chama barulho do ralamento do milho. Beu waketã quer dizer sentou e está ralando o milho. Kere sheta ainbu: kere são os dentes. Sheta são os dentes das mulheres que na hora que abre a boca, você vê os dentes amolados do encanto, compara com uma mulher.

figura 8
Puke dua ainbu,
Isaka, 2014.



Agora vem a pintura de jenipapo. Diz que você vai igual se tivesse pintado o corpo inteiro. Do pé até a cabeça pintado com jenipapo: nane kene nukuni. Nane é a pintura do jenipapo que está chegando na sua frente, dentro do seu corpo e você está sentindo. Você olhando seu corpo, ele está todo pintado.

Depois vem um cesto que chama kakã, kakã pixta: kakã é um cesto, pixta é pequeno. Cesto muito lindo, bem trabalhado. Você está olhando dentro do cesto um nambu moqueado. Esse nambu moqueado no cesto está girando no mundo inteiro pra todo mundo sentir.

Você comungou junto, 10 ou 15 pessoas, você sente como se estivesse mirando. É isso que diz a fala do encanto. Pelo menos o sentido que a gente tem, pelo menos você vai sonhando, pelo menos você tem isso.

É isso que fala a linguagem do nixi pae. Não é tradução, eu estou botando o sentido para os estudantes, o meu povo sentir e acompanhar esses desenhos. Então, cada elemento tem uma explicação, cada desenho. Por isso que a gente tem o desenho mostrando essa música txai puke dua.

Puke já vem do trabalho da mulher, mas ao mesmo tempo puke dua é o espírito dos animais, o xixi, chama quati. É isso que se relaciona nessa cantoria txai puke dua. Assim que meu pai aprendeu com Pedro Sereno e depois repassou pra mim e agora eu estou catando essas músicas e explicando.

Hoje dentro da escola é melhor explicar isso para os alunos não esquecerem o que era mesmo essa palavra txai puke dua. Tem gente que interpreta diferente, mas eu estou pesquisando, cada vez aprofundando para explicar os elementos dos cantos.

figura 9
Puke dua ainbu,
Isaka, 2014.



É isso que significa: *txain* é o que a gente fala *txai*, na música fala *txain*, palavra da música mesmo. Hoje a gente fala *txai*: é o primo, o cunhado, o irmão. Essa é palavra de uma língua mais antiga que o *huni kuin* aprendeu: língua da onça pintada, da jiboia, do jabuti, do tatu, da paca, nambu. Eles falavam pra nós chamando: *txai*. Hoje nós estamos falando muito *txai*. Você não pode dizer Manoel, João etc Melhor você chamar *txai*. É língua mais forte, a língua mais antiga, a língua do espírito que chama *txai*. Por isso que essa música chama *txai puke duake*. Antes de nós nascermos que vinha isso, há muito tempo vem dentro da música.

Com 75 pra cá, nós ia proibido de falar do nossa língua. 84 pra lá, nós e começamos de falar e a nosso conhecimento da festa tradicionais. Em 2000, já desenvolvendo muito o trabalho da *hãtxa kuin* que voltando da nossa *hãtxa kuin*, através do pesquisa das música que eu distribuindo dessa comunidade. Aí já voltando: agora vem pintura, vem roupa de tradicionais, vem nosso material de cocar, vem agora falando a cantoria, a nossa *hãtxa kuin*. De primeiro, nós é trancado, nossa língua, 75 pra cá. Até 2000, nós tamo trancado, 2005 principalmente. 2000 começamos des-trancar da nossa língua. Hoje agora tão mais, agora mais aberto a língua, agora tem mais garantido, que eu tô distribuindo cada vez mais o livro.

figura 10
Nai mãpu
yubekã,
Mahku, 2014.



Eu hoje, o jovem, são parabelizado. Nós não temos nem pintura, principalmente, hoje tem pintura. Nós não temo nem falar dentro da sociedade, hoje tem liberto de falar. Então a pedagogia do pesquisa do huni kuin, é isso que dá muito valor e dá mesmo incentivo de legal o presente. Então isso que eu via desde 75 pra cá. Hoje, agora 2014 a gente tem fino. Viaja, em qualquer lugar você falar. Ainda algumas coisa preconceito, mas igual que vem preconceito antes... nós já, mais ou menos isso que a gente tem isso. Dentro do minha preocupação dentro da minha comunidade, dentro da comunidade geralmente falando, dentro da comunidade onde nós mais atrasado a língua trancado. Hoje não é mais trancado não. Hoje tamo parabéns a nossa língua. Voltando nossa língua músicas antiga, pedagogia que a gente tá trazendo a música. É isso que a gente tem, isso que a gente vê. Isso que tem a ver mesmo de fazer isso. Eu tenho bem aprovado do trabalho do meu pai.

Como eu tô aprendendo véi Romão, tempo da seringa, seringalista. Meu pai nasceu dentro da seringalista. Vem difícil mesmo. O seringalista não deixa mais fazer a festa, participação. Botava mesmo no colocação longe principalmente. Aí meu pai nunca ficava triste, esquecia não, o coisa dele guardava dentro do coração dele, o segredo que ele a música dele. Seja proibido de falar, mas guardava dentro dele. Mas algum canto encontra ele fazia festa. Aí que nós vinha trancado. Aí que nós mesmo próprio nossa língua nós ficava vergonha de falar, perdemo o nosso querido da língua importante. Nós queria mesmo só aquela mesmo língua agora do nawa. O nawa também querendo cabar-se nosso conhecimento. Aí que nós vinha, hoje ficava vergonha de perder tudo que nós temos, de tecelagem, a pintura corporais, e a mesmo de nossa língua mesmo importante. É isso que nós vinha perdendo uma coisa dessa. Aí o véi Romão passou pro véi Ibã. Aí o véi Ibã começamo transcrever essas conversa, a língua tudo e jogamos isso da escola. Aí que vem surgimos agora língua, garantido, que a meu pesquisa, desenvolvendo meu pesquisa. O meu pai aprendeu pesquisa dele com povo dele, ele repassou pra mim, guardou tã! Muito tempo. Sempre fazia algum momento no escondido fazia sua festa e até agora mesmo repassou com nós. Hoje agora eu tô no responsabilidade esse pedagogia, do meu pesquisa. E eu tô agora repassando agora pro aquele mesmo aluno que vinha, do jeito que tem dos conhecimento desenvolvendo. É isso que é minha área de trabalho, do meu pesquisa, resultado do pesquisa de 32 anos de trabalho na floresta.

texto recebido

15.03.2016

texto aprovado

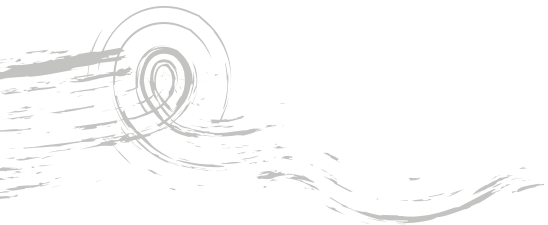
31.10.2016



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2006. "De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios". In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n.1, pp. 105-134.

- Clastres, Pierre. 1968. Entre silêncio e diálogo. In: Lévi-Strauss. L'Arc Documentos. São Paulo: Editora Documentos.
- Deleuze, Gilles. 2011. Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. e GUATTARI, F. 1997. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 1995. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 2014. Kafka: por uma literatura menor. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Foucault, Michel. 2009. "O que é um autor?" In: Motta, Manoel Barros da (org.). *Ditos e Escritos*, Vol. 3, Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Ibã, Isaias Sales. 2006. *Nixi pae, o espírito da floresta*, Rio Branco: CPI/OPIAC.
- _____. 2007. *Huni Meka, os cantos do cipó*. Rio Branco: IPHAN/CPI.
- Keifenheim, Barbara. 2002. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru, In: Labate, B. C.; Araujo, W. S. (orgs.). *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp.
- Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. 2015. A queda do céu; palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mattos, Amilton P. Ibã, Huni Kuin (Isaias Sales). 2015a. "Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin" In: Dominguez, M. E. (Org.). VII ENABET. Anais. Florianópolis, PPGAS/UFSC.
- _____. 2015b. "Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin". *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo: NES/PUC.
- _____. 2015c. "O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin". *Revista ACENO*. Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema. v. 2, n. 3.
- Seeger, Anthony. 2015. Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac e Naify.



Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. 2004. "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation". In: *Tipiti*, v. 2, n. 1: 3–22.

_____. 2015. *Metafísicas canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify.

AMILTON PELEGRINO PELEGRINO DE MATTOS

Professor, desde 2008, na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre – Floresta, em Cruzeiro do Sul, onde coordena o LABI – Laboratório de Imagem e Som. Realizou os filmes *O espírito da floresta* (2012) e *O sonho do nixi pae* (2015). Há mais de oito anos desenvolve pesquisas ao lado de Ibã Huni Kuin, com quem idealizou o coletivo Mahku (2011) e o Centro Mahku Independente (2015).

IBÃ HUNI KUIN

Filho de Tuin Huni Kuin (Romão Sales), pertence ao povo Huni Kuin do Jordão. Como professor, por cerca de trinta anos atuou na Escola Chico Curumin, Terra Indígena Alto Rio Jordão. Como pesquisador, atua desde 2009 no Projeto Espírito da floresta na Universidade Federal do Acre – Campus Floresta, em Cruzeiro do Sul. Coordena o coletivo Mahku - Movimento dos Artistas Huni Kuin e o Centro Mahku Independente (Jordão, Acre).

Doutorando no Programa
de Pós Graduação em
Antropologia Social,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

GUILHERME PINHO MENESES

SABERES EM JOGO: A CRIAÇÃO DO VIDEOGAME *HUNI KUIN: YUBE BAITANA*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar a experiência de desenvolvimento do videogame *Huni Kuin: Yube Baitana* (os caminhos da jiboia) por antropólogos, programadores e artistas de São Paulo (SP) e indígenas do povo Huni Kuĩ (Kaxinawá) do Rio Jordão (AC), visando descrever o seu processo de construção, bem como os conhecimentos, transformações e criatividade empreendidas no projeto. Também se pretende, a partir de uma breve apresentação de questões, a exemplo de formas de circulação de saberes, direitos autorais, pacto etnográfico, registro e tecnologia entre povos indígenas, colocar indagações iniciais acerca do estatuto do novo objeto, de usos e usuários potenciais, bem como de certas implicações jurídicas, educacionais e antropológicas.

palavras-chave

Kaxinawá; Videogame;
Criatividade; Tecnologia;
Conhecimento.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, iremos refletir acerca da criação do videogame intitulado *Huni Kuin: Yube Baitana* (os caminhos da jiboia¹). Como uma breve introdução, o projeto de desenvolvimento do jogo surgiu em meados de 2012 a partir de leituras de etnografias (Yano 2010; Lagrou 2007; McCallum 1996), com descrições do universo simbólico kaxinawá, de onde emergiram inspirações para ideias iniciais do jogo. A proposta do projeto foi desenvolver um jogo eletrônico que abordasse a cultura do povo Kaxinawá (ou Huni Kuĩ,² como eles próprios se denominam), a fim de possibilitar uma experiência de intercâmbio de conhecimentos e memórias indígenas por meio da linguagem dos videogames. A proposta do jogo em si foi propiciar aos jogadores uma imersão no universo *huni kuĩ*, para que pudessem entrar em contato com diversos saberes deste povo – como cantos, grafismos, histórias (mitos) e rituais –, possibilitando a circulação destes por uma rede mais ampla.

A produção do jogo foi uma criação coletiva da equipe de pesquisadores e técnicos *nawá*³ (não indígenas) e dos Huni Kuĩ envolvidos no projeto, que buscaram um esforço permanente de tradução entre culturas, mídias e formatos. Desse modo, foram percorridos trajetos que vão dos mitos e histórias aos roteiros das fases, dos grafismos *huni kuĩ* à arte digital, dos cantos aos desenhos e às animações, da cosmologia às mecânicas de jogo e às diferentes formas de jogabilidade.

O projeto teve como característica marcante a interdisciplinaridade, já que, em sua execução, foram integrados conhecimentos de Antropologia (Etnologia Ameríndia), Ciência da Computação, História, Narratologia, Audiovisual, Artes Plásticas, Artes Digitais, Música, Ludologia (Game Design), Animação, Engenharia Elétrica, Energias Renováveis (Energia Solar), além de saberes que extrapolam as fronteiras acadêmicas e suas divisões disciplinares.

1. O jogo *Huni Kuin: Yube Baitana* (os caminhos da jiboia) é uma realização da desenvolvedora de games *Bobware*, da produtora *Etnolhar* e do coletivo indígena *Beya Xinã Bena*. O projeto contou com o apoio do edital Rumos 2013/2014, do Instituto Itaú Cultural, e de uma pequena verba proveniente do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). O trabalho teve a autorização da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), da Assessoria Especial dos Povos Indígenas/AC e da Associação de Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (ASKARJ).

2. Os Huni Kuĩ residem majoritariamente (cerca de 12.000 habitantes) em território brasileiro, em 12 terras indígenas e em território urbano. Eles constituem a maior população indígena do Estado do Acre. Outra porção, menor (2.500 habitantes), vive no Peru. Sua língua, o *hatxã kuĩ*, pertencente ao tronco linguístico Pano, é praticada com abrangência em cinco terras indígenas, segundo Joaquim Kaxinawá (2014).

3. Segundo o mesmo autor “os Huni Kuĩ se referem aos não indígenas por meio da expressão *raku nawá* ‘povo vestido’, ou seja, povo embrulhado com tecido, mas atualmente a expressão mais usada para se referirem aos não indígenas é “*nawá*” (Lima Kaxinawá 2014, 24).

Até o lançamento de *Huni Kuin: Yube Baitana*, em abril de 2016, os Huni Kuĩ não tinham games em seu portfólio de produções audiovisuais. Porém, já possuíam relevante produção fílmica, como *Xinã Bena – Novos tempos* (2006), *Huni Meka – Os cantos do cipó* (2006), *Já me transformei em imagem* (2008), *Filmando Manã Bai* (2008), *Katxanawa* (2008), *Nuku Inu Shinupabu Burã (Nós e os brabos)* (2011) e *Nixi Pae: o espírito da floresta* (2012). Já o povo Yawanawá, residente no mesmo estado (AC), tem filmes como *Yawa: The story of the Yawanawa people* (2004) e animações – um formato mais próximo dos videogames – como *Awara Nane Putane* (2012) e *A gente transforma Yawanawá – A força da floresta* (2013).

Até hoje, não encontramos registros de outros jogos feitos com a colaboração de povos indígenas no Brasil, apesar de haver uma produção incipiente nesta década em outros países. O caso mais conhecido é *Never Alone (Kisima Inŋitchuŋa)*, jogo feito pela *Upper One Games* com os Inuit, povo da região do Alaska, e lançado para grandes plataformas de games, como Playstation 3 e 4, Wii U, Xbox One e iOS. Ademais, encontramos no Brasil poucos jogos eletrônicos (com temáticas não indígenas) desenvolvidos em âmbito acadêmico,⁴ porém, até então não havia iniciativa semelhante na Universidade de São Paulo.

CAMINHOS DE PESQUISA

Para a criação do jogo, foi realizada uma pesquisa preliminar, a fim de articular possibilidades de mecânicas de jogo e elementos de conteúdo a conceitos nativos, por meio do estudo de etnografias. A dissertação de Ana Yano (2010) foi a principal referência para esta elaboração inicial. Os conceitos de *yuxin*⁵ e *yuxibu*,⁶ tal como trabalhados por Els Lagrou (2007), e o conceito de morte para os kaxinawá, descrito por Cecilia McCallum (1996), também foram importantes na elaboração da proposta.

O jogo começou a ganhar forma ainda em 2012, em encontros com alguns Huni Kuĩ no sudeste do país, tanto no ambiente acadêmico quanto em rituais de *nixi pae* (ayahuasca), nos quais se estabeleceram contatos que

4. Na UNEB, por exemplo, foram produzidos *Búzios: Ecos da liberdade e Tríade: Liberdade, Igualdade e Fraternidade*. Com o apoio da UFPE, há *Xilo*, game que explora xilogravuras.

5. De acordo com a antropóloga Els Lagrou (2007, 347), “um dos significados de *yuxin* e a qualidade ou energia que anima a matéria. Neste sentido, todos os seres vivos “tem” *yuxin*. É o *yuxin* que faz a matéria crescer, que lhe dá consistência e forma. [...] *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados neste mundo”.

6. Segundo Lagrou (2007, 59) “Os *yuxibu* são plural ou o superlativo dos *yuxin*, espírito ou alma, possuem capacidade de agência e ponto de vista, intencionalidade. Estes seres *yuxibu* não são limitados pela forma, podem se transformar à vontade e podem transformar a forma do mundo a sua volta”.

possibilitaram o início do projeto, ainda sem fonte de financiamento. Em janeiro de 2013, iniciaram-se os primeiros esforços coletivos. Esse foi um período de formação da equipe de trabalho, pesquisa documental, constituição de parcerias indígenas, redação de projetos para editais e testes iniciais.

Ainda que o projeto do jogo seja iniciativa de uma pessoa, pode-se afirmar que o seu processo de construção foi todo coletivo. Para além das questões éticas e antropológicas envolvidas, é consenso que desenvolver um jogo eletrônico de forma solitária é tarefa quase impossível (diferente de alguns jogos ditos *analógicos* ou não digitais, como de tabuleiro ou cartas). Na produção de jogos eletrônicos há muitos conhecimentos envolvidos – como *game design*, produção, programação, ilustração, animação, roteiro e engenharia de som –, que exigem uma série de saberes especializados. Ainda assim, *Huni Kuin: Yube Baitana* pode ser um jogo considerado simples, com um núcleo de produção composto por poucas pessoas: um antropólogo, que atuou como produtor e *game designer*, um programador, uma artista digital e outros cinco antropólogos – com as funções de gravação/edição de vídeo, consultoria antropológica, instalação de sistemas de energia solar, adaptação de roteiro e suporte de sonoplastia –, além dos pesquisadores, artistas e cineastas indígenas (cerca de 30 colaboradores).

Com o início do desenvolvimento do jogo, foi criado um GDD (*Game Design Document*) com informações pertinentes como: história, jogabilidade, mecânicas, descrição das fases, arte conceitual, personagens, inimigos, interface, plataformas, requerimentos mínimos, controles etc. A partir daí, iniciou-se a prototipagem do game, com a programação, implementação de mecânicas e testes de som e arte digital. A maioria dessas atividades ocorreu de forma simultânea – exceto a tradução, que se deu em uma fase posterior, e a sonoplastia, em uma fase intermediária.

Parte fundamental da metodologia de criação do jogo foram as quatro incursões etnográficas às aldeias *huni kuĩ*, no Acre (nas terras indígenas kaxinawá Alto Rio Jordão, Baixo Rio Jordão e Seringal Independência), onde foram realizadas oficinas de desenhos, gravação de cantos e contação de histórias, tendo em vista a elaboração da proposta temática do jogo, assim como a produção de conteúdo para a composição visual e narrativa das fases. Tais incursões tiveram a duração média de um mês cada e envolveram a participação de dois a cinco membros da equipe. Durante as oficinas, houve uma participação direta dos Huni Kuĩ na elaboração do roteiro, na escolha e na narração das histórias, na gravação de músicas, na captação de efeitos sonoros, na tradução para a língua indígena e na narração das *cutsscenes*, assim como na autoria dos desenhos, os quais estão inseridos integralmente no jogo.

figura 1
Oficina de
desenhos
das histórias
(Foto: Nadja
Marin, 2015)



Os desenhos foram feitos por todos os participantes das oficinas, sem distinção sobre o nível de aptidão na execução da atividade. Os desenhos também sofreram significativa seleção da equipe, já que praticamente todos foram incluídos no jogo (na forma de *cutsscenes*), conforme a sequência das cenas a que correspondem nas narrativas. Com isso, formou-se um mosaico de desenhos de autores e qualidades diferentes, mas que mantém um estilo comum, *huni kuĩ*.

Tendo como base as histórias escolhidas em grupo,⁷ os próprios Huni Kuĩ elegeram pessoas mais velhas – conhecedoras dos conteúdos e detalhes das histórias – para contá-las (em gravação de vídeo), na língua *hãtxa kuĩ* e, depois, na língua portuguesa. Em geral, as narrativas na língua indígena tinham uma duração significativamente maior do que no português (em média, passavam de uma hora), com uma riqueza maior de detalhes.

Além disso, como demanda dos próprios jovens das comunidades, foram ministradas oficinas de audiovisual,⁸ nas quais os participantes praticaram etapas de filmagem, elaboração de roteiro e edição de conteúdos audiovisuais. Os pequenos vídeos realizados nas oficinas, que tratam do cotidiano e de elementos da cultura *huni kuĩ*, como os alimentos, as pinturas com jenipapo e urucum, as medicinas e seus usos ou a pescaria com timbó, estão disponibilizados no *website*⁹ do jogo.

7. O pajé Dua Busê conta que o povo Huni Kuĩ possui mais de 50 histórias, dentre as quais foram escolhidas cinco.

8. Dirigidas pela antropóloga Nadja Marin (PPGAS-USP/Universidade de Manchester).

9. O jogo está inserido em uma plataforma eletrônica (<http://gamehunikuin.com.br>) que contém informações complementares, a fim de propiciar um aprofundamento nas temáticas abordadas, além de aproveitar o material de pesquisa e evitar uma sobrecarga de material escrito dentro do jogo. Além do *download* gratuito do jogo completo, no site, também estão disponibilizados vídeos das narrativas das histórias, imagens do processo de desenvolvimento, apresentação dos participantes do projeto etc.

figura 2
Gravação de música (Foto: Alice Haibara, 2014)



Com as vivências e oficinas em equipe, reuniu-se um volume considerável de material etnográfico, tanto em termos de áudio (cantos “tradicionais” e também aqueles com novos arranjos e instrumentos, assim como efeitos sonoros), como de imagens, tais como fotografias, vídeos e os desenhos, os quais se tornaram referência para a criação de objetos e animações do jogo.

Os cantos (na língua *hatxã kuĩ*), fundamentais para diversas atividades da vida na aldeia, tais como rituais de *nixi pae* (*huni meka*), plantio e colheita (*katxanawa*), foram utilizados na composição do áudio das fases e nas ocasiões de ativação dos chamados *poderes especiais*. Para a composição da trilha sonora, acordou-se uma parceria com o grupo norueguês-brasileiro *Amazon Ensemble* – o qual também se insere neste movimento de novas criações com os Huni Kuĩ e que já havia desenvolvido um projeto na mesma aldeia (São Joaquim/Centro de Memórias), que deu origem a um CD intitulado *Mae Inini – Power of the Earth*, assinado por *Amazon Ensemble & Huni Kuin People* – que permitiu o uso de suas músicas na trilha sonora.

Os trabalhos realizados nas oficinas foram levados para São Paulo, para tratamento do material e adaptação do formato de imagens e sons, a fim de torná-las inseríveis no jogo. Tal trabalho envolveu animação, criação de movimentação (*sprites*), fundos (*backgrounds*), edição de músicas e efeitos sonoros. Do mesmo modo, foi necessária a vinda de alguns Huni Kuĩ para São Paulo – especialmente Isaka,¹⁰ em três oportunidades, mas também Ângelo Ikamuru e Tadeu Siã –, a fim de trabalhar na confecção do game, com a produção extra de material de áudio (narração de histórias e gravação de cantos em estúdio), desenhos das histórias e a tradução integral do conteúdo para o *hãtxa kuĩ*.

10. A narração das *cutscenes* foi feita por uma só pessoa, Isaka, em um estúdio caseiro na cidade de São Paulo. Toda a tradução do jogo também foi feita por ele, de forma invertida, isto é, do português para o *hãtxa kuĩ*.

O JOGO

Apesar de os games serem hoje uma das formas mais populares de entretenimento, não há como entendê-los como formas esvaziadas de sentido. Ignorar isso é perder de vista a dimensão de seus efeitos. Jogos eletrônicos têm efeitos práticos nas tarefas de criação e circulação de significados e podem ser ferramentas poderosas para a circulação de conteúdos. Num cenário mundial contemporâneo, em que grandes empresas (em sua maioria, norte-americanas, japonesas e europeias) dominam amplamente o mercado, havendo pouco espaço para criações independentes, vimos a oportunidade de desenvolver um jogo com temáticas indígenas brasileiras. Diante disso, desenvolver um conteúdo relacionado com movimentos sociais e temas locais é tanto um desafio como uma oportunidade propiciada por este novo tempo, em que se há, por exemplo, uma acessibilidade maior a *engines*¹¹ de desenvolvimento de games e uma possibilidade de divulgação por meio de mídias sociais sem altos custos.

O jogo *Huni Kuin: Yube Baitana* é apresentado em visual bidimensional (2D), no estilo plataforma *side-scroller*¹² e desenvolvido por meio de uma versão gratuita do software *Unity3D*. O jogo é narrado no idioma *hatxã kuĩ* e legendado em quatro línguas: português, inglês, espanhol e na língua nativa. Nele, estão retratadas cinco histórias desse povo (*Yube Nawa Aĩbu*, *Siriani*, *Shumani*, *Kuĩ Dume Teneni* e *Huã Karu Yuxibu*), as quais contêm internamente diversas fases, que correspondem às cenas de cada história.

figura 3

Tela de jogo
(Ilustração:
Talita Hayata).



11. Há sete anos, o kit de desenvolvimento para *PlayStation 3*, por exemplo, custava cerca de 500 mil dólares. A versão do *Unity3D* que usamos de 2013 a 2016 foi gratuita.

12. Há outros jogos conhecidos deste gênero, como *Super Mario Bros.* (1985) e *Sonic: the Hedgehog* (1991).

Huni Kuin: Yube Baitana funciona em computadores com sistema operacional Windows ou Mac OS (tanto *desktops* como *notebooks*, porém não em dispositivos móveis, como celulares e *tablets*) e tem como controles um mouse e um teclado (joystick opcional). Para jogar, é preciso andar com o personagem (para frente e para trás); pular sobre plataformas e obstáculos, pegar itens, como alimentos, medicinas e pedaços de desenhos (*kene*); escapar de espinhos e marimbondos; pular sobre buracos e troncos de madeira; caçar antas [*awa*], pacas [*anu*], veados [*txashu*], porquinhos-do-mato [*yawa*] e japós [*isku*]; atirar flechas [*txara*]; bater com a borduna [*binu*] e arremessar a lança [*haxĩ*], entre outros movimentos e enfrentamentos com personagens especiais.

Um dos pontos centrais do funcionamento do jogo é a abordagem da relação do personagem com domínios (como água, floresta, céu) a partir de concepções cosmológicas kaxinawá de *yuxin* e *yuxibu* (Lagrou 2008), que envolvem assuntos ligados à corporalidade, materialidade e espiritualidade desse povo. Para introduzir esses termos, o antropólogo Kenneth Kensinger (1995 apud Lagrou 2007, 348) sustenta que:

[...] *yuxin* é a força vital, a agência, consciência e intencionalidade de todo ser vivo. É ao mesmo tempo um e múltiplo e ninguém poderá jamais nomear esses efêmeros seres enquanto permeiam o corpo que animam. Neste seu estado *encorporado* o *yuxin* é percebido como corpo. É o corpo da pessoa que pensa, seu coração, seus dedos, sua pele que sabem.

Déléage (2005 apud Yano 2010), em linhas gerais, propõe que se trata de uma categoria de percepção e/ou ontológica: tudo que existe é permeado de matéria e *yuxin*, e a especificidade dos seres – vivos, “espíritos” e animais – resulta da relação entre ambos. Os vivos possuem um corpo e inúmeros *yuxin*, mas são, fundamentalmente, corpo (*yuda*); os *yuxin*, por sua vez, possuem um corpo, mas são, acima de tudo, *yuxin*, o que implica em sua capacidade de transformação (Keifenheim 2002a, 99-100).

Segundo Yano (2012) e Lagrou (2009), o corpo da pessoa kaxinawá é composto por uma série de *yuxin*, no qual se destaca o *beru yuxin*,¹³ (localizado na íris) que viaja separado do corpo físico (de carne e osso) nos sonhos e nas viagens de *nixi pae* e se desprende definitivamente quando

13. Segundo Agostinho Ikamuru (apud Lagrou 2007, 316), “o *bedu yuxin* é o nosso pensamento. Nosso peso se deve ao fato da gente comer carne, se não estaríamos leves. Você pensa na Bélgica e já está lá. Isso é o seu *bedu yuxin*. Mas nós temos que viajar para ver. O *bedu yuxin* se movimenta pelo ar. É isso que o cipó nos ensina (ayahuasca)”.

o indivíduo morre.¹⁴ Comparando com o conceito de *yuxin*, Els Lagrou (2007, 351) afirma que:

[...] ser *yuxibu* significa possuir poderes transformativos extraordinários. Esses animais podem mudar de forma quando querem e então ser vistos não apenas como animais quando são na verdade humanos, mas como seres que são mais do que humanos (p. 351). Eles são demiurgos, mestres da transformação. Eles são *yuxibu* porque são mais *yuxin* (agência, potência) do que corpo e, portanto, não precisam estar ligados a um corpo específico para agir de forma *incorporada* no mundo.

figura 4

Tela de seleção de fases, o Rio Jordão (Ilustração: Talita Hayata).



Uma das mecânicas principais do jogo consiste em controlar dois *yuxin*, *beru yuxin* e *yuda baka yuxin* (*yuxin* do corpo de carne e osso), que atuam de forma diferente no mundo, como mostra Els Lagrou:

O *yuxin* do corpo é designado *yuda baka yuxin* (*yuxin* da sombra do corpo). É a sombra, o reflexo da pessoa na água ou em um espelho, a imagem capturada pela fotografia de pessoas e coisas. Durante o dia ou durante a noite, o mundo conhecido pelo *yuxin* do olho é um mundo de imagens. Para algo se tornar conhecimento *encorporado*, outros sentidos devem ajudar a enraizar esta percepção do mundo circundante através da pele, das orelhas, das mãos, do corpo (Lagrou 2007, 312).

14. Haibara (2016, 61) pontua que este *yuxin* não se desprenderia nos sonhos e nas sessões de *nixi pae*, mas somente no momento da morte.

Assim, no jogo, há alimentos específicos para o *yuxin* do corpo [*yuda baka yuxin*] e para o *yuxin* do olho [*beru yuxin*]. Os alimentos comestíveis – como banana [*mani*], macaxeira [*atsa*], amendoim [*tama*], milho [*sheki*], mamão [*barã*] e a carne [*nami*] saudável – restauram a força vital do corpo [*yuda baka yuxin*] do personagem. Já *medicinas* [*dau*] como cipó [*huni*], folha de rainha ou chacrona [*kawa*], tabaco [*dume*] e cinzas [*mapu*] de determinadas árvores fortalecem o *beru yuxin*, possibilitando habilidades de pajelança quando se aciona o *especial*.

Para acionar o efeito do *nixi pae* e ter acesso ao mundo dos *Yuxibu*, é preciso juntar tanto feixes de cipó como folhas de rainha. No caso da medicina do rapé [*dume deshke*], é preciso juntar tabaco e cinzas de árvores como murici, cumaru [*kumã*] ou *tsunu*. Nos estados alterados provocados pela ingestão de tais substâncias pelo personagem, a gravidade atua de outra forma (com menos intensidade, no caso do *nixi pae*, e com mais pressão, no caso do rapé), seus ataques têm poder aumentado e sua energia vital é restaurada numa velocidade maior, justamente por conta da agência das *medicinas*. Há chefes (*Ibu*¹⁵) de fase, como a jiboia *Yube*, que somente podem ser derrotados mediante o uso de tais substâncias, já que tais seres possuem propriedades regenerativas tão fortes que, em caso de *normalidade*, seriam invencíveis.

No mundo *huni kuĩ*, tudo o que é vivo, como animais, plantas e humanos, pertence a entidades chamadas *Yuxibu*,¹⁶ como o *dono das águas* [*Yube*], o *dono do céu* [*Inka*] ou o *dono da floresta* [*Ni*], por exemplo, encarnadas por animais como a jiboia [*yube*], o gavião-real [*nawa tete*] e a onça-pintada [*inu*], e árvores como a samaúma [*shunu*], entre outros. Tentamos operar uma tradução desse conceito para as mecânicas de jogo. Assim, se o jogador retirar muita energia vital da floresta, deixará os *Yuxibu* bravos. O personagem, dessa forma, deve manter uma boa relação com os *Yuxibu* (não matando animais demais em pouco tempo), caso contrário, este irá se vingar, transformando caças “passivas” em inimigos, tornando suas carnes podres e elevando seus atributos como pontos de vida, ataque e área de alcance.

Os grafismos (*kene*) recebidos pelas mulheres *huni kuĩ* em sonhos e mirações (Lagrou 2007, 193) também foram utilizados na constituição das mecânicas. No jogo, o personagem pode coletar pedaços de *kene* espalhados pelas

15. Criador, genitor, guardião, dono (Lagrou 2007, 215).

16. Segundo Haibara (2016, 40), “a noção de ‘dono’ ou ‘mestre’ é bastante presente dentre diversos regimes de pensamento ameríndios [ver, por exemplo, Seeger (1981), Gaillois (1988), Viveiros de Castro (1992)], dentre diversos outros. Indo além da expressão de apenas uma relação de propriedade ou domínio, tais categorias designam modos de relação, que são constituintes da socialidade amazônica e caracterizam interações entre humanos, entre não-humanos, entre humanos e não-humanos e entre pessoas e coisas (Fausto 2008, 329)”.

fases, reuni-los para montar quebra-cabeças e assim conseguir acesso a certos itens, como peças de artesanatos (pulseiras, faixas, colete, bata etc.), que dão diversos bônus de atributos ao personagem.

HISTÓRIAS OU MITOS?

Desde o início, houve uma longa discussão sobre o roteiro do jogo. Havia basicamente duas propostas: uma focada na história cronológica dos povos indígenas do Acre (que chamaremos então de *enfoque histórico*) e outra nas histórias dos antigos [*Shenipabu Miyui*], que chamaremos aqui de *enfoque cosmológico*. Sabia-se de antemão que essa decisão acarretaria impactos decisivos no projeto, como concepção do funcionamento do jogo e a produção de *assets* específicos (de pessoas humanas, cenários urbanos etc.).

A primeira proposta então seria basear o roteiro do jogo na narrativa dos chamados *cinco tempos*, como retratado no filme de José de Lima Kaxinawá (Zezinho Yube), *Já me Transformei em Imagem* (2008). Essa é uma história vivenciada de forma geral pelos povos indígenas do Acre, relacionada ao processo de colonização e de extração de seringa. Podemos resumir os cinco tempos da seguinte forma:

1. *Tempo das malocas*: vida na aldeia antes do contato com o *nawá* (homem-branco).
2. *Tempo das correrias*: invasão dos seringueiros, guerra entre as diferentes etnias e do colonizador contra os índios.
3. *Tempo do cativo*: exploração do trabalho indígena nos seringais;
4. *Tempo dos direitos*: luta junto ao Estado Nacional para conseguir direitos específicos para os povos indígenas, como a demarcação de terras.
5. *Tempo presente*: fortalecimento da cultura, volta dos rituais, educação diferenciada, luta por aumento das terras.

A formulação dos cinco tempos é produto de um curso de formação, em que muitos professores indígenas estavam presentes e que, portanto, se difundiu em várias aldeias. Tal denominação indica os efeitos do encontro com nossa História, ou seja, é uma construção indigenista e não o efeito de uma vivência comum. Essa terminologia, pois, tem uma história bem recente e ligada à atuação da ONG *Comissão Pró-Índio* (CPI/AC). De certo, tal abordagem traria ênfase para um caráter tradicionalmente mais educacional sobre a história dos povos indígenas do Brasil, e, em tese, teria um apelo maior para uma apropriação em escolas convencionais como material paradidático, em especial na região do Acre.

No entanto, durante a primeira oficina na Terra Indígena, foi feita uma reunião para a definição do enfoque do roteiro geral, em que ficou definida a escolha pelo *enfoque cosmológico*, isto é, das histórias dos antigos [*shenipabu miyui*]. Depois, foram escolhidas as histórias: *Yube Nawa Aĩbu*¹⁷ (Mulher-Jiboia Encantada), *Siriani*, *Shumani*, *Kuĩ Dume Teneni*¹⁸ (Fumaça do Tabaco) e *Huã Karu Yuxibu*.¹⁹

Então história que a gente surgiu, por acaso, surgimento da bebida ayahuasca. Vou fazer esse jogo com ayahuasca, porque nós, tanto o huni kuĩ como o txai mesmo já tá podendo contar essa história. Fazer então, pra trabalhar cinco tempos vão mudar. E também temos cantoria. Hoje tamo organizando a música, tem a geometria também, o *kene*, pinturas corporais, tem a tecelagem, né. Então isso que é jogo, como nós tamo falando sobre jogo de animação, acho que é isso que dá pra poder mesmo de desenvolver os conhecimentos de próprio nós mesmos de fazer. – Ibã Sales, entrevista gravada em vídeo, 2013.

Tanto os indígenas como a equipe *nawá* participaram do processo de escolha. Interferimos principalmente com o objetivo de prever quais histórias seriam mais interessantes de serem adaptadas para a linguagem dos videogames. Por exemplo, histórias que apresentam mais diálogo e menos ação poderiam não ficar tão divertidas no caso do jogo. Outras já apresentam elementos mais diversificados, como animais e seres encantados, assim como partes do enredo que abrem diferentes possibilidades de jogabilidade. Com a escolha das histórias, foi elaborado o roteiro detalhado de cada uma das fases junto aos participantes das oficinas, a partir das longas narrativas dos mais velhos, tanto em *hãtxa kuĩ* como em português.

O roteiro do jogo como um todo e das histórias estão relacionados aos processos de aquisição de saberes *huni kuĩ*. Na primeira sequência de fases, correspondente à história de *Yube Nawa Aĩbu*, o personagem aprende a acionar o poder especial do cipó, o *nixi pae*. Na segunda história, *Siriani*, além de usar a borduna, o jogador aprende sobre os grafismos [*kene*]. Na terceira história, que conta as aventuras de um pequeno encantado da floresta chamado *Shumani*, aprende também sobre o uso das pinturas de urucum [*mashe*] e jenipapo [*nane*]. Na quarta história, *Kuĩ Dume Teneni*, o jogador aprende a usar a lança e a reunir tabaco e cinzas de árvores para

17. Versões desta história também estão publicadas em outros trabalhos (Langdon 1996; Ibã Kaxinawá 2006; Lagrou 2007; Haibara 2016).

18. Uma versão desta história também está publicada em *Shenipabu Miyui* – história dos antigos (2000).

19. Uma versão desta história também está publicada em *Una Hiwea* – Livro Vivo (2012).

figura 5
Pajé Dua Busê
organizando
os desenhos
(Foto: Nadjia
Marin, 2015)



preparar rapé [*dume deshke*], podendo assim usar seu poder para enfrentar animais da floresta como o Gavião-Real [*Tete Pawã* ou *nawa tete*], o Corujão [*Pupuwã*], o Escorpião-Rei [*Nibu Baka Pianã*], macaco-preto [*isu*] e seres encantados como *Yuxĩ Shurubu Pianã* e *Pinu Taka Pinushu*. Na última história, *Huã Karu Yuxibu*, o jogador aprende sobre o surgimento e a classificação das plantas medicinais e o segredo da imortalidade.

Tais histórias não têm sequência lógica ou interligação explícita uma com a outra (exceto certas versões de *Yube Nawa Aĩbu* e *Huã Karu Yuxibu* que se emendam uma na outra, porém, não se trata da versão presente no jogo). As narrativas ameríndias, em geral, não são pensadas ou executadas em fio linear, mas quando se passa para nossas formas de expressão, seja um texto, um jogo ou um filme, os aspectos multitemporais, multilocais e multivocais tendem a ser eliminados a favor da linearidade. Criamos, pois, uma narrativa geral, relacionada a saberes importantes para a formação da pessoa *huni kuĩ* (pessoa verdadeira), na qual encadeamos deliberadamente uma história na outra. A necessidade de aprender sobre o cipó, na primeira fase, por exemplo, torna-se fundamental para avançar nas outras fases, uma vez que o jogador precisará usar esse conhecimento para prosseguir. Da mesma forma ocorre com a montagem dos *kene* (na segunda fase) etc.

O enredo do jogo conta que os personagens principais são um casal de gêmeos que foram concebidos pela jiboia *Yube* em sonhos e herdaram seus poderes especiais. O casal, que compreende um jovem caçador e uma pequena artesã, ao longo do jogo, passa por uma série de desafios

para se tornar, respectivamente, um pajé e uma mestra dos desenhos [*kene*]. Nessa jornada, eles adquirem habilidades e conhecimentos dos animais, das plantas e dos *yuxin*; entram em comunicação com seres visíveis e invisíveis da floresta, para se tornarem, enfim, seres humanos verdadeiros [*huni kuĩ*].

Um dos desafios da elaboração do roteiro foi escapar da falsa oposição entre mito e história. Assim, na forma em que o jogo é apresentado, o personagem começa no tempo presente, onde todos estão numa aldeia, usam roupas e tocam instrumentos musicais, como violão e maracá. Na sequência, o personagem é transportado para o plano das histórias por meio do sopro de um pajé, onde adquire os conhecimentos e retorna, posteriormente, ao tempo atual. Dessa forma, tentamos propor que a agência dos mitos, que estão vivos no cotidiano, é responsável por atualizar relações.

Então primeira coisa eu queria agradecer sobre a relação de nossa *Shenipabu Miyui*, que tão importante, tão sagrada, de cada palavra, cada história que vem trazendo esses escritos da fonte, do surgimento até dia de hoje... [...] Tanto esse *Yuxibu* que tá junto aqui, vamos assim parabenizar *Kuĩ Dume Teneni*, parabenizar *Huã Karu Yuxibu*, [...] Esse que é *Yuxibu*. O *Yuxibu* transforma algumas coisas. Algumas coisas de alegria. Não é algumas coisas de mau. Traz cura... Essa foi uma cura, né, uma alegria enorme. – Tadeu Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

O efeito mais notável da criação desse jogo certamente não é o de *congelar* mitos, suplantando outras variações ou alterar formas *tradicionais* de circulação nas aldeias. Primeiro, porque a única opção para de fato criar algo seria basear-se em uma das versões existentes das histórias.²⁰ Segundo, porque entendemos que a versão contida no jogo atualmente não tem, na prática, potência para alterar significativamente a dinâmica de circulação de tais conhecimentos nas terras indígenas, considerando o número limitado de computadores, a pouca familiaridade no manuseio dessas tecnologias, entre outros fatores. Nesse caso, as versões convivem e dialogam mais do que se suplantam.

A QUEM PERTENCE O CONHECIMENTO?

O desenvolvimento do jogo levantou diversas questões, como a autoria e autoridade dos conhecimentos presentes no jogo. Fica claro que cada história presente no jogo não é igual a nenhuma versão oral de tais histórias (tal como aquelas contadas pelos mais velhos), mas outra versão,

20. A não ser que a proposta fosse apresentar várias versões do “mesmo” mito, o que não achamos interessante em termos de jogabilidade e conteúdo.

no sentido indicado por Lévi-Strauss nas *Mitológicas* (1964). No game, as histórias (apresentadas na forma de *fases*) são transformações de uma história contada em tempo e momento específicos. O argumento, pois, de quando se requer benefícios coletivos por conta do uso ou apropriação de determinada história supõe um domínio e um usufruto exclusivo sobre o conhecimento – o conhecimento *da história*, no singular. Poderíamos assim pensar que tal história, como termo geral e abstrato (se é que isso possa existir), não pertenceria a uma aldeia, a um rio (Rio Jordão) ou nem mesmo a um povo (Huni Kuĩ). Há que se lembrar que outros povos de língua pano (como os *Yawanawá*, por exemplo) narram histórias muito semelhantes, como a da origem do uso do cipó [*uni*].

No entanto, na prática, há uma intensa disputa pela autoria desses conhecimentos. A Federação Huni Kuĩ,²¹ em dado momento de reuniões e discussões sobre o jogo, teria alegado que as histórias contidas no jogo pertenceriam “a todo o povo Huni Kuĩ”, requerendo que houvesse ampla consulta e uma extensão dos benefícios a todas as terras indígenas kaxinawá, independentemente da colaboração direta das pessoas para com o projeto. Após diversas conversas, em que se esclareceu a carência de recursos e a falta de tempo hábil para atingir tal abrangência, o conselho da Federação requereu apenas algumas cópias de DVDs para a distribuição nas demais terras indígenas, assim como uma participação em eventual negociação envolvendo a venda do jogo.²²

Definimos, então, que os direitos autorais do jogo pertenceriam ao coletivo *Beya Xinã Bena* (Cultura Novo Tempo), grupo formado por iniciativa dos participantes indígenas durante a primeira oficina do jogo, em 2014. Tal coletivo, que ainda não possui registro formal, foi fundado com o objetivo de reunir, fomentar e difundir as produções audiovisuais (ligadas às tecnologias digitais) dos Huni Kuĩ do Rio Jordão. Este pode ser definido, portanto, como um coletivo de produções audiovisuais indígenas. O nome do jogo (*Yube Baitana*) também foi decidido em reunião, por decisão do grupo.

21. A Federação do Povo Huni Kuin do Acre (FEPHAC) é uma organização criada com a intenção de representar os Huni Kuĩ das 12 terras indígenas (apesar de esta “representação” ser questionável).

22. Segundo Dominique Gaillois (comunicação pessoal), uma coisa é pensar a quem pertencem as histórias, a partir de considerações sobre como circulam; e outra coisa é saber quem e o que esses “quens” estão requerendo em troca. São duas coisas bem distintas, que tendem a ser confundidas. Uma coisa são as questões antropológicas relacionadas à autoria, outra são os efeitos da noção de direitos autorais e direitos de imagem, também coisas distintas e que geram complexidades em termos muito distintos que as questões de autoridade, que podem ser analisadas antropológicamente.

A participação da equipe paulista no grupo se deu com o propósito de oferecer suporte e formação aos indígenas que desejam criar, editar e expor seus próprios materiais, auxiliando-os nas tarefas de organizar e disponibilizar conteúdos durante os cursos e oficinas de capacitação realizados nas aldeias e também por ocasião de suas viagens. A equipe criou canais no *Vimeo*²³ e no *YouTube*,²⁴ nos quais tais produções estão hospedadas e disponibilizadas gratuitamente.

POVOS INDÍGENAS E TECNOLOGIA

Apesar de ter se tornado comum ouvir gritos de “viva o videogame!” durante as sessões de *nixi pae* na ocasião do lançamento do jogo, é necessário esclarecer primeiramente que a grande maioria dos Huni Kuĩ desconhece o que seja um videogame. Possuir objetos como computadores, gravadores, projetores, câmeras filmadoras e fotográficas ainda é uma realidade para poucas pessoas, por mais que exista um número considerável de telefones celulares nas aldeias. De fato, na maioria delas, sequer há energia elétrica.

Com este projeto, a equipe de São Paulo apostou numa conjunção de elementos e práticas culturais com certas tecnologias digitais, visando oferecer melhores condições para os indígenas desenvolverem e divulgarem seus trabalhos. Frise-se que essa é uma demanda anterior dos próprios Huni Kuĩ, que têm direcionado esforços em diversas frentes para essa finalidade. No final de 2015, por exemplo, fruto de pressões junto à FUNAI e ao Ministério da Cultura, foram instalados pontos de internet via satélite em três²⁵ aldeias (São Joaquim, Três Fazendas e Lago Lindo), enquanto que, no próprio município de Jordão, os moradores não indígenas (e também indígenas) têm acesso muito restrito a este tipo de comunicação.

O PACTO ETNOGRÁFICO

Diferente dos livros *Una Hiwea – Livro Vivo* (2012) e *Una Isĩ Kawayá – livro da cura do povo Huni Kuĩ do Rio Jordão* (2014), que foram originados da ideia de um *huni kuĩ* – no caso, o pajé Agostinho Manduca –, uma das preocupações iniciais era se o projeto de criação de um videogame faria sentido para os indígenas. Afinal, como falar de videogame com os mesmos se nas aldeias sequer há energia elétrica? Teriam eles interesse ou vislumbrariam alguma coisa com o projeto? Afinal, porque os Huni Kuĩ se interessariam por um jogo eletrônico?

23. <https://vimeo.com/hunikuin>

24. https://www.youtube.com/channel/UCOFStNKXSrcAmykJ3Gai_Cg

25. Quando estivemos lá pela última vez, somente uma delas (São Joaquim) estava funcionando.

Durante a experiência de campo, notamos rapidamente um fascínio dos Huni Kuĩ por *tecnologia*.²⁶ Em muitos casos, ouvimos a seguinte expressão (*informação verbal*): “Nós, *huni kuĩ*, somos donos da ciência. Vocês, *nawá* (brancos), são donos da tecnologia”. De uma perspectiva mais abrangente, as alianças que se constroem entre ambos os povos, como no caso de projetos e viagens relacionadas à pajelança, abrem caminho para essas trocas de conhecimentos e instrumentais entre a *ciência da floresta* (das medicinas) e os instrumentos dos brancos (tecnologias).

Uma espécie de *pacto etnográfico* (Kopenawa e Albert, 2015) foi então construído em torno da implementação de benefícios²⁷ pretensamente duradouros nas aldeias. Considerando-se que os Huni Kuĩ que participaram do projeto são coautores do jogo, decidiu-se reservar uma parte da verba para o desenvolvimento do jogo para a instalação (e manutenção) de sistemas de energia solar nas aldeias. Essa foi uma demanda do próprio povo, que a elegeu como uma de suas principais necessidades atuais, junto com o encanamento de água potável e a construção de poços artesianos.

Assim, por conta do projeto, tivemos a oportunidade de instalar sistemas de energia solar em nove aldeias, iluminando casas, criando pequenos pontos de cultura e restaurando os já existentes na região. A ideia foi também fortalecer as produções locais com as chamadas tecnologias digitais. Dessa forma, tanto nas duas oficinas de construção do jogo como na ocasião de seu lançamento, foram oferecidos cursos de formação em audiovisual (filmagem e edição), introdução à informática e manutenção de sistemas de energia solar para os participantes.

Esse sonho é maravilhoso pra mim. Pra mim é uma alegria. Quando nós recebemos esse ponto, já tava quase todo morto, tava tudo pro beleléu. Bateria tá acabado, não tava funcionando mais... [...] Isso nós não queremos porque o ponto de cultura não pode é morrer. Enquanto o povo huni kuĩ tá vivo, a nossa cultura tá viva. Ponto de cultura é nós, é nossa cultura. Esse equipamento trazem pra ajudar registrar e fazer algumas coisas pra mostrar pro mundo. – Tadeu Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

Devido às condições de tempo e recursos e analisando as proporções da região, hoje com 34 aldeias, divididas em três terras indígenas, foram escolhidas como escopo de atuação as sete aldeias centrais: Novo Segredo

26. Entendidas aqui como aparelhos digitais, como computadores, telefones celulares, gravadores, projetores, câmeras fotográficas e filmadoras, entre outros dispositivos.

27. Salvo em casos muito específicos (como o pagamento de parte dos serviços de tradução e narração na língua indígena, que foram feitos em estúdio), não foi usado dinheiro em espécie.

(grupo 1), Três Fazendas (grupo 2), Novo Natal (grupo 3), Boavista (grupo 4), Astro Luminoso (grupo 5), São Joaquim/Centro de Memórias (grupo 6) e Lago Lindo (grupo 7). A aldeia Coração da Floresta, do pajé Dua Busê, também foi beneficiada. Onde já existiam pontos de cultura (do Ministério da Cultura via Rede Povos da Floresta), casos das aldeias Novo Segredo, Três Fazendas e São Joaquim, coube à nossa equipe restaurá-los (instalando novas baterias, substituindo controladores e inversores queimados), equipá-los (com algumas câmeras, notebooks, projetores e gravadores) e instalar canais de iluminação, antes inexistentes.²⁸ Onde não havia ponto de cultura, o trabalho foi inaugurar versões iniciais, instalando um sistema básico de energia solar em cada aldeia, com painéis solares, baterias, controladores, inversores; assim como a iluminação das casas.

figura 6
Oficina de
manutenção
de sistemas de
energia solar
(Foto: Nadja
Marin, 2015)



Por iniciativa própria, os moradores prontamente nomeavam o *ponto de cultura* recém-criado. Estima-se que este projeto colaborou com a iluminação de 100 casas em oito aldeias, nas quais vivem entre 500 e 1.000 pessoas, como coloca Tadeu Kaxinawá:

Aqui na terra, então precisamos dessa parceria importante, pra nós dar mais fortalecimento desse trabalho, como trabalhar como audiovisual, como nós chama de ponto de cultura. O que que é ponto de cultura? Eu falei pra tudo esse jovem logo colocar nome de cada ponto de cultura onde tem a luz, já pode colocar o nome de cada ponto de cultura. Mas daqui um dia Rede Povos da Floresta, Ministério da Cultura aprovou 150 ponto de cultura, hoje em dia de ava-

28. O projeto de criação de Pontos de Cultura do Governo Federal privilegiou a instalação de equipamentos de informática, como computadores de mesa, e não a iluminação das aldeias, de forma que as casas ficaram sem iluminação (exceto a casa do próprio ponto de cultura).

liação, né, o txai²⁹ Ailton Krenak tá nessa área mexendo aí no nosso Acre, no nosso Brasil. Então a gente tá aqui com jiboia, com esse caminho aí, pra receber esse equipamento, pra trazer mais uns três ou quatro onde instalou essa luz, vamos trazer esse equipamento. E nossa briga é essa, pra trazer. Com Ministério da Cultura, com esse projeto. Também vou descobrindo a participar também como delegado da parte do Ministério da Cultura com povo huni kuĩ daqui do Rio Jordão. Fui escolhido, fui assinado... Txai Benki, foi eu, o txai Iskubu, lá do Breu. Então esse acompanhamento eu não tô acompanhando em Brasília, mas a gente tá aqui conectado, algumas coisas o *Yuxibu*, *nixi pae* e tudo, a gente vai acompanhando e buscando. Com essa luta, com esse pouquinho do meu conhecimento que empenhei, tá aí internet, nas três internet nas terras indígenas, tá empenhado que a gente teve essa capacitação, e Josias, eu e todos nós vêm acompanhando isso. Se eu não tivesse cineasta, se não tivesse conhecimento essa área de trabalho, não tinha acontecido esse trabalho de videogame. Tu sabe que o chefe não deixou, o Siã, “não queremos que o videogame acontece, esse projeto parece que é um projeto das crianças, né, e nós não somos criança”, ele falou. “Não, esse daí não é criança. Esse projeto pra mim é importante. Tá trazendo informação, tá trazendo algumas placas solar das terras indígenas... Então Siã, o que que nós precisa? Nós leva cachaca ou nós leva a pessoa importante pra colocar luz?”. “Não, isso é importante. Nós vamos colocar porque temos escola, temos as crianças pra trabalhar” [...]. Até que o Siã liberou, juntamente com a gente, aconteceu esse projeto. Então o projeto trouxe uma coisa importante pra nós, pros alunos, pras mulheres, pros jovens. [...] Na minha visão, é isso. [...] Pra mim foi muito boa, foi muito *kuxipa*, a jiboia, *Yuxibu*, *Huã Karu*, *Ikamuru*, todos nós, *nixi pae*, nossa saúde, nossa alegria, o encontro huni kuĩ... [...] Esse trabalho não foi só pra mim daqui de Centro de Memórias, foi pras três terras indígenas, pra 3.019 pessoas, esse trabalho muito importante. – Tadeu Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

29. O termo *txai* tradicionalmente significa cunhado (relação de afinidade). Hoje, porém, o mesmo termo tem uma série de usos, como na relação com os não-indígenas (*nawa*) que têm relações de proximidade com os Huni Kuĩ.

QUANTO VALE O CONHECIMENTO?

Desde o primeiro momento, foi dito nas aldeias que o projeto não geraria um produto vendável. O próprio *pacto etnográfico* foi construído com base nesse acordo. No entanto, nas assembleias durante o encontro para o lançamento do jogo, uma discussão sobre a possível venda do jogo voltou à tona, visto que, no projeto do livro *Una Isĩ Kayawa*, foi decidido, justamente numa assembleia no evento de lançamento local, por sua comercialização aberta.

Diga-se que a equipe paulistana nunca teve a pretensão de lançar *Huni Kuin: Yube Baitana* comercialmente. O que possibilitou sua disponibilização gratuita foi a aprovação do projeto no edital *Rumos 2013-2014*, do Instituto Itaú Cultural, além de uma pequena verba do IEB-USP que custeou parte da primeira viagem, aliado a uma equipe (tanto *nawá* como *huni kuĩ*) que trabalhou na maior parte do tempo com baixa ou sem remuneração. Apesar de não haver uma proibição por parte desses editais acerca de uma possível venda do jogo, houve uma proposição ativa da equipe paulistana em recusar em vendê-lo. Em consonância com ideais de *software livre* e da licença *creative commons*, o objetivo principal da equipe foi circular o conteúdo do jogo da forma mais abrangente possível, sem tantas barreiras (como a compra, seja física ou digital). Tampouco, em nenhum momento, havia autorização da FUNAI para a comercialização. Outro motivo foi não dar espaço para a produção de cópias ilegais, já que, segundo dados do Fórum Nacional contra Pirataria e a Ilegalidade,³⁰ 82% dos jogos no Brasil são pirateados.

REGISTRO E TRANSFORMAÇÕES

Algumas reportagens que noticiaram o game colocaram equivocadamente que seu objetivo principal seria “preservar a cultura dos índios”.³¹ Sem contato com a equipe de produção e por desconhecimento do projeto e das questões indígenas, tais jornalistas acabaram por inverter o sentido do que se intentou comunicar. O discurso da preservação cultural (e, por consequência, da assimilação cultural), assim, está muito presente em diversas dimensões deste campo, seja na fala dos jornalistas, dos próprios indígenas ou de pessoas que trabalham mais diretamente com estes, ou mesmo em materiais escolares, de divulgação *cultural* ou *socioambiental*.

30. Disponível em <<https://tecnoblog.net/147784/jogos-piratas-brasil-82-do-total/>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

31. Disponível em <http://www.huffingtonpost.com/entry/computer-game-indigenous-brazil_us_56d73694e4b0bf0dab343995?9ozuxr>. Acesso em: 11 jan. 2014.

Estão em jogo aqui, pois, duas concepções distintas de cultura e de conhecimento: uma que lida com a linguagem do registro cultural (preservação) e a outra, com uma linguagem da criação/transformação, no sentido usado, por exemplo, por Roy Wagner (1981). Na perspectiva que assumimos, o jogo não tem como objetivo preservar ou guardar nada, mas criar algo novo a partir da transformação de elementos existentes. Se reconhecemos que a cultura está em constante movimento, o registro, por outro lado, supõe uma tentativa de *objetificação* (Wagner 1981) em alguma dimensão. Assim, por mais que o jogo possa ser uma iniciativa, como dizem os Huni Kuĩ, para o “fortalecimento” da cultura, isso não implica necessariamente alguma forma de preservação, mas, como lembra a antropóloga Adriana Testa, de tradução:

Manuela Carneiro da Cunha explica que a tarefa da tradução não é mera arrumação, não se trata de “*guardar o novo em velhas gavetas*” (1998, 11), mas de pôr em relação diferentes códigos que não são equivalentes. Por isso, embora a tradução seja frequentemente associada à imagem do xamã viajante, não se trata de um ato de transporte, nem tampouco da transposição de sentidos, mas de um ato de criar a partir da relação entre diferentes e, como Luis Fernando Pereira (2008) sugeriu, da construção de uma experiência (Testa 2012, 171-172).

Em campo, é comum ouvir-se de um canto ou de outro (como na reunião com o então presidente da FUNAI), gritos acusatórios dos índios sobre um suposto *roubo* ou *pirataria* de sua cultura. Esse tipo de entendimento pode levar a crer que uma cultura possa ser *retirada* de um lugar (então roubada) e levada por alguém para outro lugar, deixando o local “original” esvaziado. Em meio a esse debate, a presença dos *kene* (grafismos kaxinawá) no jogo também foi tema de controvérsias, tendo em vista o processo de patrimonialização atualmente em curso no IPHAN (Maná de Lima et al. 2014).

Apesar dos amplos processos de consulta realizados pela FUNAI, ainda há muita confusão e desconhecimento em torno desse processo, o que tem paralisado diversas ações. Repetidamente, ouvimos dos Huni Kuĩ que “o *kene* está parado” ou que não se pode mexer com os *kene*, muitas vezes por conta do receio de um *uso indevido*, o qual o próprio IPHAN não regulamenta. Como pontuam Maná de Lima et al (2014, 227) há uma “diferença entre a ideia de “proteção”, termo mais usado pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual e pelo Instituto Nacional de Propriedade Intelectual, e “salvaguarda”, termo preferencialmente usado pelos órgãos ligados ao trabalho com a cultura, como a Unesco e o Iphan” (Carneiro da Cunha 2005, 16-17”).

Segundo tais autores, a ideia de “salvaguarda”, levada pelo IPHAN para as aldeias, foi objeto de discussões nas quais os equívocos proliferavam. Em seu endereço eletrônico, o IPHAN define “salvaguardar um bem cultural de natureza imaterial” como “apoiar sua continuidade de modo sustentável. É atuar no sentido da melhoria das condições sociais e materiais de *transmissão* e *reprodução* que possibilitam sua existência” (Maná de Lima et al 2014, 231-232). No entanto, Testa coloca que o conceito de transmissão, tal como o usado pelo IPHAN:

[...] enfatiza a ideia de que se transfere alguma coisa, mas não os modos de agir ou fazer. O objeto transmitido é visto como algo que encerra em si mesmo o resultado de um processo de produção. [...] Esta noção é operante independente de se tratar de patrimônio material ou imaterial. Neste esquema, pouco interessam os processos de transformação e criatividade desenvolvidos nas experiências de transmissão, afinal o que se almeja é salvaguardar uma suposta originalidade ou inalterabilidade daquilo que é um patrimônio a ser transmitido e herdado (Testa 2012, 185).

Para evitar esse desentendimento em torno dos *kene*, poderíamos tranquilamente tê-los substituído no jogo por *moedinhas* ou argolas (como nos clássicos *Sonic: The Hedgehog* ou *Super Mario Bros.*), sem alterar significativamente a jogabilidade, mas isso certamente empobreceria e descaracterizaria o jogo, já que, nesse caso, deixaríamos de apresentar elementos importantes do povo em questão. No entanto, após algumas conversas com a Federação Huni Kuĩ, não houve problemas em manter os *kene*, por não considerarem que estes ocupariam um lugar central no jogo.

USOS E FINALIDADES

Nesta última seção, vamos expor a fala de alguns *huni kuĩ* sobre suas visões e objetivos com a produção e a circulação do jogo. Afinal, o jogo serve para quem: para os *nawá* ou para os índios? Quais usos potenciais e intenções existem para com o jogo?

No período pré-produção, o professor e pesquisador Isaías Sales (Ibã) ressaltou a importância da criação do jogo para “registrar³²” as histórias de seu povo e envolver os seus alunos no processo de aprendizado de conhecimentos relativos à formação da pessoa *huni kuĩ*. Ele lembra a

32. O termo ‘registro’ é oriundo do mundo dos projetos, o que certamente mascara algumas das ideias mais férteis dos índios. Acreditamos que, muitas vezes, onde eles usam ‘registro’, pensam ao invés em ‘acionar’, ‘ativar’, ‘fazer existir’, ou seja, em algo numa direção mais prospectiva do que uma preocupação com registrar coisas do passado.

capacidade do jogo de envolver pessoas de diferentes idades na aprendizagem desses conhecimentos por meio de novas tecnologias:

Acho que esse jogo que vocês tão falando é o maior movimento do jogo, tanto indígena e não-indígena, é isso que tô vendo o jogo. Não é das crianças não, isso é jogo que pega tudo, né, todo mundo joga. [...] É só a ideia, né, essa que você vai desenvolvendo da sua memória, criatividade, muitas coisas que são pensadas depois do, quando surgimento isso na escola. Isso é importante. [...] Vão gostar. Não é só das crianças que eles vão jogar, isso é o adulto, praticamente...
– Ibã Sales, entrevista gravada em vídeo, 2013.

De fato os Huni Kuĩ demonstram uma constante preocupação em usar o jogo como material didático em suas escolas (onde atualmente pratica-se o chamado *ensino diferenciado*), como colocou o professor Osvaldo Isaka já na ocasião do lançamento:

Para nossos povos huni kuĩ é a primeira história aqui do nosso povo huni kuĩ [na forma de] um jogo. Só nós temos história nossa que os velhos contavam, não tem esse jogo pra ver, jogar, as crianças verem, né. Então essa aí que pra nós é importante, depois do lançamento vai ter na escola, pros meninos verem, e nós estamos pensando também se vem alguns “Luz para Todos” aqui facilitar mais, nós queria criar alguns quarto aí pra montar esse jogo próprio no computador para as crianças treinarem também, fazer horarizinho pra eles começarem jogar, entender as histórias da nossa origem. – Osvaldo Isaka, discurso gravado em vídeo, 2016.

Fernando Siã, representante da aldeia Três Fazendas, afirma que seria importante não somente numa divulgação “pelo mundo”, mas principalmente dentro da escola, a fim de conferir uma durabilidade maior a esses conhecimentos:

Então, um dos sagrados que a gente tem é essa jiboia, que vocês chamaram caminho, né. Nós deu essa luz de caminhar mesmo de verdade, então nós não podemos parar, nós temos que abrir mais, ampliar mais, fortalecer mais. E não mostrar pelo mundo só, pelo mundo, mostrar também pelo nosso futuro aqui dentro da aldeia mesmo, dentro da escola. E aí que nós podemos fortalecer mais durante as aulas no jogo. Porque aí a gente reflete a história, os velhos se acabando e esse jogo nunca se acaba, que ficou ali no mundo, então outros países, outro mundo – Fernando Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

A preocupação dos Huni Kuĩ com a escola é tamanha que um conhecido acadêmico desse povo chegou a afirmar que se o jogo não servisse para a escola indígena, não serviria para nada. Considerando-se também o distanciamento das gerações mais velhas em relação ao universo dos jogos eletrônicos, o cacique local [*shanen ibu*] inicialmente chegou a tratar o videogame como “brincadeira” ou “coisa de criança”, como mencionado em citação anterior. No entanto, essa percepção foi transformada ao longo do tempo, por meio da convivência e das trocas, quando os atores citados também puderam vislumbrar o potencial comunicativo do jogo para além das aldeias.

Vamos ter esse contato, o jovem tem que pegar esse contato e dar continuidade. [...] Porque deu uma luz, abriu um caminho. Caminho da jiboia, né. Abriu pra esses jovens que têm material, quem quiser trabalhar no videogame [...] Então isso a gente não tá mais perdido, tecnologia tá na nossa mão, tamo conectado, então vamos acompanhar esse projeto. [...] Então tamo aqui, nossos espíritos tão lá e a nossa imagem queremos colocar dentro da internet as nossas histórias, vai mostrar pro mundo, para essa sociedade entender melhor que nós, povo Huni Kuĩ, nós somos cidadãos também e seres humanos, temos sabedoria, temos nossas histórias, temos essa nossa identidade bonita também pra mostrar para o mundo. É isso que nós jovens e hoje, novo tempo, nós queremos mostrar isso. – Tadeu Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

Poderíamos tecer reflexões antropológicas pertinentes sobre a importância dos pontos de cultura e da capacitação de jovens indígenas em tecnologias digitais, mas um dos objetivos principais com o jogo é mais simples: agir contra o preconceito que até hoje assola os povos indígenas, principalmente por desconhecimento de grande parte da população brasileira. Ainda é assustador como grande parte da população crê que os índios deixam de ser eles próprios porque portam um celular ou usam roupas. Com este jogo, além de buscar um espaço na mídia para temas nacionais diferentes dos clichês dos videogames, pretende-se possibilitar que pessoas, desde crianças a adultos, possam respeitar e valorizar os povos indígenas, sua cultura, modo de vida e espiritualidade.

Esse projeto, para mim, quando a luz clareou, Deus deixou a luz, o sol, clareou a todos, nunca paralisou. Sempre permanece. Então vocês trouxeram a luz, e nós huni kuĩ, o jovem [...] precisa de câmera boa, esse jovem precisa de gravador bom, esse jovem precisa de capacitação, como mexer [...] com essa luz, né, energia. Aprender a mexer, né, câmera,

computador e ligar luz, e acho que é coração. Se a luz apagar, o nosso planeta, tudo paralisa. Embora que as pessoas não têm como pra comunicar, então é... desde o nosso planeta. Então tá chegando na nossa aldeia. Então, tá chegando na nossa aldeia por quê? Porque huni kuĩ já estuda na escola, porque huni kuĩ já fala em português, porque huni kuĩ já tem amigo branco, parente não-indígena, porque huni kuĩ tem sua capacitação, tem sua própria autonomia, tem própria sua cultura. Então, nós temos nossa floresta...
– Tadeu Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

Entendemos que, no *tempo presente* (ou *tempo da cultura*), os próprios Huni Kuĩ querem relacionar-se ainda mais com outros povos e seres. O jogo *Huni Kuĩ: Yube Baitana*, assim como outros projetos deste novo tempo [*xinã bena*], como *Una Isĩ Kayawa*, vem na esteira de sonhos como o do pajé Agostinho Manduca [*in memoriam*], que vislumbrou que a melhor forma de tornar seu conhecimento vivo após a sua passagem não seria isolando-o, escondendo-o ou guardando-o, mas o espalhando pelas aldeias e pelo mundo (ou mundos) afora. Isso implica, portanto, a tessitura de alianças e parcerias com o povo *nawá*. A própria colaboração de integrantes do povo Huni Kuĩ para a construção do jogo reflete esse movimento de abertura ao outro, como coloca seu filho Tadeu:

Esse jogo vai espalhar. Todas essas crianças têm celularzinho, algumas pessoas têm computador, vamos começar a mexer, vamos começar a gostar. Principalmente eu gostei muito, né. Gostei muito dos desenhos, gostei muito da montagem, gostei muito do jogo. Mas eu não joguei ainda, eu não sei jogar ainda. Mas eu vou jogar! Entendeu. Porque o nosso Brasil, o jogo é vida, do ser humano. Então pra mim eu gosto muito de jogo. [...] Fizemos a cura, cura de nosso trabalho, cura de nossa caminhada, e cura do nosso movimento, cura do nosso planeta, conectado com *Yuxibu*, sempre continuar seguindo isso. Então muito *haux*, muita gratidão, e todos vocês parentes, esses parentes que tão aqui. Muito *haux*! – Tadeu Siã, discurso gravado em vídeo, 2016.

texto recebido

29.09.2016

texto aprovado

17.01.2017



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS, ARTIGOS E PERIÓDICOS

Haibara, Alice. 2016. *Já me transformei: Modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuĩ (Kaxinawá)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH, USP, São Paulo.

- Iglesias, Marcelo Piedrafita. 1992. *Kaxinawá do Rio Jordão: história, território, economia e desenvolvimento sustentável*. Rio Branco/AC.
- Kaxinawá, Joaquim Paulo de Lima. 2014. *Uma gramática da língua hãtxa ku*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.
- Kaxinawá Ibã, Isaías Sales. 2006. *Nixi Pae: o espírito da floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 96p.
- Kelly, José Antônio. 2013. Resenha de "La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami". *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 5, n. 1: 172-187.
- Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- Lagrou, Elsjé Maria. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawá, Acre)*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- Langdon, Esther Jean. 1996. *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis: Ed. UFSC.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004 [1964]. *O cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo: Cosac Naify.
- Manã de Lima, Joaquim et al. 2014. "Observações sobre o processo de patrimonização dos Kene Huni Kuĩ". In: Carneiro da Cunha, Manoela; Cesarino, Pedro. *Políticas culturais e povos indígenas*, Cultura Acadêmica.
- Manduca, Agostinho (org.). 2012. *Una Hiwea – Livro vivo*. Faculdade de Letras/UFMG Belo Horizonte: Literaterras.
- Manduca, Agostinho; Quinet, Alexandre (org.). 2014. *Una Is Kawaya – O livro da cura do povo Huni Kui do Rio Jordão*, Rio de Janeiro: Dantes Editora.
- McCallum, Cecilia. 1996. Morte e pessoa entre os Kaxinawá. *Mana*, v. 2, n. 2.
- Organização dos Povos Indígenas do Acre – OPIAC. 2000. *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 168 p.
- Testa, Adriana Queiroz. 2012. Caminhos de criação e circulação de saberes. *Relatório PT Redes Ameríndias*, Coletânea 1.
- Wagner, Roy. 2010 [1981]. *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac Naify.
- Yano, Ana Martha Tie. 2010. *A fisiologia do pensar: corpo e saber entre os Caxinauá*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH, USP, São Paulo.

_____. 2012. Saber-ser: corpo, pessoa e conhecimento para os Caxinauás. *Relatório PT Redes Ameríndias*, Coletânea 1.

FILMOGRAFIAS

Awara Nane Putane – Uma história do cipó. 2013. Direção: Sérgio de Carvalho (22 min).

Filmando Manã Bai. 2008. Direção: Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias (18 min).

A gente transforma Yawanawá – A força da floresta. 2013. Direção: Daniel Semanas, Rosebaum (2 min)

Huni Meka - Os cantos do cipó. 2006. Direção: Tadeu Siã Kaxinawá, Josias Manã Kaxinawá, Vídeo nas Aldeias (25 min).

Já me transformei em imagem. 2008. Direção: Zezinho Yube, Vídeo nas Aldeias (32 min).

Katxa Nawá. 2008. Direção: Zezinho Yube, Vídeo nas Aldeias (29 min).

Kene Yuxi: as voltas do kene. 2010. Direção: Zezinho Yube, Vídeo nas Aldeias (48 min).

Nixi Pae - Espírito da Floresta. 2012. Direção: Isaías Sales Ibã (43 min).

Nuku Inu Shenipabu Burã (Nós e os Brabos). 2011. Direção: Nilson Sabóia Tuwe (50 min).

Shuku Shukuwe - A vida é pra sempre. 2012. Direção: Agostinho Manduca (43 min).

Xinã Bena - Novos tempos. 2006. Direção: Zezinho Yube, Cultura Viva/Vídeo nas Aldeias (52 min).

Yawa: The story of the Yawanawa people. 2004. Direção: Joaquim Tashka Yawanawa. Aveda (55 min).

LUDOGRAFIAS

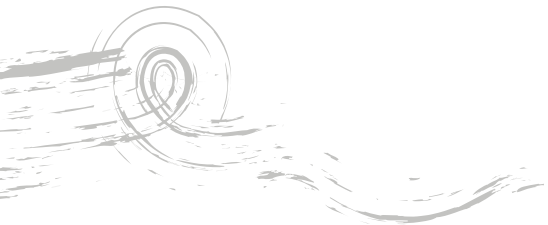
Búzios: Ecos da Liberdade. 2011. UNEB. Disponível em <<http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/buzios/>>.

Never Alone (Kisima Inŋitchuŋa). 2014. Upper One Games.

Sonic: The Hedgehog. 1991. Sega.

Super Mario Bros. 1985. Nintendo.

Xilo, Kaipora Digital. 2011. Disponível em <<http://www.xilogame.com/>>.



GUILHERME PINHO MENESES

Doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É Mestre em Antropologia Social (2014) e Bacharel em Ciências Sociais (2011) também pela USP, Bacharel em Administração de Empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-EAESP, 2010) e membro do Laboratório de Estudos Pós-Disciplinares (LAPOD), do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA-USP), do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (NAU) e da comissão editorial da Enciclopédia de Antropologia (E A). Recentemente, foi coordenador do projeto de criação do videogame Huni Kuin: Yube Baitana com os índios Kaxinawá do Rio Jordão, Acre.

Universidad de la República,
Instituto de Psicología de la
Salud, Montevideú, Uruguai.

DANIEL CAMPARO AVILA

USO DO REGISTRO AUDIOVISUAL EM UMA OFICINA DE MÚSICA PARA CRIANÇAS COM AUTISMO¹

RESUMO

O presente artigo se vale da análise de uma oficina de música oferecida a crianças com autismo, destinada a discutir o uso do registro audiovisual. Primeiramente, os procedimentos empregados nas sessões e a metodologia de registro e análise são detalhados. Em seguida, a análise de um segmento registrado é apresentada, ilustrando os resultados gerais da pesquisa. Questões relativas às dimensões terapêuticas da música são enfatizadas, junto com uma discussão sobre a relação entre música e subjetividade, destacando as contribuições dadas pela etnomusicologia. Por fim, considerações são tecidas sobre o uso do registro audiovisual e as metodologias de análise, além das principais conclusões obtidas.

palavras-chave

Música; Autismo; Audiovisual;
Microanálise; Etnomusicologia.

1. Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

INTRODUÇÃO

O autismo é um transtorno do desenvolvimento infantil, caracterizado por prejuízos severos nas habilidades de interação social e comunicação ou pela presença de comportamentos, interesses e atividades estereotipados, definido tanto por seu início precoce (três primeiros anos de vida) quanto por uma tendência evolutiva crônica. Considera-se também que o autismo envolve alterações quantitativas e qualitativas da experiência subjetiva, dos processos cognitivos, da comunicação e da percepção. Essas disfunções afetam o indivíduo de uma maneira integral, de modo que o autismo não corresponde a um atraso ou interrupção do processo típico de desenvolvimento, mas sim a um transtorno global, cujos efeitos se estendem por toda a vida e afetam as distintas áreas desse processo, ou seja, o desenvolvimento psicomotor, afetivo, cognitivo, linguístico, social, etc.

Apesar de ter conquistado uma posição de destaque no campo da psicopatologia, o conceito de autismo continua sendo relativamente impreciso. Descreve tanto crianças que falam quanto outras que não falam, crianças com pouco ou nenhum tipo de contato social e outras com um tipo excêntrico de relacionamento, crianças com deficiência mental e outras com um nível cognitivo adequado para sua idade (Lampreia 2004). Em consequência, os estudos epidemiológicos também apresentam variações significativas, indo de 15 a cada 150.000 habitantes (Associação Americana de Psiquiatria 2002) a aproximadamente 11 por 1.000, isto é, uma criança a cada 88 (Baio 2012). Com relação a seus aspectos etiológicos, a falta de consenso é ainda maior, a ponto de existirem tantas definições de autismo quanto as diversas teorias que pretendem explicá-lo (Leboyer 2007). Tentativas de estabelecer um marcador biológico, genético, neuroelétrico ou neuroquímico tampouco chegaram a resultados conclusivos, e mesmo as alterações no funcionamento neurológico evidenciadas por imagens do cérebro são incapazes de estabelecer a relação entre a atividade desse órgão e os sintomas específicos. Por fim, são também poucos os acordos quanto aos prognósticos possíveis, fazendo do autismo um caso raro entre os quadros clínicos, a maior parte dos quais segue uma trajetória conhecida e predizível.

Em meio a um cenário em que muito se especula sobre os motivos que levam um sujeito a apresentar problemas de desenvolvimento como o autismo, a análise de filmes – sobretudo aqueles produzidos pelas próprias famílias – vem lançando argumentos contundentes na resolução desse impasse. Massie (1978), por exemplo, ao investigar filmes caseiros com bebês que mais tarde foram diagnosticados com autismo, mostrou claramente os estados de sideração dos pais ante a falta de respostas do filho, fornecendo uma base empírica à crítica da noção de que a síndrome se relacionava com cuidadores frios ou pouco afetivos.

Já em uma amostra de vídeos gravados apenas durante o primeiro ano de vida, Muratori e Maestro (2007) encontraram menos respostas às tentativas de suas mães de estabelecer interações em crianças com autismo que crianças que não desenvolveriam a síndrome. No entanto, algumas crianças com autismo podiam demonstrar comportamentos sociais, como a troca de olhares, sorrisos e até mesmo a atenção compartilhada ou ações de apontar um objeto, mas a sua frequência já era menor que a das outras crianças.

Assim, como resumem Wing e Gould (1979), o espectro do autismo corresponde a um conjunto de síndromes cujo núcleo é um déficit social que se apresenta na primeira infância. Trevarthen et al. (1998) também o consideram um distúrbio do mecanismo inato para se relacionar com o outro, de modo que as funções da linguagem e os processos de pensamento nele baseados estariam afetados nas pessoas com autismo porque as funções intersubjetivas estão prejudicadas praticamente desde o princípio da vida. O estudo de vídeos caseiros de um par de gêmeas, das quais uma irmã seria futuramente diagnosticada como tal, por Trevarthen e Daniel (2005), confirma que a perturbação no desenvolvimento da simpatia interpessoal é um efeito da ausência ou baixa frequência de comportamentos intersubjetivos, o contrário do que se esperaria em um caso de desenvolvimento típico. As diferenças nas funções comportamentais, emocionais ou cerebrais seriam, portanto, resultantes de deficiências no compartilhamento de atenção, intenção e afeto em um momento em que o encontro com a alteridade é fundamental.

Sem a troca de respostas expressivas, a criança não participa plenamente das transações comunicativas e emocionais com os outros, o que compromete gravemente seu desenvolvimento orgânico e psíquico. Tal prejuízo das relações sociais na primeira infância dá origem aos sintomas associados, dado que reduz os movimentos de orientação mental que ocorrem em resposta aos estímulos do outro, o que afeta o desenvolvimento do pensamento e empobrece a vida imaginativa (Hobson 2002). Conforme esses indivíduos crescem, os problemas encontrados nessas primeiras interações diádicas se estendem e afetam a maneira como eles interagem com o restante do grupo social, assim como a sua aprendizagem das convenções culturais.

Nessa mesma linha, para Ochs et al. (2004), uma das principais dificuldades enfrentadas por sujeitos com autismo no reconhecimento das intenções e estados psicológicos se refere ao descentramento sociocultural, isto é, à adoção do ponto de vista do outro por meio da “atenção dos membros às expectativas comportamentais associadas com situações cultural e socialmente organizadas” (Ochs et al. 2004, 156). Analisando 381 horas de áudio e vídeo de 16 crianças entre oito e 12 anos, diagnostica-

das com autismo, esses pesquisadores encontraram diversos momentos em que elas faziam tomadas de perspectiva em situações de interação cotidiana, com membros da família em casa, indo e voltando da escola, e com os pares e professores. Os três domínios em que isso ocorria eram a participação em trocas de turnos e sequências de conversação, a formulação de cenários situacionais e a interpretação de significados socioculturais, de formas e comportamentos indexicais.

Apesar da tendência a perseverar em seus tópicos de interesse e de manter conversações entremeadas por silêncios, essas análises indicaram que, frequentemente, sujeitos com autismo participam de conversações com trocas de turnos em lugares de transição adequados, até mesmo engajando-se em discussões sem pausas ou sobreposições entre as falas. Isso sugere que essas dificuldades não se relacionam a uma dificuldade cognitiva, mas sim à vulnerabilidade dessas crianças aos desafios da função pragmática da linguagem.

É possível que aí encontremos o motivo pelo qual técnicas baseadas na música – que facilitam a comunicação por meio do som e do movimento, sem as restrições da determinação linguística do sentido – são empregadas com êxito no tratamento de indivíduos com problemas de desenvolvimento. Diversos estudos sobre musicoterapia confirmam como essa técnica pode ser utilizada para melhorar suas habilidades de interagir e de se expressar (Gold, Wigram e Elefant 2008), aumentar seus atos e respostas comunicativas (Edgerton 1994) e, em aplicações a longo prazo, modificar e desenvolver seus padrões de relação social (Schumacher e Calvet-Kruppa 1999). Como afirma Trevarthen (1999, 8), a música é terapêutica “porque ela afina os esforços essenciais que a mente faz em regular o corpo, tanto em seus processos internos quanto em seus engajamentos propositais com os objetos do mundo e com outras pessoas”, sem que a linguagem esteja necessariamente envolvida nessa intermediação.

Apesar de os efeitos terapêuticos da música em casos de autismo e outros problemas de desenvolvimento já terem sido constatados e explorados há um tempo razoável (Benenzon 1977, Nordoff and Robbins, 1968; 1977), os motivos pelos quais isso ocorre ou os mecanismos que subjazem à sua ação ainda não estão completamente elucidados. Por essa razão, mostra-se cada vez mais necessário compreender de que modo a música produz efeitos dessa natureza e que tipo de intervenções se revelam mais efetivas nesse sentido. Para discutir esses aspectos, o presente artigo se vale da análise do registro audiovisual de uma oficina de música oferecida a quatro crianças com problemas de desenvolvimento. Primeiramente, os procedimentos empregados nas sessões e a metodologia de registro e análise são detalhados. Em seguida, a análise de um segmento registrado é apresentada, ilustrando os resultados gerais da pesquisa.

Questões relativas às dimensões terapêuticas da música são enfatizadas, junto com uma discussão sobre a relação entre música e subjetividade, destacando-se as contribuições dadas pela etnomusicologia. Por fim, considerações são tecidas sobre o uso do registro audiovisual e as metodologias de análise, além das principais conclusões obtidas.

PROCEDIMENTOS

As sessões da oficina de música foram realizadas no contexto do Núcleo de Educação Terapêutica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, inseridas em um programa de tratamento de psicopatologias da infância que também inclui uma oficina de atividades variadas como brincadeiras, jogos, escrita, etc., e sessões de atendimento individual de uma hora por semana, oferecidas por um aluno da graduação, em caráter de estágio, ou por uma psicóloga vinculada ao Núcleo. Além dessas profissionais, os estagiários também participaram das sessões da oficina de música, compartilhando as atividades, acompanhando as crianças que por alguma razão não participavam do grupo e registrando em câmera de vídeo as sessões da oficina. Após as sessões, toda a equipe se reunia por uma hora para a discussão dos atendimentos individuais e em grupo da semana, debatendo questões clínicas e de direção de tratamento, além de planejar estratégias coordenadas, a serem empregadas nos dois níveis de atenção.

Os procedimentos empregados durante as sessões clínicas foram a improvisação musical, o jogo musical e a recriação de canções. A tarefa proposta era a de *fazer música*, estimulando o uso de instrumentos musicais diversos, tais como tambores, xilofone de brinquedo, caxixis, flauta doce, flauta de pão e apitos variados. O instrumento escolhido era apresentado no início de cada sessão, quando cantávamos uma canção de abertura, o que também ocorria no final, com uma canção de encerramento. Em uma das sessões, o grupo construiu alguns instrumentos a partir de materiais recicláveis, como garrafas PET de diversos tamanhos, cabos de vassoura, grãos de feijão e arroz, etc., os quais foram empregados posteriormente.

As sessões da oficina foram gravadas com uma câmera de vídeo digital, e o material foi analisado em momentos distintos da pesquisa: nas reuniões de supervisão, em que trechos das sessões eram empregados para apoiar as discussões; na edição de um vídeo de fim de ano, em que cenas foram selecionadas para serem apresentadas aos participantes e seus pais; na elaboração dos estudos de caso, nos quais as imagens possibilitam a ilustração de um argumento ou a melhor compreensão de algum evento específico. Essas repetidas visualizações do material permitiram ao pesquisador uma familiaridade com os eventos ocorridos e o acompanhamento

do processo terapêutico como um todo. Durante a elaboração dos estudos de caso, o material reunido foi visto e anotado minuto a minuto. Alguns segmentos foram selecionados para uma análise mais detalhada, porque poderiam oferecer uma melhor compreensão de dados que dificilmente seriam captados durante as sessões ou porque ofereciam uma ilustração dos eventos ocorridos nelas.

Esses segmentos foram então analisados por meio do congelamento de imagens, reprodução em câmera lenta, quadro a quadro e em *loop*. Essa abordagem é chamada de microanálise e pode ser definida como um método para investigar microprocessos, isto é, processos e mudanças ocorridos em períodos curtos de tempo. Ela permite acompanhar “mudanças mínimas nas relações ou interações entre pessoas ou mudanças mínimas na música e nas forças dinâmicas” (Wosch e Wigram 2007, 14) que ocorrem em uma situação clínica. A duração dos segmentos analisados é variável, e um processo pode ser acompanhado ao longo do tempo, com diversas microanálises sendo feitas para diferentes eventos.

A descrição dos segmentos foi feita tanto em linguagem escrita quanto em partituras musicais e gráficos de análise acústica. Em seguida, esse material foi incorporado a estudos de caso individuais das crianças participantes da pesquisa, elaborados a partir de dados colhidos nas entrevistas de recepção, de cenas ocorridas ao longo das sessões de atendimento individual e em grupo, seguidas de análises e reflexões sobre as intervenções planejadas e realizadas, bem como de discussões feitas pela equipe clínica.

A seguir, apresentamos um fragmento do estudo de caso de uma participante que chamaremos de Camila. Esse estudo ilustra de que maneira são utilizados os registros audiovisuais, seguido de alguns dos resultados da pesquisa.

RESULTADOS

Camila tem seis anos e é a filha mais velha de sua família. Teve uma infância normal até o primeiro ano e meio, quando apresentou uma série de ataques epiléticos. Isso atrapalhou de alguma forma seu desenvolvimento, pois ela deixou de falar e olhar nos olhos, conforme o relato da mãe. Com o tempo, isso se estendeu a um comprometimento severo no relacionamento com os demais, que muitas vezes são ignorados ou abordados de uma maneira instrumental para atingir um determinado objetivo, por exemplo, quando ela utiliza o braço de alguém para alcançar um objeto. No momento em que o tratamento se iniciou, apresentava uma produção de fala muito reduzida, com poucas palavras, como *não* e *tchau*, e outros sons vocais. As palavras que lhe dirigíamos tampouco

ofereciam uma possibilidade de se tranquilizar frente a suas angústias. Logo identificamos um grave comprometimento da fantasia, fosse pela limitação da produção imaginária e do engajamento narrativo ou pelo uso mecânico dos objetos. Sua maneira de brincar frequentemente se restringia à concretude dos materiais, e suas produções gráficas denotavam uma pobreza simbólica, por exemplo, sobrepondo indefinidamente camadas de papel e cola.

Em seu atendimento individual, Camila demonstra desde o princípio um grande interesse pelas sonoridades dos objetos, dos animais e do corpo, demonstrando ser essa uma via de comunicação e de compartilhamento de uma experiência com o outro. No entanto, isso não facilita sua entrada na oficina de música, e ela, desde o princípio, apresenta uma forte resistência a participar das sessões do grupo. Diversas hipóteses foram levantadas com relação a isso, porém, nenhuma se mostrou completamente explicativa. Foram duas as maneiras que encontramos para que Camila pudesse participar da oficina. Em primeiro lugar, permitir que ela ocupasse o corredor e uma sala próxima à sala da oficina, onde lhe eram oferecidos brinquedos e seus instrumentos favoritos, como flauta doce e flauta de pã, além da companhia de um adulto. Essa flexibilidade permitiu que ela estivesse, ainda que à distância, ao alcance da música. É assim que, quando começamos a tocar a canção “O pato pateta” em uma sessão, ela pronuncia imediatamente a palavra “pato”. Uma segunda concessão foi permitir a presença de sua mãe no corredor externo à sala da oficina, com uma cadeira que lhe permitisse a maior comodidade possível, mantendo a porta aberta, de modo que Camila pudesse transitar livremente entre o espaço da música e a proximidade materna. Da mesma maneira, são oferecidos instrumentos para que ela acompanhe o grupo, junto com invocações como *o que será que a Camila está fazendo? ou qual será a música que a Camila quer tocar?*. Nessa mesma linha, ao final da sessão, ela pode participar, à distância, da canção de encerramento, sendo-lhe concedido um tempo para que tocasse seu instrumento. Com o auxílio do vídeo, confirmamos que, em uma sessão na qual ela se encontra fora da sala de atendimento, mas de pé em frente à porta de entrada, ela balança a flauta de pã pela corda que está amarrada ao instrumento, golpeando-o no chão em um ritmo coordenado com o da canção que tocamos dentro da sala. Seus olhos estão fixos na mãe, que está de pé à sua frente, e é nítido o sorriso em seu rosto enquanto chacoalha o instrumento, contrastando com o semblante de reprovação da mãe, provavelmente por sentir que a filha está fazendo algo errado. Não é possível, portanto, interpretar se a expressão alegre de Camila se refere a uma tentativa de mostrar à mãe seu interesse e satisfação com a música ou a uma postura desafiante pela suposta transgressão.

A presença materna não só a tranquiliza, mas também auxilia na sua participação nos momentos em que Camila é convocada pelas canções a dizer sua comida favorita ou o presente que quer ganhar no Natal. Sempre lhe damos a oportunidade de que ela se expresse, mas quando isso não ocorre, é a mãe ou outra pessoa quem responde por ela. É essa alternância entre presença e ausência que sustenta uma outra direção de tratamento para Camila, focada na sustentação de um lugar que seja o seu, de onde ela possa interagir com o grupo. Algumas vezes, ela não produz nenhuma expressão, deixando-nos a dúvida sobre se de fato nos ignora ou não entende nossos convites. Em outras, ela toca um instrumento, emite uma vocalização ou um som, o que é geralmente comemorado pela equipe. Porém, ao analisar os vídeos, podemos ver diversos momentos nos quais ela ocupa esse espaço que lhe oferecemos, mas que passam despercebidos devido à maneira como o faz. Ao ser instada a tocar um instrumento na canção de despedida de uma sessão, por exemplo, ela bate nas cordas do violão suavemente e volta a se mover diante do espelho, de costas para o grupo. Ninguém se dá conta de que ela faz o que havíamos pedido, e o grupo insiste em solicitar dela uma resposta, o que parece aumentar a sua ansiedade.

É preciso, portanto, uma sensibilidade aguda para perceber esses eventos de interação tão sutil. Na canção de abertura de uma sessão, por exemplo, ocorre uma interação entre Camila e outro participante, Mathias, que indica uma surpreendente conexão entre os dois. Estamos sentados em roda junto com Beatriz, que auxilia na coordenação da oficina, e Camila, que está deitada no centro. Mathias escolhe o pau de chuva, ou *chocalho-ampulheta*, tal como ele o chama, e Camila, um chocalho comum (Figura. 1).

figura 1
Ilustração da
recriação da
canção de
abertura da oficina de música.



Ambos instrumentos haviam sido construídos em uma sessão anterior. A transcrição desse segmento (Figura. 2) mostra que Camila imita e acompanha os movimentos de Mathias com sincronia. Ela repete com o chocalho o gesto de inclinar o instrumento e deixar as contas caírem lentamente, tal como ele faz com o pau de chuva nos primeiros compassos. Ainda não comecei a cantar e já há uma alternância entre o que um e outro tocam, como um jogo de pergunta e resposta que se desenvolve em um ritmo bastante definido.

figura 2
Transcrição
de recriação
da canção de
abertura da oficina de música
de 29/11/13.

Andante

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Violão (Daniel) and Pau de chuva (Mathias). The second system adds Chocalho (Camila). The third system adds Apito (Camila) and includes the instruction 'Golpeando a base do chocalho no chão' circled above the Chocalho staff. The fourth system includes Canto (Daniel) with the lyrics 'A o-fi - ci - na de mú-si-ca já'. Dynamics markings include *sfz* and *fz*.

Violão (Daniel)

Canto (Daniel)

vai co-me-çar Qual o ins-tru-men-to que o Mathias vai to-car?

Pau de chuva (Mathias)

"Chocalho-ampulheta"

Violão (Daniel)

Canto (Daniel)

A o-fi-ci-na de mú-si-ca já vai co-me-çar.

Pau de chuva (Mathias)

Apito (Camila)

Violão (Daniel)

Canto (Daniel)

Qual o ins-tru-men-to que a Camila vai to-car?

Pau de chuva (Mathias)

Chocalho (Camila)

Pau de chuva (Camila)


Apito (Mathias)

Largo

Camila toma o pau de chuva

Mathias toma o apito

LEGENDA

 = Inclinar o instrumento até que as sementes alcancem o outro lado (a duração é dada pelo tempo no compasso)

Eles praticamente não se sobrepõem, cada um ocupa o seu lugar e só começa a tocar quando o outro para. Junto com o chocalho, Camila começa a soprar um apito, que também entra na interação com o pau de chuva. Quando convoco Mathias a apresentar seu instrumento, Camila o observa com atenção. Porém, quando chega a sua vez, e ela agita o chocalho, Mathias gira novamente o pau de chuva. Ela então se levanta e agarra esse instrumento, deixando o apito em seu lugar. Mathias assume o apito, e eles tocam juntos, finalizando o segmento.

Esse momento que compartilhamos, e no qual a interação entre Camila e Mathias permitiu uma forma de comunicação não verbal, incluindo a troca de turnos, seria inimaginável no começo do seu tratamento. É notável o modo como Camila encontrou novas formas de se relacionar conosco, superando um prejuízo severo do laço com a alteridade. Ao longo das sessões, pudemos acompanhar como o brincar adquiria outros significados, permitindo que ela participasse da encenação coletiva de personagens e de alguma forma interagisse e se comunicasse com os demais. Porém, mesmo que ela tenha participado relativamente menos que as outras crianças, algumas das atividades que propusemos foram momentos importantes para experimentar um contato diferente com os adultos e com as outras crianças. Seu avanço é algo intrigante para toda a equipe e produz otimismo e esperança sobre as possibilidades de sua recuperação.

DISCUSSÃO

Partindo dessa vinheta, podemos articular os resultados produzidos pela pesquisa. Em síntese, as práticas que envolvem canções e jogos musicais demonstraram efeitos terapêuticos para crianças com problemas de desenvolvimento, os quais podem ser compreendidos em suas dimensões intersubjetiva, intrapsíquica e sociocultural. Em um nível intersubjetivo, destaca-se o modo como a experiência musical proporciona um encontro organizado com a alteridade, de modo que diversas atividades da oficina geram possibilidades de engajamento nos motivos do outro, facilitando, assim, a interação social, ao mesmo tempo em que danças e jogos orientam processos de imitação, sincronização e coordenação rítmica de movimentos. A natureza interativa das diferentes atividades indica que elas incidem na qualidade do laço social, produzindo situações de ajustes mútuos de intenção, atenção e afeto, intercâmbio de sinais expressivos e de orientação mental, troca de turnos e compartilhamento de um pulso externo.

Com relação a seus efeitos intrapsíquicos, a experiência musical pode ser terapêutica, não apenas devido ao prazer que produz em quem a escuta – sobretudo, se consideramos a atração exercida por ela, mesmo em crianças que apresentam um maior isolamento social –, mas porque ela fornece parâmetros formais que incidem sobre a experiência subjetiva, alterando o modo como percebemos, interpretamos e avaliamos a realidade, ativando determinados sentimentos e sensações, intensificando nossos níveis energéticos e de concentração. Tais contornos de ativação operam como um envelope da experiência, que não remete ao seu conteúdo, mas à sua forma, de modo que as diversas qualidades expressivas que caracterizam e imprimem sentido aos sons e movimentos corporais também modulam formas do brincar e da fantasia. Os jogos de alternância e de roda tiveram um papel de destaque nesse sentido, oferecendo uma estrutura temporal na qual elementos

expressivos podiam ser ordenados, favorecendo a organização psíquica. Essas modalidades da experiência correspondem a uma nova percepção da realidade, de modo que, com a música, as crianças realmente podem sentir-se a si e ao mundo de outro modo e realizar aquilo que antes podia ser impossível. Ademais, a musicalidade da subjetividade infantil, inerente à espontaneidade e intuitividade do seu musicar, torna essas formas de fácil compartilhamento e assimilação.

Com relação ao movimento corporal, as coreografias incidem na percepção da música no corpo e no processo de construção da imagem corporal, o que possivelmente explica o incremento da fluidez dos gestos expressivos e da coordenação de movimentos corporais, as quais demonstraram ser algo problemático para algumas crianças. Em parte das coreografias que executamos, verificou-se uma dificuldade momentânea em acompanhar os movimentos dos demais, imitando-os de maneira equivocada, em um tempo diferido ou simplesmente não os realizando. No transcurso do tratamento, um desenvolvimento desse aspecto pôde ser identificado com uma melhora da qualidade dos movimentos, em termos de sincronia, coordenação e ajuste da velocidade, direção e intensidade.

Uma terceira via de compreensão dos efeitos terapêuticos da música se encontra em um nível sociocultural, essencialmente porque ela inclui o sujeito na ordem das produções estéticas do seu grupo social. Não é possível minimizar a permeabilidade das crianças às músicas e canções transmitidas pelos meios de comunicação, e suas performances podem apresentar uma grande fidelidade ao original, até mesmo quando o terapeuta se engana na recriação de uma canção conhecida por eles. A música contribui, portanto, para a constituição de um ser cultural, mas não apenas em relação a um aprendizado de uma tradição e de seus objetos e práticas simbólicas particulares. Mais do que isso, pelo menos no campo dos problemas do desenvolvimento, importa o próprio fato da determinação social do sentido e o modo como ela ocorre. Vivido cotidianamente com temor, esse processo é experimentado nas sessões de uma maneira que não é invasiva ou absoluta. Mais que organizado, o encontro com a alteridade na oficina de música é um encontro seguro.

Em suma, segundo DeNora (2013), a experiência musical é terapêutica quando oferece alguma forma de asilo, uma pausa da angústia e um lugar e um tempo em que é possível florescer, ou seja, a “capacidade de sentir-se no fluxo das coisas, de ser capaz de sentir-se criativo e envolver-se em brincadeiras criativas, desfrutar de um sentimento de validação ou conexão com os outros, de sentir prazer, talvez para notar a ausência ou a redução temporária da dor” (DeNora 2013, 1). De fato, Trevarthen e Malloch (2000) defendem que a característica da música que explica suas propriedades terapêuticas é a sua capacidade de criar condições para o bem-estar

emocional e cognitivo, e que, nesse contexto facilitador, o indivíduo seria capaz de retomar as funções comprometidas ou afetadas pela doença. Apesar de os resultados da oficina de música apoiarem essa ideia, tendo em vista como as atividades eram uma evidente fonte de prazer e alegria para as crianças, elas também indicam um laço mais profundo e radical entre música e processos de constituição do sujeito psíquico. Na verdade, os efeitos da música não são apenas secundários, na medida em que ela promoveria um ambiente no qual transformações poderiam ocorrer. Essas mudanças ocorrem na própria ação musical e podem ser expressas em termos musicais. A intensidade da experiência musical sugere que ela está envolvida diretamente na operação desses mecanismos.

Analogamente, a música vem sendo usada por diversos grupos sociais em diferentes localizações históricas e geográficas para “resguardar certos tipos de ordem em seu mundo, e também criar novos tipos de ordem nele” (Seeger 1987, 128). Cada performance musical restabelece as relações entre os elementos que constituem o universo criado pelos seres humanos e no qual as suas vidas se desenrolam. Em cada uma dessas ocasiões, eles não apenas revelam suas identidades, como também fundam novas maneiras de perceber e ser percebido pelos demais. Cantar, saltar e dançar não são apenas formas de expressar uma realidade, mas modos para operar uma metamorfose do mundo e de si. A música, desse modo, é usada na construção conjunta de relacionamentos e experiências compartilhadas, no estabelecimento de oportunidades para conexão empática e formas expressivas de comunicação, como “um recurso para a constituição contínua de [selves] e seus estados sociais emocionais, psicológicos e fisiológicos” (DeNora 2004, 47).

Nesse sentido, tal abordagem teórica se aproxima da etnomusicologia, disciplina que fornece não apenas um quadro teórico e metodológico para uma aplicação de seus conceitos, como também implica uma reconsideração epistemológica sobre o conceito de sujeito e o modo como ele é pensado nas ciências humanas. Referimo-nos aqui ao ponto de vista da Antropologia Musical, especificamente seu deslocamento do estudo da música como um produto cultural para o estudo dos processos sociais com relação à música, ou, nas palavras de Seeger (1987, 138, 140), o “estudo da música como uma abordagem para o estudo de processos sociais em geral”, que devem ser pensados “como performances intencionais, ‘estruturações’, e soluções criativas dentro de um campo de padrões e dentro de certas situações históricas percebidas”. Nessa perspectiva, a música é fonte geradora de cultura e estrutura (Blacking 1995), já que as performances musicais, mais que refletirem a realidade, de fato ordenam a vida social e as categorias pelas quais o espaço, o tempo, o corpo e a identidade são definidas.

Na perspectiva de uma Psicologia Musical, portanto, o sujeito, mais que produtor de fenômenos musicais, deveria ser considerado o resultado deles, em um processo de construção musical da subjetividade. Como vimos nesta pesquisa, a música apresenta uma capacidade extraordinária de afetar as categorias mais básicas que definem nossa experiência da realidade. Isso indica que não há um sujeito *a priori* que aprende e canta as músicas de um grupo. Somente assim, podemos compreender a afirmação enigmática de Blacking (1985, 53) de que existe “um sentido no qual um compositor é composto e um pianista é tocado”. Não existimos antes da música, mas sim simultaneamente a ela; somos efeitos da música.

Desse modo, a música não é apenas moldada pelas forças psíquicas do sujeito, ela de fato é um meio dinâmico da vida psíquica, algo no qual a mente acontece. Como qualquer forma de arte, ela lida com problemas e conceitos, e “responde a problemas sobre regimes de determinação e sobre possibilidades de reorientação de categorias como identidade, diferença, relação, unidade, entre outras” (Safatle 2006, 169). E tais soluções são aproveitadas nos problemas que enfrentamos no processo de viver e se desenvolver. Isso se deve ao fato de que seus aspectos formais tanto incidem sobre aquilo que na mente permanece informe, quanto levam o que estava cristalizado a se transformar. A música, portanto, não precisa ser vista como algo separado da subjetividade, mas algo por meio do qual as funções psíquicas se constituem e operam, de uma maneira específica, correspondente às suas qualidades expressivas. Logo, assim como a forma e a experiência musical estão diretamente ligadas a processos de constituição subjetiva, no horizonte em que se entrelaçam música e sujeito, encontramos o paralelismo entre a formalização estética e os processos de subjetivação, entre a gênese da obra de arte e a gênese do sujeito. Assim sendo, é realmente possível ser “o grande experimentador de si mesmo” (Nietzsche 1987, 136) pois, já que “o eu não nos é dado”, como assinala Foucault, “há apenas uma consequência prática: temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte” (Rabinow e Dreyfus 1995, 262).

Nesse sentido, a terapia representa uma forma de composição musical da realidade, empregando a música como uma tecnologia estética de si (DeNora 1999). E quando essa potência se expressa de um modo espontâneo e intuitivo, como ocorre com a criança, essa dimensão criativa assume a sua plenitude. “As crianças apenas ‘se transformam’ em gestos sonoros guiadas pela inteireza de seu modo de ser e de se organizar continuamente (...) uma espécie de *musicriança*: as crianças transmutadas em sons” (Brito 2007, 80. Grifos da autora).

Portanto, mais que expressar, o valor da música é o de produzir e transformar, assim como a narrativa, que, ao mesmo tempo em que é contada, altera a história de vida do sujeito (Bruner 1991, 2004). É justamente

nesse sentido que, quando perguntado sobre os motivos que o levavam a escrever música, o compositor John Cage respondeu: “O que eu faço não é para me expressar, mas para mudar a mim mesmo” (apud Campos 1998, 147). E para que o conceito de expressão possa ser compreendido nessa perspectiva, é preciso que aquilo que é expresso não se separe do ato que o produz, nem deixe de produzir ato, no sentido que Lacan (1986, 129) conferiu ao conceito de palavra plena: aquela pela qual o sujeito “[...] se encontra, depois, outro que não o que era antes”.

Em um nível metodológico, os procedimentos de descrição e análise propostos podem ser de alguma valia na tentativa de inverter o paradigma metodológico atual entre psicologia e música e, assim, orientar uma pesquisa híbrida, pertencente à psicologia, quanto a seus conteúdos, e à música, quanto a seus métodos. Sem deixar de lado o papel que a alteridade desempenha nesse processo, acompanhamos Didier-Weill (1997, 240) quando afirma que “não hesitamos em declarar que uma reflexão teórica sobre a música é um dos caminhos possíveis para compreender a relação mais primordial do sujeito com o Outro”. Talvez, assim, entenderíamos como uma apreciação artística do tempo é capaz de reorganizar o campo simbólico e reordenar as categorias mais fundamentais da experiência. Essa deverá ser a ênfase de um estudo dos modos de subjetivação com relação à música: um problema tridimensional, ao mesmo tempo estético, social e psicológico.

Uma psicologia da música que acompanhe a evolução dessas perguntas, que vêm sendo trabalhadas em outros campos do conhecimento, poderia oferecer uma contribuição relevante para uma série de questionamentos. Se, de um lado, a Psicologia já possui um histórico de interação com outras perspectivas das humanidades – demonstrando ser um campo flexível para a incorporação de teorias e métodos de outras disciplinas para a realização de seus fins –, por outro, tais perspectivas podem perfeitamente apropriar-se de concepções próprias à disciplina psicológica. Uma noção de sujeito distinta das de *eu* ou de *agente* poderia ser essa contribuição, pois uma concepção de sujeito como instância psíquica inconsciente seria certamente útil a essas investigações, ampliando nossa compreensão sobre os fenômenos relacionados à música, sob a luz da constituição subjetiva.

CONCLUSÃO

A título de conclusão, o uso do registro audiovisual mostrou-se positivo para os propósitos da investigação. Já a seleção de cenas para o estudo de caso é algo que passa pelo crivo do pesquisador e, dessa maneira, está sujeita à sua interpretação. Pode-se, por outro lado, ressaltar o papel fundamental que as reuniões da equipe clínica exercem no enriquecimento desse processo, tanto pela multiplicação de perspectivas do trabalho clínico, quanto pela discussão e construção conjunta dos casos.

A microanálise, por sua vez, mostrou-se adequada ao estudo dos eventos e processos musicais ocorridos. Ela pôde ser empregada como suporte aos métodos descritivos clássicos, sem suprimir as impressões subjetivas do investigador, que são a sua característica fundamental. O estudo de caso a partir do registro verbal e da microanálise evita que o primeiro perca sua objetividade e que a segunda omita a espontaneidade que está implicada na prática musical. Apesar do inconveniente de exigir grande esforço e tempo do pesquisador para ser realizado, esse método apresenta diversas vantagens. Sua aplicação não se restringe apenas ao estudo dos eventos e processos, podendo ser também usado na seleção das cenas que serão submetidas à análise, já que oferece uma percepção global da situação registrada. Os registros audiovisuais ampliam a percepção de detalhes que dificilmente chamariam nossa atenção na situação concreta em que ocorrem. Um exemplo é quando, ao contrário do que pensávamos, descobre-se que Camila realmente havia tocado o violão, de forma muito sutil, em resposta a um pedido nosso. No caso que outras pessoas estejam envolvidas com a tarefa de registro, detalhes que não estavam ao alcance do pesquisador podem ser recuperados e analisados, como quando Camila está fora da sala da oficina e brinca com a flauta de pã no ritmo da música que estamos cantando. Nesse sentido, o apoio audiovisual ao trabalho clínico pode ser extremamente vantajoso, na medida em que amplia as possibilidades perceptivas de terapeutas e pesquisadores, trazendo à tona elementos que de outra forma permaneceriam inconscientes.

A microanálise consiste em uma metodologia que busca superar ao menos duas classes de dificuldades específicas da análise de materiais audiovisuais: as limitações da observação em termos de eventos simultâneos e suas relações e a discriminação da variável tempo no acompanhamento de mudanças e variações de processos individualizados. Ela permite realizar estudos sobre essas mudanças *enquanto elas estão ocorrendo*, e seus resultados “sugerem ideias sobre os mecanismos que produzem as mudanças e também oferecem dados para avaliar a plausibilidade e poder de mecanismos potenciais” (Siegler e Crowley 1991, 606. Grifos dos autores). Todos esses são fenômenos que se desenvolvem no tempo, cujas nuances e complexidade são dificilmente apreendidas em tempo real e, nesse sentido, a microanálise é frequentemente remetida à metáfora do microscópio (Bull 2002; Beebe 2014), tendo em vista a riqueza de detalhes que oferece e que passariam despercebidos a outras formas de análise.

Para Bateson (1996), essa dimensão microscópica reflete a macroscópica, isto é, os ciclos mais longos são repetições ampliadas ou reflexos repetidos de padrões encontrados nos detalhes menores. Um dos resultados da microanálise seria, portanto, um registro de pequenas quantidades de dados capazes de conduzir a *insights* sobre as interações humanas, dados esses que não poderiam ser obtidos de outra maneira, nem mesmo pela observação a longo prazo ou pela reconstrução anamnésica.

Trata-se de um aspecto de especial relevância para os estudos dos efeitos terapêuticos de determinadas práticas clínicas, entendendo tais movimentos como mudanças nos padrões de conduta expressiva e social, os quais, por sua vez, indicam a transformação de processos subjetivos. A microanálise permite o exame dos contornos das interações que não são visíveis quando a transcrição escrita é o único meio de registro. Oferece, portanto, uma ferramenta mais poderosa que os métodos analíticos etnográficos ou de conversação, usualmente empregados em estudos da interação social, podendo superar, inclusive, falhas no registro do comportamento comunicativo de crianças com dificuldades de comunicação verbal e não verbal na observação em tempo real.

Portanto, o registro audiovisual da oficina indica, para além das dificuldades no relacionamento com o outro, associadas ao autismo, uma série de habilidades sociais, e que estas influenciam os processos terapêuticos em curso no tratamento. Como vimos no caso de Camila, a percepção e compreensão das interações sociais são problematizadas quando se utilizam ferramentas de análise e descrição mais robustas que a simples observação. Esse resultado corrobora estudos que demonstram que uma parcela da sociabilidade é mantida nas crianças que apresentam problemas de desenvolvimento.

Os registros audiovisuais confirmam também a noção, já difundida entre aqueles que se dedicam à clínica dos problemas de desenvolvimento, de que muitos movimentos de cura se dão em situações em que há uma suposição de sujeito para a criança. Enunciados sobre o que o indivíduo está fazendo ou quais são suas preferências e desejos são maneiras de invocar uma subjetividade em estado latente, que pode, todavia, advir. E mesmo quando é a mãe ou outra pessoa quem responde a essas perguntas, trata-se da mesma estratégia de antecipar a existência de um sujeito, mesmo ali onde ele não se manifesta. Essa ideia se apoia na constatação de que tais suposições estão presentes na formação dos primeiros vínculos entre a mãe e o bebê, quando este não se encontra plenamente constituído como um *eu* ou um *sujeito*. Quando a criança chora, por exemplo, muitas vezes não temos consciência do motivo, porém, logo dizemos que é o sono, o frio ou a fome. Tais movimentos são fundamentais para a constituição subjetiva e estão inseridos na dialética dos processos de identificação primária e de reconhecimento mútuo.

Com relação à dimensão especificamente musical do tratamento, pode-se concluir que a música é um ingrediente ativo nesse processo, cujo resultado é um movimento de transformação do funcionamento psíquico. É esse, possivelmente, o núcleo responsável pelos usos clínicos da música. Desse modo, o trabalho clínico com a música e as canções para crianças com problemas de desenvolvimento demonstrou

texto recebido 07.07.2016
texto aprovado 10.10.2016

ser menos expressivo que criativo. Trata-se da invenção de soluções aos problemas de constituição da subjetividade que surgiram na trajetória do seu desenvolvimento, sobretudo no que tange a sua relação com a alteridade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Associação Americana de Psiquiatria. 2002. *Manual de diagnóstico e estatística de distúrbios mentais: DSM-IV*. Lisboa: Climepsi.

Baio, Jon. Prevalence of autism spectrum disorders — autism and developmental disabilities monitoring network, 14 Sites, United States, 2008. *Surveillance Summaries*, v. 61, n. SS03: 1-19.

Bateson, Gregory. 1996. Communication. In: *Interaction & identity*, ed. Harmut Mokros, 45-72. New Jersey: Transaction.

Beebe, Beatrice. 2014. My journey in infant research and psychoanalysis: microanalysis, a social microscope. *Psychoanalytic Psychology*, v. 31, n. 1: 4 –25.

Benenzon, Rolando Omar. 1977. La musicoterapia en el grupo familiar del niño autista. *Rev. Musical Chilena*, v. XXXI: 139-140.

Blacking, John. 1995. *Music, culture & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.

Brito, Teca. 2007. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

Bruner, Jerome. 2004. Life as narrative. *Social Research*, v. 71, n. 3: 691-710.

_____. 1991. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1: 1-21.

Bull, Peter. 2002. *Communication under the microscope: the theory and practice of microanalysis*. New York: Routledge.

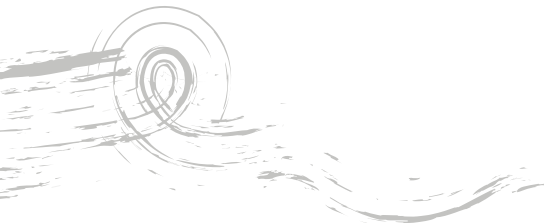
Campos, Augusto. 1998. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva.

Denora, Tia. 2013. *Music asylums: wellbeing through music in everyday life*. Surrey and Burlington: Ashgate.

_____. 1999. Music as a technology of the self. *Poetics*, v. 27: 31-56.

Didier-Weill, Alain. 1997. *A nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contracapa.

- Edgerton, Cindy. The effect of improvisational music therapy on the communicative behaviors of autistic children. *Journal of Music Therapy*, v. 31, n. 1.
- Gold, Christian; WIGRAM, Tony; ELEFANT, Cochavit. 2008. Musicoterapia para el trastorno de espectro autista. *La Biblioteca Cochrane Plus*, n. 2: 1-20.
- Hobson, Peter. 2002. *The cradle of thought: exploring the origins of thinking*. Oxford: Oxford University Press.
- Lacan, Jacques. 1986. *O seminário: livro I: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lampreia, Carolina. 2004. Os enfoques cognitivista e desenvolvimentista no autismo: uma análise preliminar. *Psicol. Reflex. Crit.*, v. 17, n. 1.
- Leboyer, Marion. 2007. *Autismo infantil: fatos e modelos*. Campinas: Papirus.
- Massie, Diane Redfield. 1978. *The baby beebee bird*. New York: HarperCollins.
- Muratori, Filippo; Maestro, Sandra. 2007. Early signs of autism in the first year of life. In: *Signs of autism in infants: recognition and treatment*. Ed. Stella Acquarone, 46- 62. London: Karnac.
- Nietzsche, Friedrich. 1987. *Genealogia da moral*. São Paulo: Brasiliense.
- Nordoff, Paul; Robbins, Clive. 1968. *Therapy in music for handicapped children*. London: Gollancz.
- _____. 1977. *Creative music therapy*. New York: John Day.
- Ochs, Elinor et al. 2004. Autism and the social world: an anthropological perspective. *Discourse Studies*, v. 6, n. 2: 147-183.
- Rabinow, Paul; Dreyfus, Hubert. 1995. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Safatle, Vladimir. 2006. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: Rivera, Tania; Safatle, Vladimir (orgs.). *Sobre psicanálise e arte*, 163-197. São Paulo: Escuta.
- Schumacher, Karin; Calvet-Kruppa, Claudine. 1999. The AQR - an analysis system to evaluate the quality of relationship during music therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 8, n. 2: 188-191.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá sing?* Cambridge: Cambridge University Press.



- Siegler, Robert; Crowley, Kevin. 1991. The microgenetic method: A direct means for studying cognitive development. *American Psychologist*, v. 46: 606-620.
- Trevarthen, Colwyn. 1999. Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae: Special Issue - Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication*: 157-213.
- Trevarthen, Colwyn; Malloch, Stephen. The dance of the wellbeing: defining the musical therapeutic effect. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 9, n. 2: 3-17.
- Trevarthen, Colwyn et al. 1998. *Children with autism: diagnosis and interventions to meet their needs*. London: Jessica Kingsley.
- Trevarthen, Colwyn; Daniel, Stuart. 2005. Disorganized rhythm and synchrony: early signs of autism and Rett syndrome. *Brain & Development*, v. 27: S25-S34.
- Wing, Lorna; Gould, Judith. 1979. Severe impairments of social interaction and associated abnormalities in children: epidemiology and classification. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, v. 9: 11-29.
- Wosch, Thomas; Wigram, Tony. 2007. Microanalysis in music therapy: introduction and theoretical basis. In: *Microanalysis in music therapy: methods, techniques and applications for clinicians, researchers, educators and students*. Ed. Thomas Wosch and Tony Wigram, 13-26. London and Philadelphia: Jessica Kingsley.

DANIEL CAMPARO AVILA

Professor do programa de desenvolvimento psicológico y psicologia evolutiva da Universidad de la República, Instituto de Psicología de la Salud (Montevideo, Uruguai). Doutor em psicologia escolar e do desenvolvimento humano pela USP.

Mestranda em Ciências Sociais
no PPCIS, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, Brasil.

Universidade Federal
do Maranhão, São Luís,
Maranhão, Brasil.

**HALINA RAUBER-BAIO
MARTINA AHLERT**

DA MATERIALIDADE SUFOCANTE AO CORPO INFORMATIZADO: UMA DANÇA EM ESPIRAL ENTRE CORPORALIDADE E EXISTÊNCIA CIBORGUE¹ A PARTIR DE UMA ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DO FILME *GATTACA*

RESUMO

Pretende-se, neste artigo, tecer algumas das possíveis relações entre corpo e tecnologia no filme de ficção científica *Gattaca*, a partir de certos debates antropológicos contemporâneos sobre o corpo. Para tentar deixar mais nítidas tais relações e seus entrecruzamentos, questionamos quais representações e discursos sobre corporalidade são apresentadas em *Gattaca*, dando ênfase à informatização dos corpos que opera no contexto do filme e a associando às ideias de Donna Haraway e David Le Breton. Como veremos, por mais que, em um primeiro momento as perspectivas desses autores pareçam opostas, suas lógicas de pensamento, em alguns casos, caminham em paralelo.

palavras-chave

Antropologia do corpo; Cinema;
Ciborgue; Informática da
dominação; Corpo.

1. O termo “ciborgue” é utilizado no sentido trabalhado por Donna Haraway, como ficará evidente na sequência do texto.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, pretendemos lançar um olhar antropológico ao filme *Gattaca*², de modo a trazer à tona, dentre as inúmeras discussões possíveis, aquela concernente à informatização dos corpos dos/das personagens, bem como a reflexão sobre como uma espécie de debate que se delineia no filme é paralela a certas discussões sobre corpo na Antropologia contemporânea.

Considerando o cinema não como réplica, mas como via possível de compreensão do cotidiano, além de propulsor e reprodutor de uma série de significados que são compartilhados por uma determinada coletividade – ou seja, compreendendo filmes como formas de projeção de imagens de comportamento e interação estruturadas socialmente – situamo-nos, tal como Rose Hikiji (2012), como “antropólogas-espectadoras”. A metodologia aqui utilizada é a análise etnográfica do filme e, nesse sentido, relacionamo-nos com outras abordagens na antropologia que têm discutido a partir do cinema (Adelman et al 2011, Leirner 1992, Muri 2003). É através das “lentes conceituais” antropológicas que pretendemos perscrutar as relações estabelecidas com o corpo no filme de ficção científica *Gattaca*. Assim, a elaboração de significados, as relações entre os/as personagens, as valorizações e desvalorizações de elementos físicos, as atribuições de sentido àqueles que têm corpo modificado por intervenção tecnológica, têm importância significativa para explorar as formas nas quais as relações com o corpo se dão no nosso cotidiano (de uma perspectiva ocidental contemporânea). Questionar-se a partir do enredo fílmico é também se questionar sobre si mesmo(a), inserido(a) nesse contexto ocidental, de forma que a ficção científica, enquanto imaginação de um futuro, não está descolada do contemporâneo; ela funciona, talvez, como exacerbação, como hipérbole criativa do presente, hipertrofiando reflexivamente possibilidades do mundo.

Dessa forma, para tentar deixar mais nítidas as relações e os entrecruzamentos que podem ser estabelecidos entre o enredo fílmico e debates contemporâneos sobre o corpo, questionamos quais representações e discursos sobre o corpo são apresentados em *Gattaca*. Para refletir sobre isso, buscamos compreender uma divisão posta no filme, entre o que é tomado como natural e o que é tomado como artificial/implantado nos seres humanos. Além disso, procuramos identificar quais aspectos são considerados necessários à condição humana e quais valores lhes são atribuídos na película analisada.

O que se pode observar no filme diz respeito, de forma geral, a uma concepção de condição humana que tem como pilar essencial a não interferência tecnocientífica nos corpos (e onde essa interferência é vista como voltada ao corpo de uma maneira superlativa). A princípio, no enredo fílmico, os perso-

2. Título no Brasil: *Gattaca – A experiência genética*.

nagens que possuem sua constituição física alterada são apresentados como humanos aperfeiçoados, nos quais a condição da presença de um corpo fisiologicamente doente não existe mais. Vemos, no entanto, como essas interferências fisiológicas se constituem como uma ameaça àquilo que faz dos humanos “humanos”, sendo necessária a intervenção do personagem principal para que a humanidade (ou ainda, o que é mais necessário à sua condição de possibilidade) não pereça, levando consigo todo o espectro de boas qualidades associado a ela. Nessa trama é possível observar como se constroem determinadas relações entre natureza e cultura, onde a primeira precisa ser protegida para que seja resguardada a condição tomada em *Gattaca* como preciosa: a condição humana. Isso se deve ao atrelamento, no filme, da condição humana a aspectos tomados como dados, como naturais.

Debates em torno do corpo, natureza humana, natureza e cultura são constantes na Antropologia. Se por um lado, na Antropologia clássica, diversos enfoques privilegiaram a cisão entre natureza e cultura - como, entre outros, Durkheim e Mauss (1979), Hertz (1980), Mauss (2003) - e a afirmação de uma unidade básica da humanidade - herança da discussão de autores como Tylor (2005), que alcançam, por exemplo, o trabalho de Boas (2010) -, outras abordagens têm nos provocado a repensar nossa concepção de humano e as fronteiras entre humanos e animais (Geertz 1989, Ingold 1995, Latour 2012). Conectadas a essas discussões estão autores como Donna Haraway (2009) e David Le Breton (2004; 2012) que servirão, no presente trabalho, tanto como referências bibliográficas como interlocutores do debate presente no filme. Enquanto referências, auxiliarão nas reflexões sobre uma série de discursos, práticas, representações e significados atrelados aos usos do corpo e da tecnologia na contemporaneidade. Como interlocutores do debate apresentado, mostrarão diferentes caminhos traçados bem como lógicas de pensamento diante do encadeamento *corpo e tecnologia*. Importante lembrar que Le Breton e Haraway produzem textos distintos em termos de forma e propósito: Haraway constrói um texto manifesto que pretende questionar a ideia de um corpo biológico; já Le Breton escreve um texto teórico e acadêmico sobre o corpo, que se utiliza da perspectiva da autora como material empírico³. Aqui acreditamos que, apesar das diferenças entre as perspectivas, comparadas elas rendem importantes elementos para análise (Strathern 2006).

Para Le Breton, a inserção do uso da tecnologia no corpo está fortemente atada à concepção cartesiana de separação corpo/mente. Tal cisão se contrapõe à das “sociedades tradicionais”⁴, holistas, nas quais o corpo seria

3. Agradecemos os/as pareceristas do artigo que, entre outros elementos, chamaram-nos atenção para a necessidade de esclarecer a comparação entre Haraway e Le Breton.

4. “Sociedades tradicionais” aparece aqui entre aspas porque se refere a um termo utilizado por Le Breton.

um elemento que não apenas relaciona o humano consigo mesmo, mas também com os outros ao seu redor e com mundo (Le Breton 2012). Nesse sentido, o autor chama a atenção para as consequências imprevisíveis (tendendo para negativas) que o rompimento do humano com seu próprio corpo pode ter para o indivíduo e a construção que este faz de si.

Em contrapartida, Haraway (2009) coloca em relevo as possibilidades de subversão que se aliam aos avanços tecnológicos. O que está em questão não é a continuidade ou não da existência humana, mas sim a materialidade sufocante da qual esta seria responsável. Para a autora, se ocorresse o rompimento de fronteiras entre animal-humano, máquina e animal-não-humano, a fluidificação das categorias se tornaria ferramenta libertadora.

GATTACA

Se fosse necessário atribuir três palavras-chave ao filme *Gattaca*, escolheríamos *genética*, *microscópio* e *asepsia* (tanto no sentido de limpeza como no sentido de algo funcional, com detalhes adicionais deixados de lado). Destacamos essas três porque são as que mais perpassam as cenas do filme no que diz respeito aos seus personagens, às relações entre as pessoas e ao cenário, respectivamente. Para pensarmos de forma mais concreta, selecionemos então três cores-chave. As que mais se apresentam no filme e que, de certa forma, dizem respeito a uma determinada característica particular da ideia que perpassa as cenas indicam que *Gattaca* é um filme laranja, azul e branco, tal como as cores de Saturno, planeta presente no enredo, como veremos adiante. Nesse sentido, o cenário é marcado pela utilização de espaços amplos em quase todas as cenas. Seja no escritório de Vincent/Jerome (personagem principal), marcado pela tonalidade azul, seja nas áreas abertas, em que sobressaem as tonalidades alaranjadas, como se o Sol estivesse constantemente se pondo.

A história se passa num futuro “não muito distante”⁵ em uma metrópole a qual não sabemos o nome. Essa característica de pouco se saber sobre onde ou quando se passa a história aumenta, acreditamos, a capacidade de nos imaginarmos naquela situação. Como não há o nome do lugar e o futuro “não muito distante” ganha uma característica de mensurabilidade muito subjetiva, o que se passa no filme pode acontecer com qualquer um, em qualquer lugar.

É nessa sociedade futura que acompanhamos a história de Jerome – que mais tarde, ao longo do filme, descobriremos na verdade se tratar de Vincent, um pesquisador da corporação astronômica *Gattaca*. Ele

5. Ao longo da apresentação do filme, as palavras grafadas entre aspas fazem referência ao vocabulário utilizado na própria película.

tem aproximadamente trinta anos e se encaixa perfeitamente no padrão de beleza ocidental: branco, olhos claros, alto. Jerome, percebemos já no início do filme, é um profissional de excelência. Seu chefe não cansa de lhe fazer elogios e, além disso, ele está prestes a realizar uma “missão de grande prestígio”: uma viagem de um ano para um dos satélites de Saturno, Titã. No entanto, há algo muito específico no personagem de Jerome – na realidade, outra pessoa está se passando por ele. Jerome é, na verdade, Vincent.

Na sociedade futura de *Gattaca*, é uma prática corrente que pessoas que desejam ter filhos(as) façam uma manipulação genética nos embriões. Essa manipulação consiste em selecionar, a partir dos óvulos e dos espermatozoides, as características que se deseja que a futura criança tenha. Isso inclui desde a escolha da cor dos olhos e dos cabelos até a eliminação completa de possibilidade de desenvolvimento de doenças hereditárias, como problemas cardíacos, miopia, calvície e, indo mais além, a manipulação exclui a existência de traços de personalidade que – de acordo com o discurso dos geneticistas do filme – são determinados geneticamente, como a predisposição ao uso de drogas e ao comportamento violento. As pessoas que nascem a partir da manipulação genética são chamadas de “válidos”, enquanto as pessoas que nascem sem a intervenção são chamadas de “inválidos”. Estas são “filhos do amor”, ou ainda “concebidos pela fé”.

Jerome Morrow é um válido. Por isso ele já estava com as boas oportunidades na vida “virtualmente garantidas ao nascer”. Seu DNA aperfeiçoado lhe garante, na sociedade retratada em *Gattaca*, possibilidades ilimitadas de escolha de emprego bem como de relacionamentos. Já Vincent Freeman – que está se passando por Jerome – faz parte do segundo grupo, os inválidos. Ao nascer, a probabilidade de ele morrer de uma doença cardíaca antes dos trinta anos passava dos noventa por cento. Ainda jovem ele desenvolve miopia e, aos poucos vai descobrindo que ser um inválido vai muito além de ter um corpo saudável ou não; diz respeito, profundamente, à forma como se desenvolverão suas relações sociais e possibilidades de emprego.

Vincent almeja, desde a infância, se tornar um astronauta. Seu objetivo de vida é conseguir um emprego como pesquisador e explorador em *Gattaca*. No entanto, apesar de estudar constantemente, Vincent é sempre dissuadido pela sua própria família. Ele simplesmente não possui a menor chance de ser empregado como astronauta em *Gattaca* por conta de sua constituição microscópica, seu material genético. Ele jamais seria aceito porque, na sociedade futura proposta pelo filme, as entrevistas de emprego não são realizadas. Não se busca saber a trajetória de vida ou as habilidades desenvolvidas ao longo da existência dos(as) candidatos(as), visto que a escolha por quem empregar é baseada exclusivamente no exame do material fisiológico do candidato.

É importante salientar que, apesar de prática comum, a manipulação genética não está ao alcance de toda a população. O procedimento, por seu elevado custo, só era possível àqueles(as) que possuíam determinada posição econômica. Coloca-se, pois, uma determinação: só é possível trabalhar em algo que dê um retorno financeiro considerável se o sujeito é um válido e só é possível ser um válido se o sujeito nasceu em uma família financeiramente privilegiada (posto que o custo para a manipulação genética é alto). Dessa forma, o ciclo fica quase completamente encerrado entre ter riqueza material e ser um válido.

A história se desenrola então acompanhando a trajetória de Vincent em busca de se tornar um astronauta. Apesar de seu constante estudo e das inúmeras tentativas, seu material genético inválido o impossibilitava de trabalhar em alguma função que não fosse a de faxineiro. Vincent ingressa em Gattaca com essa função e durante algum tempo trabalha nas naves espaciais, mas apenas limpando-as.

No entanto, determinado a ser um viajante espacial, Vincent procura outras formas de ingressar na corporação astronômica. Considerando que seu material genético é o que lhe impede, ele decide estabelecer um contrato com Jerome – o qual conheceu através de um intermediário –, um válido que, após um atropelamento (mais adiante no filme, descobrimos que não se tratou de um acidente, mas sim de uma tentativa de suicídio) se tornou paraplégico. A semelhança física entre os dois é grande e se torna ainda maior, pois o personagem principal passa por uma série de procedimentos que garantem a semelhança: alteração da cor dos cabelos, uso de lentes de contato e até uma cirurgia de implantação de ossos para ficar na altura de Jerome. Tendo continuamente estudado e, agora, com o material genético de seu parceiro válido, Vincent é admitido em Gattaca – não mais como faxineiro, mas como pesquisador – e toma a identidade de Jerome Morrow em troca de mantê-lo cercado de uma vida confortável.

Tendo se tornado Jerome, o personagem principal faz carreira em Gattaca e é escalado para uma viagem a um dos satélites de Saturno. Tudo corre bem, até que um dos diretores da corporação astronômica é assassinado. Como de praxe, todas as instalações de Gattaca são literalmente aspiradas para o recolhimento de vestígios que possivelmente levassem ao(à) assassino(a). É nesse momento que uma fase crítica da história passa a se transcorrer. Um dos cílios de Vincent (que, a essa altura do filme, está se passando por Jerome) é recolhido e o personagem é prontamente considerado suspeito principal. Por quê? Bom, por mais que Vincent não trabalhasse há meses em Gattaca na sua antiga função de faxineiro, e não houvesse nenhuma ligação entre ele e o diretor assassinado, seus genes apontam “inclinação à violência”. Vincent torna-se praticamente culpado por suspeita. Todas as investigações se concentram em encontrá-lo.

Após Vincent se esquivar continuamente das investigações, a polícia descobre, por fim, que o verdadeiro culpado pelo assassinato era outro diretor de Gattaca, que cometera o crime em virtude da ameaça que a vítima representava para a continuidade de uma das missões da corporação. O diretor assassino, ironicamente – em um dos momentos que é colocado sob suspeita – afirma categoricamente: “Dê uma olhada no meu perfil novamente, detetive. Verá que não tenho propensão à violência” (Niccol 1997).

Interessante perceber que Vincent contorna os tentáculos da dominação, do controle, que o impediam de se tornar astronauta fazendo uso de uma estratégia que envolve se reapropriar das próprias ferramentas de dominação de modo a subvertê-la. O controle que se dá no âmbito microscópico se rompe quando Vincent faz uso do material orgânico de Jerome para atingir seus objetivos.

A INFORMATIZAÇÃO DOS CORPOS E A INFORMATIZAÇÃO DO MUNDO

Pai de Vincent: Você só entrará numa nave se for para limpá-la.
Vincent narrando: Meu pai tinha razão. Não importava o quanto eu mentisse no meu currículo... Meu verdadeiro currículo eram minhas células [...] Eu pertencia a uma nova classe baixa... Não mais determinada por status social ou pela cor da pele. Não. Hoje, a discriminação virou uma ciência (Niccol 1997).

No trecho que inicia este subitem, fica visível a grande importância dada aos genes na sociedade retratada em *Gattaca*. A análise do encadeamento genético dos indivíduos, sua predisposição ou não a doenças, sua aptidão física biologicamente existente e visível a partir das informações contidas em amostras fisiológicas regulam as possibilidades de os indivíduos conseguirem ou não empregos ou mesmo de se relacionarem afetivamente. Ou seja, dessas análises se desdobram tanto um conjunto de estigmas (Goffman 1975), responsáveis por conceituarem um indivíduo como menos hábil ou apto, quanto traços positivados elencados como virtudes.

A importância dada aos genes é fruto, principalmente, da separação do indivíduo do seu próprio corpo, consequência da cisão que, segundo Le Breton (2012), caracteriza o “corpo moderno”. O corpo que é cindido do cosmos, dos outros corpos e de si mesmo⁶. A teia de relações corpo/indivíduo/

6. O indivíduo a) deixa de estar inter-relacionado ao mundo, a partir da matéria que o compõe e que não encontra mais correspondência com outras no Universo, b) deixa de estar relacionado a um grupo, por conta da emergência de uma estrutura social de tipo individualista, e c) deixa de estar relacionado a si mesmo, pois a relação entre o indivíduo e seu corpo passa mais por *ter* um corpo do que ser um corpo (Le Breton 2012).

subjetividade, que antes se atava em todos os seus pontos, passa então por um rompimento que assinala o advento de novas formas tanto de pensar a condição humana como, relacionado a isso, pensar as intervenções que a tecnociência exerce sobre os corpos, as influências e efeitos na forma com que os sujeitos se relacionam.

Le Breton (2004) chama a atenção para o processo de *informatização* pelo qual os indivíduos têm passado. Segundo ele, toda forma de vida, atualmente, tende a ser vista no universo tecnocientífico como uma soma organizada de informação. O mundo animado foi transformado numa mensagem que, ou já foi decifrada, ou está esperando para sê-lo. Essa ideia fica mais palpável se pensarmos em alguns aspectos de *Gattaca*: a informatização no enredo do filme fica visível na forma pela qual os indivíduos são identificados ou ainda classificados. A identificação não passa mais pelo rosto ou pelas digitais, mas pela *informação* genética contida nas substâncias fisiológicas dos sujeitos. A identidade está tão atada à *informatização* genética – daí o processo de informatização – que, mesmo que o rosto de Vincent seja divulgado como o procurado pelo assassinato de um dos diretores da corporação astronômica, ninguém sequer desconfia dele.

Isso fica nítido na seguinte cena: a investigação está em seu auge e, em todos os monitores dos computadores da corporação astronômica, está sendo exibido o rosto do inválido procurado, no caso, o de Vincent. Um dos diretores de *Gattaca* se aproxima da mesa de Vincent (que está se passando por Jerome) e o pergunta sobre uma informação na tela do computador, logo acima do aviso de “procurado”. O diretor fica cara a cara com a foto do suspeito e com o suspeito em si e, no entanto, de nada desconfia. O diálogo é apenas:

Diretor: — Esta é a rota de aproximação que tínhamos discutido?

Jerome/Vincent: — Certamente, diretor.

Diretor: — Muito bem. Muito bem (Niccol 1997).

Se outrora o nascimento do individualismo ocidental coincide com a promoção do rosto como sinal da singularidade do humano em relação aos outros, símbolo máximo de seu corpo como posse (Le Breton 2012), agora o individualismo não está mais atrelado à face, a identificação não é mais feita por uma foto 3x4 – o que se observa não é mais a cor dos olhos e do cabelo, o formato do nariz ou o desenho das sobrancelhas, mas sim a informação genética, a predisposição ou não a doenças, a possibilidade ou não de tendência à violência. A identificação passa do externo, material e visível no presente para o interno, microscópico e provável no futuro. Os corpos passam assim a ser informatizados. À informatização dos indivíduos soma-se a capacidade científica de mensurabilidade. Tudo está previamente determinado a partir da genética,

como fica nítido no diálogo entre um dos diretores de *Gattaca* e um dos investigadores do assassinato – quando o primeiro está explicando a “filosofia de recrutamento”⁷ da corporação astronômica:

Diretor: — Corpos e mentes perfeitos são essenciais... Para irmos mais e mais longe!

Policial: — E você os monitora de perto.

Diretor: — Para que eles rendam o máximo de seu potencial.

Policial: — E excedam?

Diretor: — Ninguém excede seu potencial.

Policial: — E se excedesse?

Diretor: — Isso apenas significaria... Que não o tínhamos medido corretamente (Niccol 1997).

O próprio Le Breton (2004) cita *Gattaca* como fonte de reflexão sobre a redução do ser humano como um todo, sua trajetória e suas experiências, a um simples dado genético:

In Andrew Niccol's *Gattaca*, two worlds co-exist. An elite is made up of men and women who are the result of *in vitro* fertilization and whose genes have been carefully selected with the aim of creating a perfect 'product' in terms of intelligence, health, beauty, etc. The rest of the population, born without medical control, are thought of as inferior products and are destined for relatively menial tasks. When the main character goes for a job interview, the company does not ask about his qualifications or his reasons for wanting the job, and instead simply analyses the structure of his DNA (Le Breton 2004, 18).

Segundo o autor, essa visão do mundo necessariamente impossibilita um sistema de moralidade porque a figura do sujeito simplesmente não tem profundidade ou substância o suficiente para ser responsabilizado por seus atos. O próprio humano é apagado no curso desse rebaixamento do *self*. Dessa forma, critica essa espécie de destinação geneticamente programada, pois considera que a discriminação genética confunde genótipo e fenótipo, virtual com real, a mensagem genética e o funcionamento do organismo, as estatísticas e a realidade dos indivíduos. A predisposição genética para uma doença não é um destino, nem é também evidência da doença ela mesma, ela é uma indicação de uma probabilidade (Le Breton 2004). É nesse sentido que a identificação dos indivíduos deixa de estar atrelada a um elemento externo e presente (o rosto), para

7. Termo utilizado pelo próprio diretor para se referir à forma como os empregados de *Gattaca* são admitidos.

passar a se concentrar no microscópico e no que ainda não ocorreu, porém que tem possibilidade de existência no futuro (como a predisposição a doenças). Isso é bastante perceptível no diálogo entre Vincent, seu pai e sua mãe, quando os últimos estão tentando dissuadir o personagem principal de tentar um emprego em Gattaca, lembrando-o da sua probabilidade de 99% de chances de morrer por um ataque cardíaco:

Mãe: — Você tem de ser realista. Com seu problema de coração...

Vincent: — Mãe, há uma probabilidade de eu não ter nada.

Pai: — Uma em 100.

Vincent: — Eu vou arriscar, ok?

Mãe: — Só que eles não vão (Niccol 1997).

Ao que parece, a sociedade retratada em *Gattaca* se assemelha muito da que Le Breton coloca como próxima de existir:

a near future in which a minority of individuals with carefully selected and manipulated genes will dominate a population that is ‘natural’, and therefore ‘inferior’, from a biological point of view. For Silver, the risk of there being two human species in the future is entirely plausible given the inevitability of genetic engineering being applied to the embryo. The dignity of man⁸ will henceforth be the dignity of his genes (Le Breton 2004, 18).

Atrelada à questão da informatização dos indivíduos está a crítica que Le Breton (2004) realiza aos rompimentos das fronteiras entre ser humano e máquina. De fato, essa informatização completa do ser humano fica nítida numa situação apresentada pelo próprio Le Breton (2004): Walter Gilbert (um dos promotores do Human Genome Project) em uma palestra que proferiu, tirou um CD do bolso e disse para plateia: “*this is you*”. É como se a subjetividade humana estivesse dissolvida no seu próprio DNA. A questão que Le Breton (2004) coloca é a de que a crença de que o ser humano não é nada além da junção de um espermatozoide e um óvulo, e a noção de que a dignidade de um indivíduo é produto apenas de seu encadeamento genético – ao invés da forma como esse indivíduo é socializado, educado e das interações que traça ao longo de seu desenvolvimento – é “the most extreme expression of a strictly ‘informational’ conception of the human; a conception which actually robs

8. Aqui o autor utiliza “man” para se referir à “human”, que pode ser traduzido para “humano”. Aproveito para salientar que, como posicionamento político, toda vez que surgir a palavra “homem” para se referir a “humano” ou “humanidade”, ou ainda “man” para se referir a “human”, será puxada uma nota de rodapé para frisar a discordância com a utilização do gênero masculino como universal.

the human being of all dignity.” (Le Breton 2004, 3). O autor, ao criticar a informatização humana, critica também (sem separar esses dois pontos) o pós-humanismo, afirmando que este seria puramente técnico e inteiramente utilitarista, caracterizado por um desejo de aprimorar o ser humano partindo exclusivamente de uma perspectiva técnica – não de modo a aumentar a qualidade de vida, mas para progredir em termos de racionalidade, performance ou simplesmente proveito econômico.

The transmigration of man⁹ into a perfected artificial body means that bionics has become a vehicle for genetic engineering, which in turn implies the interface of man and machine. These interventions are affecting the human race in the same way that agriculture has had an effect upon crops and livestock, which is to say the creation of artificial species narrowly designed for commercial reasons (Le Breton 2004, 17).

Para Le Breton, essa dissolução do sujeito tem sérias consequências tanto de um ponto de vista prático como de um ponto de vista moral, pois extermina o indivíduo humano concreto e as fronteiras delimitadoras da humanidade em relação tanto às máquinas como aos animais. A partir de autores como Bruno Latour (2005), podemos sugerir que a forma como Le Breton estabelece a percepção da relação entre corpo e máquina é uma forma moderna de pensamento (onde existem claras divisões disciplinares no fazer científico, por exemplo), na medida em que se apoia na distinção ontológica entre humanos e não humanos.

The notion of information (in the fields of biology or information technology) breaks down the distinctions between man¹⁰ and machine and paves the way for the humanization of artificial intelligence or genetic interventions. It also breaks with classical ontology, destroys distinctions of value between man and machine, and constitutes a major moral shift in contemporary societies. [...] The coming together of the living and the inert (the organic and the inorganic) under the aegis of information opens the way for a general indifferenciation, and points to the end of distinct biological kingdoms: man, animals, physical objects and the cyborg are no longer fundamentally distinct as they are in traditional humanism (Ibid., 2).

Diante das críticas e questionamentos colocados por Le Breton (2004; 2012) no que diz respeito à informatização do humano, à variabilidade da concepção de condição humana atrelada a interesses políticos, e mesmo

9. Aqui o autor utiliza “man” para se referir à “human”, que pode ser traduzido para “humano”.

10. Idem à nota anterior.

à própria alteração desta condição e das fronteiras dela delimitadoras, tratemos agora do posicionamento de Donna Haraway (2009) que, ao mesmo tempo em que segue uma linha de raciocínio paralela, contrasta em vários elementos e se ramifica por caminhos diferentes do posicionamento do autor acima.

A INFORMATIZAÇÃO DOS CORPOS COMO TRANSGRESSÃO

Vincent, após um banho minucioso, retira um recipiente de urina de uma geladeira e o amarra à coxa. Logo em seguida, insere uma gota de sangue em uma digital postiça e a cola, cuidadosamente na ponta de seu dedo indicador. Esses são os procedimentos rotineiros antes de ele ir à Gattaca, onde trabalha como pesquisador sob a identidade de Jerome (Niccol 1997, trecho de diário de campo).

Donna Haraway (2009) explora as relações emergentes de conexão íntima entre tecnologias e corpos – seja através da informatização, seja através do uso de próteses, seja no que se refere à revisão da concepção de condição humana – a partir da imagem do ciborgue. A autora usa o ciborgue para trabalhar com os cruzamentos de fronteiras, a habilidade de criação de quimeras, de entidades humanas-máquinas, comunidades virtuais, além de outras formas de vida social e biológica. De uma perspectiva que refuta os discursos de pureza ou de categorias naturais – no que faz referência à busca de um consenso sobre a condição humana – Haraway (2009) possibilita e propõe maneiras diferentes de analisar as formas como a subjetividade e a agência dos indivíduos estão sendo transformadas. O ciborgue, como artefato tecnológico e como ícone cultural, é central para compreender a relação entre corpos, tecnologias da informação e tecnologias usadas como extensões protéticas (Hogle 2005).

Haraway (2009) atenta, tal como Le Breton (2004), para a informatização do mundo. De acordo com ela, estamos em meio à transição “de uma sociedade industrial, orgânica, para um sistema polimorfo, informacional” (Haraway 2009, 59), de forma que está se operando um rearranjo das relações sociais nas áreas de ciência e tecnologia que estão alterando também as formas de dominação. Passamos “das velhas e confortáveis dominações hierárquicas para as novas e assustadoras redes que chamei de ‘informática da dominação’” (Ibid., 59).

Esta “informática da dominação” – bastante imbricada com o que já falamos sobre *informatização* dos sujeitos e do mundo –, ao rearranjar as formas de interação de seus sujeitos partícipes com eles mesmos e com outros elementos que lhes rodeiam, não está alterando a condição das coisas numa passagem binária de algo natural para algo artificial. Não

se trata de uma passagem de uma condição prévia, de algo que é tomado como dado ou inato para uma construção ou para algo artificial. Aqui as fronteiras entre natureza e cultura, entre natural e construído, assim como tantas outras começam a ser desfeitas, o que já começa a demonstrar o posicionamento da autora, que é contrária a uma classificação de humanidade como separada de animais e máquinas.

Grosso modo, a informatização do mundo poderia ser definida como

tradução do mundo em termos de um problema de codificação, isto é, a busca de uma linguagem comum na qual toda a resistência ao controle instrumental desaparece e toda a heterogeneidade pode ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca (Ibid., 64, grifo da autora).

Concomitante à ideia de informática da dominação, Haraway (2009) salienta como os ciborgues se mostram presentes tanto na ficção científica contemporânea como na medicina atual: criaturas híbridas entre animal e máquina, habitando tanto reinos naturais quanto artificiais. A autora propõe, com a reflexão sobre ciborgues, as vantagens em pensar uma confusão de fronteiras e de responsabilidade em sua construção.

O ciborgue é a imagem adotada porque através dele “a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou incorporação pela outra” (Ibid., 39). A totalidade de cada uma dessas demarcações, bem como a sua hierarquização, são questionadas. A defesa do privilégio humano, seja através da linguagem, do uso de instrumentos ou através do comportamento social, é rompida, posto que o ciborgue surge justamente da transgressão entre o humano e o animal, tal como entre a fronteira entre organismo e máquina, e a fronteira entre o físico e o não-físico. O mito do ciborgue de Haraway significa então “fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades – elementos que pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político” (Ibid., 45).

A explosão das dicotomias passa a ser então a arma política de enfrentamento dessa informática da dominação. Trata-se de abrir mão de uma identidade – seja ela a de humano, de máquina ou de animal – para se associar através do parentesco político, da afinidade e da coalizão. Os ciborgues, diz Haraway (2009), são filhos ilegítimos de determinadas práticas políticas, sociais e econômicas, das práticas de informatização que buscam sujeitar os indivíduos, dominá-los por meio de realidades desenvolvidas de acordo com interesses, de dualismos que são essenciais às práticas de dominação. No entanto, os ciborgues subvertem a ordem estabelecida pela reapropriação das ferramentas de dominação.

Se estamos em uma era de “informática da dominação”, os ciborgues se utilizam da escrita, da textualidade, dos signos que fazem a manutenção da hegemonia para reescrevê-la, reestruturá-la, recontá-la.

A escrita é, preeminentemente, a tecnologia dos ciborgues – superfícies gravadas do final do século XX. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo o significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina (Ibid., 88).

São esses acoplamentos os responsáveis por subverter a estrutura e os modos de reprodução da identidade “ocidental”, dos dualismos de natureza/cultura, humano/animal, organismo/máquina, mente/corpo, divindade/humano. Para Haraway (2009), de uma determinada perspectiva, o mundo dos ciborgues pode significar a imposição absoluta de uma rede de controle sobre o planeta. De outra, um mundo de ciborgues significa “realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (Ibid., 46).

Enquanto Le Breton (2004; 2012) faz uma análise da informatização do mundo e pontua como aspectos decorrentes disso as implicações políticas e sociais, a cisão do indivíduo e de seu próprio corpo, e a alteração da concepção de condição humana – tomando este elemento como algo potencialmente perigoso –, Haraway (2009) também atenta para a informatização do mundo, para o que ela chama de “informática da dominação”, da qual emergem os ciborgues: entidades que não mais se atrelam à condição humana – e nem buscam a ela se atrelar – mas que se fluidificam uns nos outros pela sua metamorfose em dados, em escrita.

Os ciborgues de Haraway são os indivíduos que, diante da “informática da dominação”, não se deixaram abater, não lamentaram a perda de sua condição de humanidade, não choraram a sua transformação em informação; eles viraram do avesso a dominação usando para isso as próprias ferramentas de dominação e de manutenção da hegemonia. É como se os ciborgues dissessem: “fomos transformados em informação pura? Pois bem, usemos então esse rompimento de fronteiras para nos associarmos de novas formas, para rompermos também com as dicotomias violentas e que não dão conta do colorido que possuímos, tracemos rizomaticamente as nossas relações de forma a (re)estabelecermos conexões tanto com nós mesmos como com aquilo que escapa à espessura de nossa carne.”

Essa situação fica bastante pungente em *Gattaca*: Vincent – como já percebemos – está imerso numa sociedade em que sua vida, suas relações, suas possibilidades de existência estão atreladas à sua informação genética, que é tomada como parâmetro último de sua identificação. Tendo em vista essa forma microscópica de dominação, toma o material fisiológico de Jerome, um válido, para atingir seus objetivos profissionais. Nesse sentido, apropria-se das ferramentas de dominação (o material fisiológico, cujas amostras são continuamente colhidas e analisadas) para romper com a ordem estabelecida que o impedia de ser um astronauta e que possuía como forma de regulação justamente o material fisiológico. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos pensar no personagem principal de *Gattaca* como um ciborgue: por intermédio da tecnologia – o que aparece quando, após o encontro com Jerome, há um processo de transformação de Vincent (aumento de estatura, desenvolvimento de técnicas para burlar o controle etc) – é quebrada a fronteira entre Jerome e Vincent que passam a ter uma relação fluida, estando suas existências inclusive totalmente atreladas.

Diante disso, fica visível que o que Haraway propõe é que, já que não há como escapar da dominação pela informatização (como ocorre em *Gattaca*), que resignifiquemos então os instrumentos da dominação de forma a subvertê-los (como faz Vincent ao usar o material biológico de Jerome, descrito no trecho que inicia esse subitem). Seguindo esse raciocínio, a autora não critica e nem lamenta a reconceitualização de condição humana; antes provoca os que buscam proteger essa condição: “Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?” (Haraway 2009, 92).

Trata-se, pois, não de uma proposição de uma nova condição humana, e sim de uma nova condição de existência, que não se limita e nem busca se conter nas barreiras fisiológicas, morais ou materiais, ela transborda e se reconfigura constantemente – tendo como única característica essencial a construção interminável e contínua:

Não existe nenhum impulso nos ciborgues para a produção de uma teoria total; o que existe é uma experiência íntima sobre fronteiras – sobre sua construção e desconstrução. Existe um sistema de mito, esperando tornar-se uma linguagem política que se possa constituir na base de uma forma de ver a ciência e a tecnologia e de contestar a informática da dominação – a fim de poder agir de forma potente (Ibid., 98).

Ao mesmo tempo em que Haraway (2009) e Le Breton (2004; 2012) divergem no que diz respeito às saídas para romper com a dominação presente nos

processos de informatização – Le Breton (2004; 2012) indo ao encontro das críticas à tecnologização quase compulsória e Haraway (2009) criticando esses processos ao mesmo tempo em que propõe a apropriação subversiva das ferramentas de dominação – podemos aproximá-los no que tange às nuances dos sujeitos. Em *Gattaca* observamos a uniformização: o que se opera é quase uma ortopedia das subjetividades englobando todos os indivíduos numa mesma categoria normativa, deixando o colorido, cinza; o furta-cor, bege; os contrastes, neutralizados. O fato é, seja criticando a uniformização – atribuindo-a à interferência tecnocientífica nos corpos e, conseqüentemente na condição humana, como faz Le Breton (2004; 2012) – seja propondo novas formas de existência – possibilitadas pela informatização dos indivíduos e pela ressignificação desta, como faz Haraway (2009) – o fim último ao qual que se deseja o retorno – na quase nostalgia de Le Breton (2004; 2012) – ou o alcance num futuro próximo, senão no presente – através do ciborgue de Haraway (2009) – é o da retomada do colorido, da nuance, da conexão com o cosmos, consigo e os outros. Afinal, não é essa conexão, partida no “corpo moderno” de Le Breton (2012) a que é sugerida com o ciborgue de Haraway (2009)?

HUMANOS E CIBORGUES – CONEXÕES E ENTRECRUZAMENTOS (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Ao pensarmos em *Gattaca* de uma forma ampla, vemos como o filme está colocando em debate uma espécie de disputa pela salvação da humanidade entre a tecnociência e a retomada de uma humanidade com caráter quase religioso. Percebam: o enredo de *Gattaca* coloca situações de uma sociedade futura em que as imperfeições do humano – advindas do corpo – foram corrigidas. A história do filme se desenrola e a tecnociência, que antes fora mostrada como panaceia da existência, passa a ser tomada como ferramenta de controle, como regulação dos indivíduos e como, em consequência dessas ações, alteradora da condição humana e mesmo destruidora dela – como é possível observar na trajetória de Jerome, que mesmo na condição de ser humano “aperfeiçoado” tenta suicídio.

Nesse sentido, o que antes era a solução completa para os problemas da vida (o aprimoramento da existência) elevando-a quase a uma condição de divindade, passa a ser a fonte de desumanidade, a perda de uma essência que, no filme, é tomada como especial (como algo que dá sentido à vida e é substancial à manutenção do que nos caracteriza como humanos). No fim, o argumento do filme se aproxima de uma posição que considera a condição humana, apesar de imperfeita, algo de estimado valor.

Nesse sentido, *Gattaca* possui um posicionamento de quase nostalgia de um corpo pré-individualismo, pré-cisão cartesiana, por exibir um corpo associado ao humano que ele encarna, um corpo que não era tomado

como supranumerário, como objeto descolado do ser, um corpo que se conecta ao humano em si mesmo, aos outros e ao cosmos.

Le Breton (2012) considera que a relação do humano com o seu corpo é tecida no imaginário e no simbólico, ou seja, o corpo não é um mecanismo. Se a dimensão simbólica do corpo é excluída, o corpo estaria dissociado do sujeito tornando-se mero objeto manipulável, simples matéria-prima das transformações sociais de que é alvo.

Ficam perceptíveis, então, duas propostas de solução à incompletude humana causada pela dissociação dualista não apenas do espírito ou da alma em relação ao corpo, indo mais sutilmente do indivíduo de seu próprio corpo: uma vai ao encontro do que nos mostra o filme e da espécie de *nostalgia* que acompanha as ideias de Le Breton (2004; 2012) – a concepção de que precisamos retomar a condição anterior à cisão que se operou entre o indivíduo e seu próprio corpo e que configurou a existência do “corpo moderno” –, e a outra que converge com as ideias de Haraway (2009) de *ressignificação da tecnociência* e da criação de redes entre os sujeitos para que se rompa o individualismo cartesiano atrelado ao uso hegemônico da *informática da dominação*.

Le Breton (2004; 2012) posiciona-se em favor de uma preservação da condição humana que, em certa medida, está atrelada à proposta de se repensar as incisões tecnocientíficas no corpo e repensar as consequências sócio-estruturais que estão se operando em virtude da não reflexão sobre a informatização do mundo. Igualmente, sugere refletir sobre a incapacidade de se perceber o aspecto simbólico e não mensurável que ata indefinidamente o indivíduo ao seu corpo, e que, portanto, incide sobre a condição de humanidade. O alinhamento dessas ideias é o que perpassa também, de forma sutil, porém bastante visível, a proposta colocada pelo filme: a de uma crítica ao uso da tecnologia, posto que esta nos faz renunciar a condição humana, altera a aleatoriedade essencial à existência dessa forma de estar no mundo.

Em contrapartida às reflexões de Le Breton (2004; 2012), vislumbramos as propostas de Haraway (2009). Para a autora, não deve haver uma preocupação com a preservação de uma condição humana. Preservá-la seria fazer a manutenção de binarismos (como natureza/cultura, homem/mulher, organismo/máquina etc.). A *informática da dominação* é problemática, mas se nos apropriarmos dela e a ressignificarmos será possível não apenas vencer o dualismo cartesiano como também alterar as fontes dualistas (e superficiais) de opressão:

Em primeiro lugar, a produção de uma teoria universal, totalizante, é um grande equívoco, que deixa de apreender

– provavelmente sempre, mas certamente agora – a maior parte da realidade. Em segundo lugar, assumir a responsabilidade pelas relações sociais da ciência e da tecnologia significa recusar uma metafísica anticiência, uma demonologia da tecnologia e, assim, abraçar a habilidosa tarefa de reconstruir as fronteiras da vida cotidiana, em conexão parcial com os outros, em comunicação com todas as nossas partes. Não se trata apenas da ideia de que a ciência e a tecnologia são possíveis meios de grande satisfação humana, bem como uma matriz de complexas dominações. A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas (Haraway 2009, 98-99).

O ícone de ciborgue engloba a ideia de que se pode escolher a própria personificação ou incorporação. Ao mesmo tempo em que o corpo se torna supranumerário, informatizado e separado do indivíduo que dele passa a ser o dono, há uma espécie de retorno a uma condição anterior a essa cisão corpo/indivíduo. Isso se dá porque o corpo torna-se um lugar de relações, e não um mero invólucro com agência. Nesse sentido, o corpo (com o rompimento das barreiras entre máquina, animal-humano e animal-não-humano) volta a se juntar ao indivíduo e, por que não, ao cosmos.

Para tentar deixar mais palpável o que estamos dizendo, organizamos o esquema na Tabela Le Breton/Haraway de modo a simplificar a visualização das relações à que nos propomos pensar:

tabela	Le Breton/ <i>Gattaca</i>	Haraway
Le Breton/ Haraway. Fonte: Halina Rauber- -Baio (2013).	Condição humana	A ser preservada
	Informatização do mundo	O autor denuncia os perigos
	Proposta para uma existência menos subordinadaao controle científico: retorno à existência anterior à cisão individualista
		A ser descartada
		A autora atenta para a <i>informática da dominação</i> e propõe (re)apropriação e ressignificação das ferramentas de controle
		...ao controle científico e aos dualismos: transformação dos sujeitos em informação de modo a romper as fronteiras ontológicas e mantenedoras de relações de opressão

Le Breton se aproxima do posicionamento final colocado por *Gattaca*, mas, ao mesmo tempo, há um posicionamento no filme que se relaciona ao que Haraway propõe se pensarmos na forma como o personagem Vincent subverte o controle microscópico ao utilizar o material orgânico de Jerome para alcançar seu objetivo de se tornar astronauta – Vincent é simultaneamente um ciborgue e um paradigma de ser humano intocado pela ciência. É nesse sentido que os autores realizam um debate correlato ao que é colocado no filme. Suas ideias colocam o mesmo tipo de problemática que a película, debate este no qual *Gattaca* se aproxima mais das críticas de Le Breton (2004; 2012), ainda que, em certa medida, se operem as apropriações características dos ciborgues de Haraway (2009).

Apesar das diferenças, parece-nos que, em última instância, as duas propostas estão convergindo para um mesmo ponto: é preciso pensar nas conexões e relações, dos sujeitos entre si, consigo mesmos e com os cosmos – incluindo aí, arriscamos dizer, todas as formas de existência, seja ela animal, seja ela mineral. Trata-se da simbiose com o mundo, não no sentido de uma uniformização, e sim de uma perspectiva enriquecida e enriquecedora, a busca por uma coarquitetura na construção de saberes e dos saberes sobre si próprio(a). Esse sentido de conexão fica nítido nas palavras finais de Vincent, em *Gattaca*, quando ele está prestes a deixar a Terra:

Para alguém que não foi feito para este mundo, devo admitir... de repente, está sendo difícil deixá-lo. Dizem que cada átomo do seu corpo, um dia, foi uma estrela. Talvez eu não esteja partindo. Talvez eu esteja indo para casa (Niccol 1997).

texto recebido 14.03.2016
texto aprovado 21.09.2016

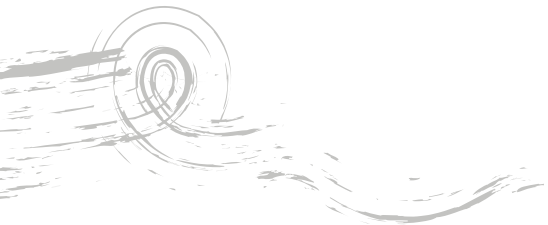
Trata-se da (re)tomada da capacidade de procurar os próprios nervos através da pele do mundo, tal como quem procura as raízes das árvores através da terra; trata-se de inundar o pulmão com o ar que ronda o planeta há séculos e de se permitir dançar em espiral com a poeira das estrelas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adelman, Miriam, Amélia S. Corrêa, Lennita O. Ruggi e Ana C. R. Trovão (Orgs.). 2011. *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: UFPR.
- Boas, Franz. 2010. Os métodos da etnologia. In: _____. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 41-52.
- Durkheim, Emile e Marcel Mauss. 1979. Algumas formas primitivas de classificação, contribuição para o estudo das representações coletivas. In: Mauss, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva.

- Geertz, Clifford. 1989. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 25-40.
- Goffman, Erving. 1975. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC.
- Haraway, Donna. 2009. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Kunzru, Hari, Donna Haraway e Tadeu Tomaz (Orgs.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 33-118.
- Hertz, Robert. 1980. A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. In: *Religião e sociedade*, Rio de Janeiro: Tempo e Presença, n. 6, 99-128.
- Hikiji, Rose S. G. 2012. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Hogle, Linda. 2005. Enhancement technologies and the body. *The Annual Review of Anthropology* [online], n. 34, 695-716. <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.33.070203.144020> (acessado em 29/01/2016).
- Ingold, Tim. 1995. Humanidade e animalidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 28, 39-53.
- Latour, Bruno. 2005. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. 2012. *Reagregando o social*. Salvador; Bauru: UFBA; EDUSP.
- Le Breton, David. 2004. Genetic fundamentalism or the cult of the gene. *Body & Society* [online], Nottingham, v. 10, n. 4, 1-20. <http://bod.sagepub.com/content/10/4/1> (acessado em 29/01/2016)
- _____. 2012. *Antropologia do corpo e da modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- Leirner, Piero de Camargo. 1992. Ficção científica: um mito moderno. *Cadernos de Campo*, São Paulo, ano 2, n. 2, 69-85.
- Mauss, Marcel. 2003. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 401-422.
- Muri, Allison. 2003. Of shit and the soul: tropes of cybernetic disembodiment in contemporary culture. *Body & Society* [online], Nottingham, v. 9, n. 3, 73-92. <http://bod.sagepub.com/content/9/3/73> (acessado em 29/01/2016).
- Niccol, Andrew. 1997. *Gattaca*. EUA, Sony Pictures, cor, 106'.



Rauber-Baio, Halina. 2013. *Da pele à película: corpos, ciborgues e divindades em uma análise antropológica dos filmes Gattaca e Equilibrium*. Monografia de Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Strathern, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Unicamp.

Tylor, Edward B. 2005. A ciência da cultura. In: Castro, Celso (Org.). *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 31-45.

HALINA HAUBER-BAIO

Mestranda em Ciências Sociais na PPCIS da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Possui graduação em Ciências Sociais pela UFPR - Universidade Federal do Paraná (2013) na linha de Antropologia, onde desenvolveu a pesquisa intitulada “Da pele à película: corpos, ciborgues e divindades em uma análise antropológica dos filmes Gattaca e Equilibrium”. Pesquisadora na área de Antropologia do Corpo, Estudos de Gênero e Estudos Queer, é membro do Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA) e atualmente investiga as relações entre temáticas apresentadas em filmes de Pedro Almodóvar e teorias antropológicas contemporâneas.

MARTINA AHLERT

Antropóloga e professora da Universidade Federal do Maranhão. Possui doutorado em Antropologia Social na Universidade de Brasília. Trabalha com temas relacionados à antropologia da política e religiões afro-brasileiras.

Universidade de Marília,
Marília, São Paulo, Brasil.

MARIA INÊS ALMEIDA GODINHO

O RURAL ATRAVÉS DE DOIS OLHARES NO FILME *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO*

RESUMO

Esta análise se detém sobre as representações do rural nordestino brasileiro no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, lançado em 2009. Aqui partimos do pressuposto que uma obra cinematográfica, mesmo que resultante da visão subjetiva de seu narrador fílmico, ao ser entendida como um produto cultural de uma sociedade, também carrega em seu discurso representações dessa sociedade e de seu tempo histórico. Neste artigo, o exame dessas representações será realizado por meio da análise dos elementos significantes da linguagem cinematográfica (enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera etc.) utilizados na construção da narrativa do filme em questão, já que acreditamos que é a partir da escolha de cada elemento de linguagem que um filme pode revelar a seus espectadores as representações estéticas e ideológicas de determinado tempo social.

palavras-chave

Cinema; Rural; Representação;
Linguagem; Decomposição fílmica.

INTRODUÇÃO

Em 1999, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes percorreram a região Nordeste do Brasil documentando suas paisagens e seus habitantes em diversos suportes e formatos audiovisuais (35mm, 16mm, Super-8, câmera digital e máquina fotográfica) para a produção do documentário *Sertão acrílico azul piscina*, lançado em 2004 para o projeto Itaú Cultural.

Anos depois reaproveitaram as imagens captadas e realizaram um novo filme, dessa vez um longa-metragem de ficção chamado *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, lançado em 2009. Na falta de um personagem que conduzisse a trama, os diretores criaram um protagonista – o geólogo José Renato – e o inseriram na montagem, assim costurando ficcionalmente as imagens antigas. O espectador não pode ver José Renato, já que sua presença é criada através do recurso da voz *off*. Assim, as imagens do filme são as imagens vistas por José Renato ou captadas por ele.

No novo filme o geólogo sai de Fortaleza para uma viagem a trabalho ao interior do Nordeste. Sua função é avaliar tecnicamente o percurso de um canal aquífero que será construído para ligar a região de Xexéu (PE) ao Rio das Almas (BA). Nos trinta dias que dura a viagem, José Renato analisa a vegetação, o solo e as formações rochosas dos locais por onde o canal passará. Nas horas vagas registra também a vida dos habitantes. É justamente sobre os registros de José Renato, ou melhor, sobre os registros dos narradores cinematográficos – os diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes – que esta análise se detém.

O cinema trabalha com representações, já que desde sua concepção um filme trata de escolhas, de pontos de vista, que organizam a percepção e reconstróem a realidade, “uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador” como afirma Betton (1987, 09). Assim, acreditamos que através do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* podemos encontrar pistas sobre as representações de aspectos da vida rural do Nordeste brasileiro dos anos 2000. Partimos do pressuposto de que todos os filmes, sejam eles ficções ou documentários, carregam representações sociais do mundo histórico em que vive o narrador.

No filme, as representações do rural são construídas não somente através do verbal, ou seja, do conteúdo manifesto das falas dos atores, mas também através dos vários elementos de significação que constituem a linguagem cinematográfica, a exemplo dos planos, ângulos, movimentos de câmera, música, falas, ruídos, silêncio, iluminação, figuri-

1. Voz *off* – A indicação é utilizada quando existe um fluxo de pensamento, isto é, o personagem está refletindo ou sonhando, sem que ele faça parte da imagem.

no, cenário e edição/montagem. De acordo com Citelli (1999, 26), para o estudo dos valores e ideias contidos em um discurso, seja ele qual for, deve-se observar a natureza dos signos que o constroem: “o modo de dispor o signo, a escolha de um ou outro recurso, revelaria múltiplos comprometimentos de cunho ideológico”.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para a análise dos elementos significantes da linguagem cinematográfica utilizados no filme aqui analisado, recorreremos à metodologia sugerida por Penafria (2009): a denominada “análise da imagem e do som”, que se concentra na decomposição do espaço fílmico em cada unidade de ação (o plano) e posterior análise da utilização desses vários elementos de significação da linguagem cinematográfica. Para a autora, a decomposição da narrativa cinematográfica recorre a conceitos “relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, etc.), ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências)”.

Apesar de esse tipo de análise conter semelhanças com um estudo meramente estrutural, o método está, na verdade, atrelado a um exame de elementos externos ao filme: aqui o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações, “nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam: o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (Penafria, 2009, 07).

Como já dito, as representações não podem ser analisadas separadamente do tempo social em que são produzidas, pois as manifestações culturais de um país estão profundamente ligadas à dinâmica de sua sociedade, e, como tanto, têm a propriedade de possibilitar um questionamento sobre esse mesmo contexto histórico. Como confirma Hall (2005, 50), uma cultura nacional é um discurso – “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Portanto, é primordial relacionar a análise da imagem e do som sugerida por Manuela Penafria com uma avaliação do contexto social em que os filmes foram produzidos e veiculados. Nesse caso, analisamos, especialmente, a forma como o projeto de transposição do Rio São Francisco, empreendimento do Governo Federal iniciado em 2007 e nomeado como “Projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional”, e que prevê a construção de mais de 700 quilômetros de canais de concreto em dois eixos (norte e leste) ao longo de quatro estados (Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte), influencia a visão do narrador fílmico – no caso os diretores Karim Aïnouz

e Marcelo Gomes – na construção das representações do rural nordestino brasileiro no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

O NARRADOR EXTERNO E O NARRADOR INTERNO NA OBRA

O filme começa com um longo plano geral de uma estrada à noite, a partir do ponto de vista de José Renato, que está dirigindo seu carro, sozinho. No rádio toca a música “Sonhos”, de Peninha, um clássico da música brega que fala de um relacionamento fracassado, que, como saberemos mais adiante, é a mesma condição amorosa do geólogo, abandonado há algum tempo pela mulher que ama, a quem ele chama de Galega.

Já de dia, sempre a partir de seu ponto de vista e em imagens de baixa resolução, vemos o horizonte à frente, o céu carregado de nuvens e a paisagem árida ao lado da estrada. O enquadramento é fixo, apesar do movimento do carro e das motos e caminhões que trafegam pela estrada. Somente existe movimento fora da imobilidade de José Renato. Além de sua fala, os únicos sons são as músicas românticas que continuam a tocar no rádio do carro e os ruídos dos veículos, o que configura um trabalho de som diegético².

Essa estrutura audiovisual se repete em quase todo o filme, assim como as observações amargas de José Renato, que vai tecendo impressões – para si mesmo ou, quem sabe, gravando suas observações para um superior – sobre seus instrumentos de trabalho, a geografia da região e, principalmente, sobre sua inadequação à viagem, a precariedade da região e a falta de perspectiva de seus habitantes.

Hoje é 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza ninguém trabalha na repartição, e eu aqui neste torrão seco dando um duro danado. [...] Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa. Parece que não sai do lugar... [...] Que agonia este lugar. Tudo se arrasta... Saudade da porra... (Ainouz e Gomes, 2009).

A utilização da câmera subjetiva³ para representar a visão do geólogo é o recurso narrativo que mais deixa pistas sobre o narrador fílmico. Ela leva o espectador a se colocar no lugar do narrador interno – José Renato – e, conseqüentemente, também leva ao ponto de vista do narrador externo, o cinematográfico.

2. Som diegético – todo som advindo de uma fonte sonora que é vista na imagem.

3. A câmera subjetiva – trata-se da câmera que se coloca no ponto de vista do personagem.

À primeira vista a subjetividade pode remeter a uma característica recorrente entre as obras cinematográficas sobre o sertão produzidas a partir de 1995, período denominado Retomada, onde a região deixa de ser o cenário dos conflitos políticos e sociais do Cinema Novo para ser o lugar dos conflitos pessoais. Para Lúcia Nagib (2000, 116), os cineastas da Retomada – mais atraídos pelo exótico do que por sentimentos revolucionários – “concentravam-se obsessivamente sobre a individualidade dos personagens em detrimento do contexto social”.

Como lembra Ismail Xavier (2001, 50),

parecia que o cinema agora caminhava mais leve, sem o peso de um projeto de intervenção ou transformação social, [...] sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade.

Mas, em uma análise mais profunda, percebemos que a crítica social do filme não está na subjetividade de José Renato, ou seja, não está em seu olhar imóvel e sufocante direcionado a locais áridos e desocupados, e tampouco em suas falas tristes. É no *mise-en-scène*⁴ que a visão do narrador externo se revela, desmentindo a todo o momento a subjetividade de José Renato.

Logo na primeira pausa da viagem já encontramos as pistas deixadas pelo narrador fílmico: o geólogo está parado em frente a uma casa na beira da estrada, e a única coisa que se move é um pássaro que atravessa o enquadramento. Contrapondo essa construção melancólica do olhar do geólogo, o que se vê é um conjunto de casas simples em um céu azul límpido e uma brisa que remete a frescor e vida, indicativos que invalidam a ideia de um sertão abandonado e triste.

Segue-se a imagem fixa de dois moradores – “Seu” Nino e Dona Perpétua – dentro da casa, ao lado de uma mesinha com imagens e fotografias de santos e algumas fotos de prováveis familiares, quase um altar da família. José Renato explica que eles serão os primeiros moradores a ser desapropriados, mas não há qualquer referência no filme sobre a causa dessa expropriação.

O plano longo, as falas entremeadas por longos silêncios, e, principalmente, o olhar fixo e tranquilo do casal dirigido ao geólogo mostra o respeito do narrador fílmico pela integridade da vida daquelas pessoas.

4. *Mise-en-scène* – de origem francesa, significa “colocado em cena”. Tem sua origem no teatro clássico e se refere à movimentação e posicionamento dos atores no palco, bem como no set de filmagem; arte da encenação teatral ou cinematográfica.

“Eles tão casados há mais de 50 anos... Nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram uma noite longe um do outro...” (Aïnouz e Gomes, 2009), diz José Renato.

Nesse mesmo plano, outro indicativo da visão do narrador fílmico sobre a vida rural é a presença de um receptor de rádio: “Seu Nino saiu pra desligar o rádio e eu pedi pra ele voltar... Não quis deixá-los separados” (Aïnouz e Gomes, 2009), diz José Renato.

Como lembra Lefebvre (2001, 19), assim como o carro e a televisão, o rádio é um elemento do sistema de objetos do “tecido urbano”, isto é, do modo de viver da sociedade urbana que se entranha no meio rural. Na cena, ao ser desligado por Seu Nino, o objeto é retratado como se perturbasse o equilíbrio da vida no campo – como um símbolo da urbanização. Reforça essa impressão o destaque dado ao canto dos passarinhos em *background* (BG)⁵.

A situação de remoção vivida pela família de Seu Nino e Dona Perpétua remete imediatamente às consequências sociais do projeto de transposição do Rio São Francisco, que em alguns trechos deverá ter seu curso alterado através da construção de canais para irrigar locais do semiárido atingidos pela seca. O discurso do governo brasileiro é o de que será uma obra que levará desenvolvimento comercial às regiões atingidas pela transposição, mas como observam Oliveira e Rothman (2007, 213), “esquece-se de que há toda uma rede de relações sociais e antropológicas que serão fatalmente rompidas”.

No filme, os comentários técnicos de José Renato não incluem preocupações com a tensão social a ser gerada com a construção do canal:

É necessário um estudo mais profundo sobre a viabilidade econômica do canal nessa região. Deslocar torres de alta tensão em tantas estradas talvez seja inviável. Talvez o ideal seja procurar outra região como opção. [...] Por que insistem em fazer essa obra aqui? Na verdade não é problema meu” (Aïnouz e Gomes, 2009).

Mas percebe-se pela *mise-en-scène* que o narrador fílmico está preocupado com o custo social da remoção dos habitantes da região: o distanciamento de seu lugar de origem e a perda de sua cultura. É o que avalia Colito (2000, 283) quando analisa os impactos da construção da Usina Hidrelétrica de Jataizinho no Rio Tibagi (PR), que acreditamos serem os mesmos do projeto de transposição do Rio São Francisco:

5. *Background* – todo som que se sobrepõe a uma imagem ou a outro som.

O espaço físico socialmente construído poderá perder as referências construídas através das relações estabelecidas no cotidiano de muitos anos, mas seus múltiplos significados não serão considerados pela avaliação tecnocrática. [...] As paisagens familiares deixarão de existir. Para alguns o grande lago representará “coisa nova” a ser explorada, mas para muitos, principalmente aqueles que formaram suas propriedades, significará perdas que não serão repostas (Colito, 2000, 283).

Outra sequência exemplar é a visita do geólogo à casa da família de Manuel Constantino, composta pelo casal e seus seis filhos. Os rapazes ajudam o pai na lavoura e as meninas auxiliam a mãe no cuidado da casa. José Renato comenta: “Não existe energia elétrica. A família vive em estado de isolamento extremo. Mas parecem felizes... Eu duvido desta felicidade” (Aïnouz e Gomes, 2009).

Mas o que a *mise-en-scène* apresenta é uma casa simples, porém grande, limpa e arejada, debaixo de um céu azul límpido. Todos os membros da família estão bem vestidos, e mesmo sem sorrir não esboçam desconforto tampouco ignorância, como se percebe pela filha com um livro na mão, motivo de um dos comentários amargos do próprio geólogo: “Uma delas lê e relê Dom Casmurro, de Machado de Assis” (Aïnouz e Gomes, 2009).

A maioria das imagens dessa sequência mostra os membros da família reunidos em grupos, também contrariando outra fala de Zé Renato: “Nessa viagem só vejo solidão na minha frente” (Aïnouz e Gomes, 2009).

Depois da visita à casa dos Constantino, o geólogo pega a estrada novamente, e no caminho se detém algumas vezes sobre detalhes do cotidiano local, como roupas no varal, um pai fazendo cócegas no filho, mãe e filha sentadas observando a estrada, um casal andando abraçado na beira da estrada. Tudo é registrado em planos longos, mas não arrastados como as imagens da estrada no início do filme.

Aqui a montagem lenta traduz o respeito do narrador externo pela forma com que essas pessoas apreendem sua existência: um ritmo de vida mais ligado ao tempo da natureza, mais contemplativo e menos estressante do que o ritmo de vida dos moradores das metrópoles. Essa nova construção audiovisual sugere a mescla entre os olhares dos dois narradores, o interno e externo, que agora se confundem.

Agora, José Renato também dirige seu olhar aos romeiros sorridentes, que acenam de caminhões enfeitados com imagens de santos, flores e bandeirinhas coloridas; e já escuta o ruído de alegres buzinas e da algazarra das crianças brincando ao entardecer.

Já em Caruaru, cidade mais populosa do interior de Pernambuco, José Renato procura por um hotel, mas, de acordo com sua fala, um hotel “direito”, com cama de casal, frigobar e ar condicionado: “porque não aguento mais pardieiro de beira de estrada” (Aïnouz e Gomes, 2009).

De acordo com Candido (1971, 165), essas necessidades materiais “contribuem para criar ou intensificar os vínculos com a vida das cidades”. Apesar da afirmação do autor ser direcionada a seu estudo sobre os caipiras da região de Bofete (SP), acreditamos que a ideia possa ser estendida a esta análise, pois o recorrente olhar de José Renato a outros símbolos da urbanização, como caminhões, postos de gasolina e letreiros em *neon*, sugere sua intenção de reafirmar a todo o momento sua ligação com o mundo urbano.

Já de madrugada, desde a janela do quarto do hotel, José Renato observa a montagem de uma feira. O geólogo então abre seu coração, dando mais informações sobre sua desilusão amorosa e as saudades do passado com a Galega. É a partir desse ponto do filme que os enquadramentos duros e asfixiantes utilizados para caracterizar o olhar de José Renato tornam-se mais flexíveis: a câmera começa a se movimentar, acompanhando o movimento dos trabalhadores.

O som é trabalhado de forma a valorizar o burburinho da feira, com suas falas e risadas, e nas cenas seguintes também o tom da voz de José Renato vai se alegrando, principalmente quando fala sobre o café da manhã do hotel, sugerindo uma valorização de alimentos típicos do local: “O café da manhã era grátis. Incluía cuscuz, café com leite e suco de polpa de goiaba” (Aïnouz e Gomes, 2009).

Também se percebe um olhar mais carinhoso de José Renato a partir dessa sequência; um olhar construído por planos fechados⁶ que remetem a uma maior aproximação com as pessoas e as coisas do lugar, como detalhes de uma caixinha de música e as mãos de uma artesã recortando folhas de uma rosa de espuma sintética de cor forte. A proximidade é reforçada logo depois, quando uma menina que pede esmolas na beira da estrada é enquadrada em *close*⁷ e José Renato compara seus olhos aos da Galega.

A inserção de elementos coloridos na *mise-en-scène*, a exemplo do fundo azul intenso que faz fundo para a menina e do colchão de palha forrado por um tecido florido que seca ao sol, também reforça a sugestão de uma provável quebra da resistência de José Renato em se inserir na vida do sertão.

6. Plano fechado – plano que enquadra alguém ou alguma coisa bem de perto.

7. *Close* – plano que enquadra somente o rosto do personagem, recurso enfático que privilegia expressões e sentimentos.

Essa ideia é evidenciada quando José Renato começa a interagir com as pessoas que encontra pelo caminho, seja através dos sorrisos lançados direto ao geólogo – caso do pipoqueiro do circo e de um dos trabalhadores acampados na beira da estrada –, seja por meio de “entrevistas” que grava com o casal Carlos e Selma e com o senhor que fabrica os colchões de chita.

O fortalecimento do diálogo de José Renato com o sertão se percebe pela “entrevista” com Patrícia, primeiro momento do filme em que o protagonista se dirige diretamente a alguém. Pati é dançarina e garota de programa, e sua participação ganha destaque talvez porque ela deseje o mesmo que o geólogo – uma “vida-lazer”: “uma vida-lazer é assim: eu na minha casa, eu e a minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, pra esquecer esses momentos todos porque não dá certo. É triste a pessoa gostar sem ser gostada” (Aïnouz e Gomes, 2009).

A presença de prostitutas na periferia das grandes cidades – caso de Pati, Larissa e de outras mulheres com quem o geólogo se relaciona – é, de acordo com Candido (1971, 254), um dos efeitos da desintegração familiar provocada pelo movimento migratório das famílias pobres do interior para grandes cidades, como Caruaru, uma das mais populosas de Pernambuco.

Mas, no filme, a cidade de Caruaru também revela elementos de resistência cultural, como mostram as cenas em que Pati se diverte em um baile animado por um grupo musical regional composto de sanfoneiros e tocadores de triângulo. Entre os frequentadores está um casal que dança com um bebê no colo, indicativo da interação entre os habitantes da periferia.

Assim como o pequeno altar da casa de Seu Nino e Dona Perpétua, o baile é um dos elementos de preservação da cultura rural, que, como afirma Antônio Candido (1971, 202), “permitem resistir ao impacto da mudança [para a cidade] e atenuar seus efeitos desorganizadores”.

Quase no final do filme, quando José Renato chega à garganta do Rio das Almas, na cidade de Piranhas, ponto inicial da transposição das águas, a imagem se torna mais definida, os barcos estão em movimento e o céu é de um azul intenso. O geólogo registra imagens de cadeiras na rua, da torre da igreja e de outros detalhes do lugar, como se quisesse guardar para si uma recordação da vida tranquila da cidade, que já teve a maior parte de seus moradores removidos.

É nesse lugar que José Renato assume o término de seu relacionamento amoroso, começa a desvincular-se da amargura e a valorizar antigas vivências cotidianas: “por isso fiz essa viagem: pra me mover, pra voltar

a caminhar. Voltar a comer sanduíche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar, pra voltar a ir à praia no domingo, pra voltar a viver“ (Aïnouz e Gomes, 2009).

O momento é traduzido pela câmera em movimento que acompanha o geólogo subindo escadas rapidamente, revelando, provavelmente, seu desejo de se soltar das amarras da Galega. Quando chega ao fim da escadaria, que leva a um monumento, José Renato conta que sua vontade é mergulhar para a vida, com coragem, como fazem os saltadores de Acapulco.

As imagens que cobrem sua fala somente ilustram o relato: homens pulando de altos rochedos para mergulhar no mar. Se à primeira vista a metáfora pode parecer pobre, talvez signifique que José Renato não tenha quebrado totalmente sua resistência ao sertão, pois a referência à cidade mexicana e aos seus saltadores poderia indicar que o protagonista está ligado ao urbano de forma definitiva, já que Acapulco pode ser considerada um signo da urbanidade por ser um local turístico no exterior que, a princípio, é um destino exclusivo dos ricos moradores das cidades.

E, por extensão, talvez o narrador fílmico também esteja tentando dizer que, mesmo que o sertão esteja dentro da gente, como sentenciar Riobaldo em Grande Sertão: Veredas, o mundo urbano vai, irreversivelmente, mergulhar e engolir as comunidades rurais de nosso País, como as águas engolem os saltadores de Acapulco e o Rio das Almas engolirá Piranhas.

texto recebido

14.03.2016

texto aprovado

21.09.2016



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aïnouz, Karim e Marcelo Gomes. 2009. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Fortaleza, Ceará, Brasil, NTSC, cor, 75', DVD.

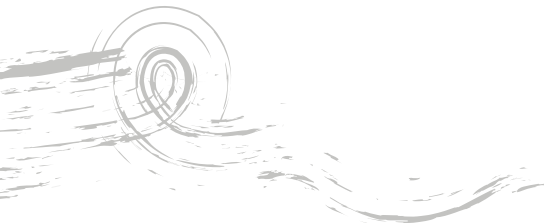
Candido, Antonio. 1971. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades.

Colito, Maria Clementino E. 2000. A construção de usinas hidrelétricas e os impactos sobre a população e o espaço – comunidades rurais ameaçadas pela U. H. de Jataizinho – Rio Tibagi /PR. *Serviço Social em Revista*, v. 2, n. 2, p. 275-258. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/ssrevista/n2v2.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

Betton, Gerard. 1987. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

Citelli, Adilson. 1999. *Linguagem e persuasão*. 13. ed. São Paulo: Ática.

Hall, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.



Lefebvre, Henry. 2001. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.

Nagib, Lúcia. 2000. *O novo cinema sob o espectro do cinema novo*. In: *Estudos de cinema: Socine I e II / Socine*, org. Socine. São Paulo: Annablume.

Oliveira, Douglas L. e Franklin D. Rothman. 2007. Desterritorialização de populações locais sob a ótica da justiça ambiental: abordagem dos conflitos do projeto de integração do Rio São Francisco. In: Seminário Nacional Movimentos Sociais, Participação e Democracia, 2., Florianópolis, 2007. *Anais Florianópolis*: UFSC.

Penafria, Manuela. 2009. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

Rosa, João Guimarães. 1994. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Aguilar.

Xavier, Ismail. 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

MARIA INÊS ALMEIDA GODINHO

Mestre em Comunicação Social pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Docente na área de audiovisual e história da arte nos cursos de Publicidade, Arquitetura e Pedagogia da Universidade de Marília, São Paulo, Brasil.

Doutora em Saúde Pública pela
Faculdade de Saúde Pública,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

Faculdade de Saúde Pública,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

**EVELINE STELLA DE ARAUJO
PAULO ROGÉRIO GALLO**

ETNOCINEMA, JUVENTUDES E SAÚDE PÚBLICA: A PRÁTICA SOCIAL DO CINEMA E A ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR NA PESQUISA

RESUMO

Propomos, neste artigo, um escopo teórico para análise da produção fílmica de jovens de periferia de São Paulo, como uma prática social do cinema, a partir dos campos da Antropologia e Cinema, Saúde Pública e Processos Criativos, e Juventudes. Os dados da revisão de literatura foram triangulados com os coletados na pesquisa etnográfica e com os construídos pela análise de um banco virtual de curtas-metragens, projetando as tecnologias de mídia como fontes de informações sobre características comportamentais e sociais. Entre os resultados estão a identificação da diversidade de expressões sociais dos jovens como peculiar a cada periferia, sendo reveladas nos filmes produzidos; o processo criativo transita entre real e virtual pelo uso das redes sociais pelos jovens e emerge como *locus* de pesquisa por desvelar os processos de escolha; o estímulo às práticas coletivas de criação artística revelara-se como estratégias preventivas no campo da Saúde Pública.

palavras-chave

Cinema e Saúde; Antropologia
Audiovisual; Saúde Pública;
Juventudes e Periferias;
Comunicação Social.

INTRODUÇÃO

Neste artigo analisamos o escopo teórico que nos ajudou a pensar a produção fílmica de jovens de periferia de São Paulo¹, como uma prática social do cinema². A revisão teórico-crítica foi triangulada com os dados coletados na observação participante, apresentado neste artigo, e com os dados construídos pela análise de um banco de curtas-metragens³, apresentado em outro artigo. Os resultados indicam que a diversidade de expressões sociais dos jovens é peculiar a cada território da periferia e está presente nos filmes produzidos. Mas, em qual contexto social e político vivem esses jovens, ainda que tenham especificidades culturais diferentes?

São jovens de famílias com baixa renda, moradores das periferias das grandes metrópoles, como São Paulo, por exemplo, estimulados a desenvolver habilidades que lhes permitam conviver com o paradoxo de ter como lar um lugar da qual se veem obrigados a se afastar. Essa obrigação aparece sob a forma de necessidade, quando enfrentam longas horas para vencer a distância que os separa das oportunidades de estudo, trabalho e lazer, e porventura transforma-se em anseio quando alguns, elaborando suas percepções diante das respostas – deles próprios e de outros – ao reconhecimento de suas bases sociais, decidem que o afastamento definitivo da periferia representa uma oportunidade de ascensão social. Mas, o que significa falar das periferias das grandes cidades em termos de Brasil?

É antes imaginar ou desvelar de um espaço-tempo de abandono do Estado, que tanto pode estar nos limites geográficos das cidades ou incrustado no meio delas. A periferia nas grandes cidades é a ausência de direitos e também de deveres, marcada por constantes processos de gentrificação. Os territórios das periferias são submetidos a formas paralelas de governabilidade que ditam as normas e regras locais a revelia de qualquer legislação (Feltran, 2012). São espaços e tempos outros, pois as realidades não são jamais imaginadas pelo cidadão mediano.

1. Outro artigo correspondente ao mesmo campo etnográfico do escopo teórico aqui apresentado é: “A percepção na montagem fílmica como processo de ordenação interior: filmes produzidos por jovens em Sapopemba - periferia de São Paulo”, escrito por Eveline Stella de Araujo e Paulo Rogério Gallo.

2. Graemer Turner, em 1970, propõe o termo Prática Social do Cinema e desenvolve uma teoria interdisciplinar sobre o assunto, entretanto o termo é tomado como a atividade social de ir ao cinema, e não, como neste artigo de uma Prática Social do Cinema enquanto uma força artística, política e de empoderamento social. Compreendemos aqui que todo o processo do fazer fílmico e do fazer festivais de filmes são práticas sociais do cinema.

3. A referida base de curtas-metragens pode ser acessada por este link: http://www.kinoforum.org.br/webdoc/#linha_do_tempo, acesso: 9 de out. 2016.

Onde os sonhos, bastante ceifados, dificultam o desenvolvimento da autonomia e da comunicação para fora desse ambiente. Todos são vigiados, todos são potenciais inimigos. A escola é fraca, os serviços de saúde insuficientes, a segurança é ineficaz – entendemos por segurança o conjunto de fatores como iluminação, saneamento, e policiamento –, e, ao largo do que é oferecido por igrejas e bares, há pouquíssimos espaços culturais. Com base no contexto descrito, esse artigo assumiu a compreensão de que as relações de jovens com o território em que vivem extrapolam os limites do pessoal e vão ao encontro do coletivo à medida que o território afeta e mesmo define relações sociais.

Neste artigo, compreendemos o cinema como prática social de empoderamento, deslocando o potencial da produção artística do lugar de tratamento individual, proposto por Nise da Silveira (1986), dentro do contexto das doenças mentais, para o lugar de promoção coletiva da saúde, ou seja, como estratégia de promoção social no âmbito da Saúde Pública, reflexão trazida por Araujo e Gallo (2014). Desta forma, ao propormos a elaboração de produções fílmicas sobre o mundo em vivem, o objetivo foi promover uma reflexão sobre a própria condição social e urbana dos participantes, jovens de 14-24 anos, moradores de Sapopemba, Zona Leste de São Paulo. O festival de filmes e a interlocução com redes sociais na internet e blogs ampliou a voz desses jovens, repercutindo as questões tratadas nos filmes para além do território vivido, colocando em diálogo o local e o global. Os jovens ao produzirem curtas-metragens realizaram também a reflexão de sua própria imagem de marginalidade e construíram representações de si em diálogo com seus pares e com a sociedade pela rede virtual e eventos artísticos.

Autores da Antropologia e Cinema nos trouxeram elementos para pensar as representações socio-culturais e dar voz às populações silenciadas ou invisíveis; os da Saúde Pública e Processos Criativos, para analisar o potencial de promoção de saúde a partir da prática coletiva das artes; e o que pesquisam os temas das Juventudes, potencializando as relações com a comunicação e o meio virtual. Iniciamos pelo campo das Juventudes introduzindo quem são os sujeitos produtores de filmes para relacionar a categoria juventudes à identificação dos espaços de circulação ‘real’ e ‘virtual’, descrevendo as características dos comportamentos sociais e as formas de resistência e adaptação ao sistema de exclusão social capitalista.

JUVENTUDES: COMPORTAMENTO E COMUNICAÇÃO

Neste campo teórico, o pesquisador das juventudes na América Latina, Canclini (2009, 210) propõe que se deve “levar a sério, sem atenuantes, o desencontro entre as formas organizativas hegemônicas e os comportamentos predominantes entre os jovens. Há uma contradição entre visões

convencionais da temporalidade social e as emergentes nas culturas juvenis”. Segundo este autor, ao perguntar o que significa ser jovem nos dias de hoje “a sociedade esta respondendo a si mesma que tem pouca capacidade, por assim dizer, de rejuvenescer-se, de escutar os que poderiam mudá-la” (*ibid*, 210). Com isso, o papel das juventudes é o de confrontar a geração anterior mostrando o quanto ela é capaz de se reformular, provocando o diálogo. Quando isso não acontece, este autor considera que tal sociedade está estagnada.

O contexto das grandes metrópoles, como a cidade de São Paulo, acentua essa dialogia e formas de manifestações sociais, seja pela proximidade das pessoas que se identificam, seja pela mobilidade urbana, como também pelas redes tecnológicas disponíveis, que se atualizam mais rapidamente nos grandes centros. São esses fatores que interferiram, parcialmente, no processo de exposição pessoal, majoritariamente dos jovens, na internet. A velocidade de desenvolvimento tecnológico reelabora a relação periferia-centro como era dada anteriormente. A popularização da câmera digital nos celulares, o acesso à internet, no início dos anos 2000 e a criação da plataforma do *Youtube*, em 2005, seguido da proliferação das redes sociais na internet houve um alavancamento motivacional do protagonismo juvenil de periferia, interferindo inclusive na programação *mainstream*.

Os jovens, neste sentido, gostam de se fazer notar, de marcar presença de forma crítica, possibilitando ao adulto parar para pensar, refletir sobre comportamentos automatizados pelas responsabilidades e a rotina do trabalho. Procurar entender o que afinal esses jovens querem dizer, como se comunicam utilizando a linguagem fílmica, qual a apropriação que fazem da Internet é antes uma expectativa de estabelecer relações de comunicação dialógica, em uma cidade polifônica, nos termos de Canevacci (2004).

Os jovens das grandes metrópoles, no Brasil, cresceram desde o final do séc. XX com o estímulo constante da linguagem audiovisual e fílmica difundida pela televisão e pelo cinema, sendo que, no início do séc XXI, houve também a difusão do audiovisual do modo massivo pela internet, a linguagem audiovisual tornou-se, assim, familiar e habitual. Vários estudos analisam a influência desses meios e dessa linguagem sobre os jovens (Fischer, 2005; Njaine, 2006; Conti et al., 2010).

Nesse sentido, diversas pesquisas desenvolvidas no campo da Antropologia Urbana (Magnani, 1992) investigam a formação das ‘tribos urbanas’ e as formas de circulação e sociabilização dos jovens na cidade. Entre eles, podemos citar Carrano (2002), Pais e Blass (2004) e Rosatelli (2007). Carrano (2002) identificou os espaços urbanos de circulação dos jovens propondo uma análise crítica do conceito de tribo, a partir do método do desvio de Benjamin (1984). No campo etnográfico, este autor buscou a

ludicidade entre jovens moradores de Angra dos Reis, Rio de Janeiro. Ao observar os espaços de lazer e cultura, aproximou-se dos praticantes de *RPG - Role Playing Game* ou jogos mentais, *Skate*, *Punk-Rock*, *Funk* e da Capoeira, deixando-se levar pelas redes que surgiam entre esses campos, desvelando o significado dos diversos comportamentos que caracterizam cada um dos grupos e as conexões estabelecidas entre os mesmos. Um dos achados de Carrano (2002, 211) foi a identificação das dinâmicas dos sistemas de relações, definidas pelo domínio do conhecimento da atividade-chave do grupo. Os dados empíricos levaram-no a concluir que é na dialética entre a identificação com a globalidade da cultura e as possibilidades criativas do local que os jovens daquela localidade configuravam os seus arranjos sociais. Os modos de viver das juventudes e os vários modos de ser jovem são marcados por diferenciações nas condições sociais e econômicas, segundo o autor, sendo que todos os grupos por ele descritos têm em comum a crítica ao sistema hegemônico, denominada como a “a arte da mediação comunicativa” (*ibid.*, 223).

Pais (2004) realizou pesquisas de campo com jovens portugueses, analisando as “definições reais” e as “definições verbais” (atribuídas), a partir dos conceitos de tribo e atrito. Segundo o autor, a “dimensão de resistência grupal, substantivamente ligada à ideia de atrito, encontra-se presente no fenômeno das tribos urbanas” (*ibid.*, 12). Na sequência descritiva de ‘tribos’, demonstra as conexões – pontos de contato conflituosos e fluidos ao mesmo tempo – entre grafiteiros, skatistas, punks, funks, raves, new hippers, entre outros, confirmando que os territórios de liminaridade são territórios de atrito, nos quais a ordem dominante é afrontada, transgredida. Este autor considera que o fator conflitivo aparece, em grande parte, associado “à produção artística, na justa medida em que o mundo da arte é transgressivo por natureza” (*ibid.*,17).

No campo de pesquisas sobre a produção audiovisual de jovens, Rosatelli (2007) realizou campo com jovens participantes da oficina Ação Educativas, em São Paulo. Os jovens participantes eram provenientes de diversas camadas populares e todos traziam narrativas anteriores de participação social ativa em suas comunidades de origem: “Qualquer exemplo trazido pelos jovens citou duas ou mais formas de expressão como ponto de entrada no universo cultural [...]. Entre as produções culturais juvenis mais citadas encontramos o teatro, o grafite, a dança, além da presença constante do *Hip Hop*” (Rosatelli, 2007, 91). A atração dos jovens pela linguagem audiovisual é justificada por este autor pela capacidade de explorar os recursos das várias expressões artísticas neste único meio. Ele destacou ainda as diferentes preferências por modalidades artísticas conforme o gênero dos jovens participantes do estudo:

Nos relatos dos rapazes apareceu a música, representada fortemente pelo *Hip Hop* em primeiro lugar. A pichação e o grafite como formas de expressão plástica vinculada ao movimento *Hip Hop* também foi citada no processo de iniciação cultural [...]. As garotas encontraram no teatro e na dança, formas de expressão corporal (Rosatelli, 2007, 91).

A utilização da expressão corporal como manifestação artística é um fator relacionado às condições sociais da localidade. Enquanto Rosatelli (2007) identificou a preferência das mulheres jovens participantes por atividades voltadas à expressão corporal, como a representação de cenas de ficção, de reportagem na rua ou de entrevistadoras de especialistas na frente da câmera, no campo etnográfico apresentado neste artigo sobre a produção fílmica na região de Sapopemba, Zona Leste de São Paulo, a questão de gênero em relação à preferência por expressão corporal revelou-se invertida: os jovens homens tinham preferência por essa modalidade de expressão artística. A retração da exibição dos corpos verificada entre as mulheres jovens moradoras de Sapopemba está associada ao fator de proteção desenvolvido por esse grupo frente aos altos índices de violência no território (Araujo e Gallo, 2014). A dinâmica social de um território ou comunidade específica em um determinado tempo histórico interfere nos comportamentos sociais, produzindo modos protetivos e preventivos de agir, incluindo os projetados nas telas.

O sentido de pertencimento ao grupo, demonstrado por Rosatelli, indicou uma vinculação com o lugar, com a comunidade e com a luta por uma condição melhor de vida. Esta característica de pertencimento ao território parece motivar o uso da linguagem fílmica, como forma de comunicação popular, nos termos de Peruzzo (2009) e como estratégia de movimentos de arte e política, “ativismo” nos termos de Raposo (2015, 4). Representar a comunidade, e não mais um estilo ou ‘tribo’ é um aspecto político-social para garantir a existência, vivendo de modo articulado e comprometido:

O ideal de representar a localidade evidenciou-se na postura de três garotas, antes da existência do ateliê. Elas trouxeram a marca da multiplicação do aprendizado como algo anterior ao projeto de vídeo. A ideia de socialização do conhecimento era uma característica pessoal, própria do jovem, não imposta pelas comunidades (Rosatelli 2007, 95).

O trabalho em equipe desenvolve a confiança entre os jovens participantes e a responsabilidade deles no processo produtivo, segundo Rosatelli (2007, 102). Permite a esses jovens repensar sua própria condição e capacidade de intervenção no contexto social. Outras pesquisas no campo da juventude e audiovisual foram realizadas por Alvarenga (2006) em contexto

de oficinas de formação em Minas Gerais; Lyra (2009) sobre cinema na periferia e filmes de baixo orçamento, denominados de Cinema de Bordas; Cirello (2010) traçando um panorama da relação cinema e educação no Brasil de 1990 a 2009; e Souza (2011) com a análise das representações.

Desta forma, ainda que a comunicação na contemporaneidade tenha como característica principal a mediação tecnológica, esta é uma característica da comunicação em qualquer tempo histórico. A internet e as novas tecnologias de comunicação têm um papel significativo na construção do que Araujo e Gallo (2014) chamaram de *habitus da ubiquidade*, conceito que neste artigo é analisado a partir da replicação da presença em si em vários ambientes virtuais conectados à internet. Ao aplicarmos esse conceito às práticas juvenis de utilização da rede de internet, identificamos que as conexões – os pontos de contato – entre os grupos juvenis reais e os dos sites e redes sociais virtuais podem ser compreendidos como um sistema de retroalimentação peculiar, no qual o conteúdo gerado para uma plataforma é apropriado e utilizado em outra, e vice-versa: o site conduz ao YouTube, ou ao Instagram que leva ao Blog, ao Twitter, ao Facebook, e outras tantas formas e meios de expressão. Há um imenso espaço para produções, visto a democratização de acesso e de propriedade dos blogs e plataformas de vídeo como YouTube, Vimeo, gratuitas ou a um custo acessível.

Ao pesquisar a extensão virtual das manifestações culturais juvenis, principalmente a da cultura *Hip Hop*, Simões (2008) verificou no campo virtual um reconhecimento do campo real como modo de qualificar determinada forma de manifestação cultural. Para o autor:

O espaço urbano, apropriado física e simbolicamente, é assim transposto para a Internet, que simultaneamente o descontextualiza e preserva, dando-lhe um alcance mais amplo, mas, ao mesmo tempo, podendo manter diversas alusões ao lugar. É o que se pode ver através das diversas páginas, *blogs* e *fotologs* de *writers* e *crews* de graffiti, ou através dos sites de várias bandas de *rap*, MCs e DJs, que não só revelam a sua origem geográfica como reivindicam a importância simbólica da mesma on-line, Simões (2008, 8).

A identificação e mesmo a filiação a um território é importante para compreender as relações sociais locais, mas como analisar essa identificação numa plataforma global, qual a relevância desse fator?

Santos (2005) afirma que nenhuma cidade, além da metrópole, dispõe tanto quantitativamente como qualitativamente de informações virtualmente de igual valor em toda a rede urbana. Segundo o autor, “o dado

organizador é o espaço de fluxos estruturadores do território” movido pelo “novo princípio de hierarquia, pela hierarquia das informações... e um novo obstáculo a uma inter-relação mais frutuosa entre aglomerações do mesmo nível, uma nova realidade dos sistemas urbanos” (Santos, 2005, 132-3). Desta forma, é possível pensar essa identificação no meio virtual tendo como um dos objetivos dar visibilidade também ao território, que potencializa a estrutura social dos jovens ao ressignificar ambos virtualmente por meio dos processos de criação artística.

Nessa mesma lógica, identificamos diversos projetos de oficinas de audiovisual e cinema desenvolvidas em várias regiões, a maioria na cidade de São Paulo, e outras que extrapolam os limites desse território sempre com um aporte de estrutura virtual para visibilidade da produção de filmes dos jovens.

Listamos aqui alguns exemplos dessas oficinas:

- Oficinas Kinoforum⁴ – trabalha em parceria com ONGs locais e incentiva a formação dos Coletivos Artísticos, atua desde 2001, na cidade de São Paulo. É também mantenedora do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - http://www.kinoforum.org.br/webdoc/#linha_do_tempo;
- Oficina Itinerante de Vídeo Tela Brasil, iniciou suas atividades em 2007 e atua em todo o país - <http://www.telabr.com.br/oficinas-itinerantes/oficinas/> - está vinculado ao Cine Tela Brasil, festival que pretende a formação de público.
- Oficinas Vídeo Criar – buscam talentos para participar dos cursos no Instituto CRIAR, atua desde 2003 em São Paulo - <http://www.institutocriar.org/> -;
- Oficina É Nós na Fita – a formação é dada em escolas públicas em vários pontos da cidade e inclui a exibição de toda a produção no Cine Livraria Cultura, atua desde 2014 e tem como mantenedora a empresa InBrasil que coordena o Festival InEdit - <http://www.enoisnafita.com.br/curso/mostra-de-encerramento/> e também em <https://vimeo.com/enoisnafita>.

4. A base de dados das curtas-metragens das Oficinas Kinoforum foi acessada originalmente pelo site: <http://www.kinoforum.org.br/oficinas/>, ao longo do ano de 2013, o acervo foi transposto para a base http://www.kinoforum.org.br/webdoc/#linha_do_tempo, em 2016 e acesso: 9 out. 2016, onde clicando no nome de cada oficina é possível assistir aos filmes produzidos em determinada região.

Essas iniciativas trabalham com a produção de curtas-metragens e tem como suporte financeiro a Lei de Incentivo à Cultura, nas modalidades Federal ou Municipal. Essa discussão por si só traz elementos para análise aprofundada em outro artigo. A par disso, são todas iniciativas que visam aumentar a autonomia dos participantes – a partir da noção de empoderamento social, propõem a abertura de diálogo estético e de conteúdo com o *mainstream* e trazem para dentro das telas de cinema as questões do vivido, melhorando os níveis de representação social e cultural das periferias nos programas televisivos e nos filmes, estimulando reflexões sociais.

No contexto apresentado neste artigo, trazemos produções fílmicas de duas oficinas desenvolvidas ofertadas na Sociedade Amigos do Bairro de Sapopemba, Zona Leste de São Paulo, para jovens de 14-24 anos para observação etnográfica, sem aporte financeiro por parte das Leis de Incentivo à Cultura, desenvolvidas por Araujo (2015). Um curta-metragem de um minuto da Oficina CJ Minuto (2012), submetido ao Festival do Minuto, categoria Escola, e o outro curta-metragem de cinco minutos da Oficina Cine CJ (2014) submetido no Festival de Curta-Metragem de São Paulo, categoria Oficinas. O objetivo, com essa definição prévia de participação em festivais, foi o de revelar ou desvelar o modo como querem ser reconhecidos enquanto grupo social.

Abaixo alguns fotogramas do filme “Na Rua...” (1min., 2012), indicando a relação da mobilidade urbana com a arte, trazendo o grafite e o skate como aliados do protagonismo juvenil.

**fotogramas
1,2 e 3**

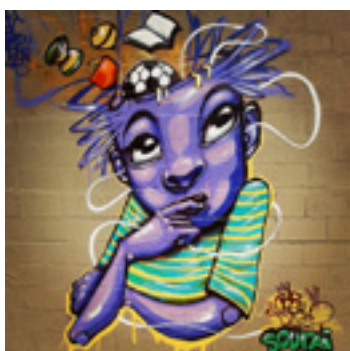
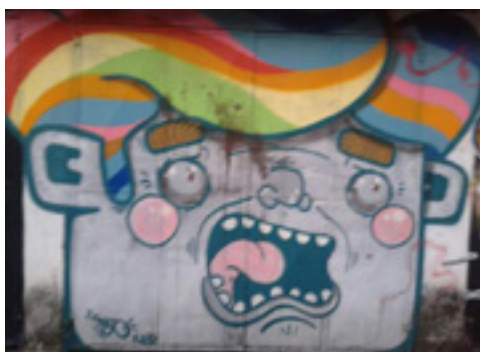
do filme “Na Rua”, de Yuri Gustavo S. Pereira e Pablo Fontana, do campo etnográfico de 2012, disponível em <https://www.festivaldominuto.com.br/videos/30233?local=pt-BR>, acessado em 23 de abril de 2013.



Para a análise dessa produção foram propostas duas questões: “o que deveria aparecer nos filmes?” e “o que eu quero ver no filme que estou produzindo?”. No exemplo acima, inicialmente um dos rapazes disse que desejava mostrar “os erros da cidade, os cachorros abandonados nas ruas, o lixo nos terrenos baldios, os policiais ‘catando’ os moleques”, mas no filme finalizado e, portanto, analisando a questão “o que eu quero ver no filme que estou produzindo”, eles revelaram em uma linguagem de vídeo-clipe alternando imagens dos graffitis nos muros do bairro com imagens de manobras de skate. Os graffitis mostrados dão a impressão de contar uma história do bairro com linguagem de HQs – quadrinhos –, com sensações e texturas que sensibilizam o espectador ou transeunte das ruas.

A análise das questões propostas foi feita por meio da organização de uma pasta para cada equipe na qual ficaram registradas todas as imagens captadas e gravado depoimentos sobre a proposta do filme, depois do filme finalizado, foram coletados depoimentos sobre a produção do mesmo. Desta forma, Araujo (2015) avaliou quais imagens foram utilizadas e quais foram recusadas e as implicações dessas escolhas. Na conversa com os realizadores do filme “Na Rua...”, após este ter sido finalizado, um deles revelou que na hora de escolher as imagens acabou decidindo mostrar como desejava que fosse a sua comunidade, desvelando e colocando em evidência somente os aspectos positivos que ela contém. Na oficina de 2012, os temas mais frequentes foram: skate, o grafitti, a dança, o funk e o rap como expressões culturais encontradas nas periferias, revelando forte influência da cultura Hip Hop.

fotos 1,2 e 3
da pasta do grupo que fez o filme “Na Rua...” (2012), Yuri Gustavo S. Pereira e Pablo Fontana.



O processo de criação dos roteiros e da produção de imagens foram dialogados e debatidos. As soluções de montagem, com as escolhas das imagens que entram no filme – ou seja, as que servirão para falar para fora da comunidade – e as que ficam fora do filme – ou seja, aquelas que, ainda que tenham sido captadas, pelo incômodo que lhes causam, são assuntos para serem resolvidos dentro da comunidade e não reforçados para fora, as opções sonoras e musicais refletem e traduzem essas inquietações na versão final.

No exemplo de 2014, trazemos o filme “A Esperança” (5 min.). É uma ficção sobre a invasão do bairro por zumbis que contaminam as pessoas da comunidade por meio de um vírus transmitido pela mordida. Esse roteiro foi produzido na oficina realizada com a turma da manhã, todos os alunos participaram da mesma produção, sendo a escolha por não haver divisão em equipes foi tomada pelo grupo, todo o processo foi coletivo e colaborativo. Neste caso, houve maior participação dos garotos em frente às câmeras e das garotas na produção, o contexto que explica essa opção é que na época das filmagens estava ocorrendo casos de estúpros na região e as garotas sentiam-se mais vulneráveis se aparecessem nos filmes, vários depoimentos e atitudes revelaram essa situação.

Na produção do filme “A Esperança” foi identificada a utilização de HQ – quadros imitando Histórias em Quadrinhos, exemplificado abaixo – solução encontrada pela equipe para encurtar a narrativa, integrando imagens em movimento com HQs na linguagem fílmica. Essa solução reflete um dado social, pois nos dois campos (2012/2014) encontramos vários desenhistas nas oficinas, em 2012 uma média de sete e em 2014 pelo menos três.

A seguir algumas fotos da maquiagem dos atores, fotograma da filmagem, fotos da preparação da equipe para utilizar os equipamentos de captação, um podcast com sonoplastia, bem como a produção de slides de HQs, que dinamizaram a narrativa.

foto 4

Garotas da equipe de maquiagem.



fotograma 4

Atuação do ator já maquiado nas filmagens. Clique na imagem para ver o filme.



foto 5

Equipe aprendendo a usar os equipamentos som e vídeo.



hiperlink 1

Som de grunhido de um zumbi



fotograma 5

Em HQ com os personagens principais.



foto 6

Cena da fuga gravada no Parque do Carmo.



Neste curta-metragem, a linguagem ficcional permitiu que os participantes tratassem da questão da violência na região, entendendo-a como algo que vem fora e se instala no território, sacrificando muitas vezes as relações de amizade e as relações familiares. O drama construído coloca em xeque a confiança nas pessoas e faz o reconhecimento dos próprios limites para a sobrevivência dos familiares, foi uma forma indireta de abordar as experiências que vivem no território em relação ao tráfico de drogas e o aliciamento de jovens feito na região. O fazer fílmico possibilitou assim a ressignificação do Parque do Carmo tanto para os jovens que participaram das gravações, dotando-o de novo sentido e vivência, como para os que ‘curtiram’ o filme na internet.

A ressignificação dos espaços filmados a partir da produção do filme e do compartilhamento deste na internet, possibilitando nova ressignificação do território pelo processo criativo, melhorou a autoestima desses jovens, formando uma rede de proteção que se mantém até hoje, muitos fazem projetos juntos e ainda mantém relações de amizade mesmo depois das oficinas. Este fator protetivo, importante para a Saúde Pública, é ampliado na medida em que os filmes são divulgados, em diversos arranjos de curadoria. Assim, os festivais de filmes também são formas de empoderamento social na medida em que podem oferecer um panorama histórico da produção feita em cada periferia, desvelando para a própria população local o potencial criativo da região e desconstruindo as representações já sedimentadas pela mídia fora do território. Com este objetivo foi realizado um levantamento de toda a filmografia da região de Sapopemba, contendo produções desde 2006 até 2014, com o total de cinco oficinas diferentes: Oficinas Kinoforum (2006), Oficinas Tela Cine Brasil (2009), Oficinas CJ Minuto (2012), Oficinas Instituto Criar (2012), Oficinas Cine CJ (2014), totalizando 25 curtas e um longa-metragem.

A pesquisa sobre a filmografia desta região foi apresentada para a própria população local, desvelando o seu potencial criativo, os jovens até então não tinham conhecimento que havia certa regularidade na realização de filmes e nem que outros jovens tinham tido formação para essa área no bairro, e o objetivo da exibição dessa mesma filmografia fora da comunidade foi a desconstrução de estereótipos, propondo e incentivando novas leituras sobre o que é ser jovem na periferia, a partir da imersão fílmica.

O nome do festival está associado ao nome da localidade: Sapopemba significa sapo que pula e assim o nome foi definido em conjunto com os jovens como Festival Curta Sapo, por ter predominantemente curtas-metragens.

foto 7
Jovem de Sapopemba no encerramento do Festival Curta Sapo, na Fábrica de Cultura, em Sapopemba, outubro de 2014.



Desta forma, foi realizado *Festival Curta Sapo: produção dos jovens cineastas de Sapopemba*, com duas exibições: uma na própria comunidade, na Fábrica de Cultura de Sapopemba, onde os participantes das oficinas e outros moradores puderam conferir toda a filmografia do bairro de 2006-2014, estimulando um processo de empoderamento social sobre a própria capacidade criativa e produtiva; e a segunda, na Faculdade de Saúde Pública da USP, na qual os profissionais da Saúde tiveram a oportunidade de compreender melhor a região e ampliar a percepção sobre os jovens e moradores do bairro de Sapopemba, essa sensibilização teve como propósito melhorar e incentivar a humanização das relações de atendimento em saúde, diminuindo a resistência e o preconceito em relação aos moradores das periferias, completado com uma conversa com os realizadores após a exibição sobre as curiosidades na produção e o sentido do filme. A descrição da produção e realização deste festival está em Araujo (2015) e consta também no blog <http://festivalcurtasapo.blogspot.com.br/>.

foto 8

Entrevista com os jovens realizadores após a exibição dos filmes no Festival Curta Sapo, na Faculdade de Saúde Pública da USP. De camiseta vermelha, um dos cinegrafistas; falando no microfone um dos diretores de arte; no centro da mesa o protagonista do filme; ao seu lado a representante da equipe da maquiagem; e por último o revisor do roteiro e dos grafismos.



Essa prática de pesquisa com Etnocinema e Festivais tem como implicação repensar os aspectos da produção científica nas áreas de ensino, pesquisa e extensão. Os vínculos das universidades com as comunidades do entorno ou com as comunidades de ‘público alvo’ adequado para determinada investigação devem ir além do envolvimento de alunos, de graduação e pós-graduação, e de professores, nas relações de troca e produção de conhecimento. É necessário construir um canal de escuta social que mantenha um espaço contínuo de diálogo, de identificação das potencialidades e demandas locais. Durante o debate, uma pessoa da audiência comentou que há uma situação bastante semelhante à de Sapopemba nos conjuntos habitacionais da região da Rodovia Raposo Tavares, portanto, bem próximo às instalações da USP-Butantã, e que seria interessante um projeto desses para os jovens da região que são fortemente aliciados para o tráfico, segundo esse participante, até tem praça com equipamentos de lazer, mas a mesma é apropriada por usuários de drogas, o que torna a região perigosa e intransitável, segundo o relato apresentado.

Nesse sentido, nos perguntamos como elaborar um sistema de escuta social que viabilize projetos com a universidade e a produção de conhecimento que permita às comunidades buscar soluções sociais pelo empoderamento de seus próprios recursos, mediados por pesquisas desenvolvidas em seus territórios.

SAÚDE PÚBLICA E PROCESSOS CRIATIVOS

Pensar em Artes é também compreender a forma como o belo impacta e é impactado por questões e inquietações pessoais ou coletivas nos processos criativos ou na crítica genética, como sugere Duvignaud (1967) e Salles (1997). O aporte teórico aqui apresentado contempla autores da comunicação, das artes, das ciências sociais para identificar e analisar dados significativos sobre as comunidades e grupos de coletivos de artistas.

Iniciamos com uma autora das Artes para a qual os processos de criação possuem características constitutivas e essenciais para o ser humano. Para Ostrower (2013 [1977]), a criatividade é uma capacidade inata e anti-alienante, não restrita ao campo das artes, mas compondo todas as atividades do cotidiano. Esta autora propõe três níveis de compreensão sobre o processo criativo, a partir do ser biológico, do ser social e do ser cultural. O ato criador, segundo Ostrower (2013), envolve a capacidade compreensiva, que relaciona, ordena, configura, significa o vivido. Como analisado acima, foi priorizado nesse artigo os processos criativos coletivos, e nisso ampliamos para o campo coletivo o que esta autora propõe para o campo individual. Sabemos pela experiência de campo trazida neste artigo que o processo criativo coletivo é uma sensibilização em via de mão dupla, ou seja, sensibiliza quem cria, pelo próprio processo ordenador e reflexivo, e quem se apropria ou participa como apreciador dessa criação, pois passa a ser co-criador ao dar sentido e significado a partir de um repertório pessoal que imediatamente passa a ser ressignificado e reestruturado com a interação artística, criando novos padrões de leitura. No caso apresentado, o processo de pesquisa impactou o meio acadêmico, na aproximação com o território e a produção de oficinas, bem como produziu outras parcerias – como a elaboração de um avatar cadeirante por um dos jovens desenhistas para um projeto de mestrado na FSP-USP. Como impactou também os jovens participantes pelo contato com a academia e com a produção de cinema, abrindo horizontes profissionais antes não projetados, e no cotidiano as oficinas permitiram a ressignificação do espaço vivido. Essa ressignificação também é apontada por Dassoler (2012), ao analisar a transformação do território real e das representações a ele associado a partir da atuação dos coletivos de arte na Zona Sul de São Paulo. A mobilização coletiva por meio da arte como um elemento de ressignificação e reconstrução de uma identidade para a região do Jardim Ângela modificou o *status* de “do triângulo da

morte” para “círculo das artes”, segundo a autora, a partir de iniciativas como “Semana da Arte Moderna da Periferia” e “Caminhada Cultural pela América Latina”, que tiveram origem no movimento *Hip Hop* da região, mobilizando várias expressões artísticas concomitantemente.

A identificação entre processos de criação e atuações coletivas e comunitárias permite-nos agregar a concepção ecológica de “malha”. Para Ingold (2012), o processo criativo atua como um comunicante dos fluxos de materiais em uma relação dinâmica e contínua com o ambiente. Desta forma, não podemos mais falar de jovem de periferia no singular. São jovens e periferias no plural, com características territoriais e dinâmicas do cotidiano próprias que lhes conferem as distinções de *habitus* e leitura de mundo, que se tornam evidentes nos processos de escolhas durante a produção fílmica.

Em uma apreciação sociológica dos processos criativos, as pesquisas do grupo de De Masi (1999), que indicam algumas características relevantes: a contingência, compreendida como a limitação de recursos; a situação periférica geográfica e socialmente entendida, o afastamento dos grandes centros produtores de saber e a pouca inserção social; e a necessidade de intercâmbio ou internacionalização, a troca de experiência com outros grupos de excelência em determinado campo de atuação. No decorrer das descrições dos casos narrados no livro *A Emoção e a Regra*, constatou-se que o diferencial de sucesso dos processos criativos está marcado pela relação afetiva com os temas desenvolvidos criativamente e pela solidariedade estrutural, num arranjo em rede de relações e voluntariado. Entretanto, os marcadores que parecem indicar a durabilidade e a manutenção dos processos criativos, propostos inicialmente, foram: a excelência no que faziam e a abertura para inovações – seja através da interdisciplinaridade na maioria das vezes, ou a internacionalização das ações. Os estudos de casos abordados por De Masi (1999) vão desde elementos artísticos relacionados ao design de móveis à criatividade racional de Bauhaus; como, no campo científico, de experiências de círculos de estudos (matemático, filosófico) mantenedores de revistas científicas até experiências mais complexas como os casos do Instituto Pasteur e da Estação Zoológica de Nápoles. Mas, qual a importância desses estudos para a contemporaneidade?

Duas frentes podem ser projetadas, o aprofundamento das pesquisas sobre processos criativos coletivos que fomentam as formas de trabalho colaborativo na atualidade, como Almeida e Pais (2012), ou a investigação sobre a disposição dos jovens em criar novos mercados de atuação, seja no seguimento da informática, das comunicações e das artes, motivados pela economia criativa, Nicolaci-da-Costa (2011), V. Ferreira (2016).

Em De Masi (1999), os exemplos indicam que a capacidade em olhar para as contingências como oportunidade e perceber o aparente isolamento geográfico/social como vantagem, diminuindo a distância pelo menos social entre centro e periferia, são fundamentais. A composição em rede de solidariedade, que funda a estrutura, aparece em De Masi (1999) no sentido de reunir esforços entre semelhantes em um primeiro momento, o que pode ser indicado como um dos objetivos das oficinas audiovisuais e fílmicas para jovens, em busca de excelência na realização, e, posteriormente, a abertura interdisciplinar e expansão com relacionamentos internacionais legitimadores, o que passa a ser o objetivo dos festivais on-line e presenciais de curtas-metragens, como alavancadores da experiência do fazer fílmico. Fator percebido na triangulação dos dados do campo etnográfico com os do banco de curtas-metragens das Oficinas Kinoforum, que nos festivais de cinema que organiza, realiza a curadoria de modo a colocar em diálogo a produção local, nacional e internacional de filmes de curta-metragem, estimulando o debate e as trocas entre os grupos.

No campo de pesquisa aqui apresentado, o agenciamento para a participação nas oficinas se deu pelo aspecto emocional, ou seja, pela possibilidade de “sonhar junto”, marcado pela categoria êmica “zoeira”, quando os jovens se dispõem a fazer se for “divertido”. Assim, por exemplo, em 2014, conseguiram tratar da questão da violência produzindo um curta ficcional com zumbis, eles pensaram no assunto, mas o mesmo foi elaborado dentro dos limites estéticos e éticos que faziam sentido para os jovens. Com isso, os processos de escolhas diante das contingências foram realizados de modo descontraído e as definições geradoras das tensões psíquicas foram elaboradas de modo ficcional, permitindo a compreensão e reelaboração do contexto social, histórico e cultural de produção.

Compondo ainda o quadro teórico do método para análise dos filmes, Penafria (2009) propõe que inicialmente seja feita a decomposição do filme (em cenas, planos e trilhas sonoras) e posteriormente, a reconstituição do mesmo para revelar o modo de articulação/associação entre os elementos identificados na decomposição. Assim, para ela, o filme é o ponto de partida e o de chegada da análise, onde identificando a cena principal do filme e definindo alguns fotogramas para análise da *mise-en-scène* e da composição da cena, pode-se estabelecer o sentido narrativo (acontecimento + ações + enredo) e as interações entre visual e sonoro no filme. Desta forma, os filmes aqui apresentados foram analisados por esse método, considerando ainda os fatores externos ao filme, ou seja, as contingências e o contexto de produção dentro de um período histórico-social determinado.

No filme “Na Rua...” (2012) a narrativa trata do direito à cidade, um direito conquistado com manobras, com aprendizado, marcado por atividades radicais e de companheirismo. O desafio está sempre presente e

muitas vezes é algo imposto a si mesmo. Já no filme “A Esperança”, a narrativa contempla a questão social mais ampla da comunidade que é a violência, a opção pela ficção revela a dificuldade de abordar o tema de forma direta, o sacrifício das relações sociais no filme demonstra o motivo dessa dificuldade. A esperança, no filme, está nas gerações que chegam, pois podem ainda escapar do aliciamento dos grupos organizados representados pelos zumbis. Neste sentido, a descontextualização proposta neste último filme, *A Esperança* (2014) pode ser compreendida a partir da pesquisa de Galizia (2011 [1986]), ao analisar *Vídeo 50*, de Robert Wilson. O autor propõe que as imagens surgem como fenômenos deslocados do seu contexto e afloram na mente do espectador solicitando uma completude, uma significação, ou seja, o filme completa-se com o repertório e a vivência do espectador. Assim, o *Festival Curta Sapó* foi, enquanto método, a busca por essa completude de significação a partir de outros contextos, o dos espectadores locais e externos ao território.

Importa ressaltar que a linguagem cinematográfica permite trabalhar com elementos das narrativas mitológicas e arquetípicas a impactar não só o nível consciente, mas também o subconsciente. Este fator é de grande conhecimento das equipes de publicidade, entretanto pouco explorado no campo da comunicação em Saúde Pública ou nas produções de Etnocinema. Para R. Ferreira (2012/2013), há que se utilizar dos recursos da linguagem cinematográfica e das narrativas míticas para atingir outro patamar na produção e divulgação do conhecimento no campo da Saúde, objetivando uma sensibilização pelo aspecto afetivo da narrativa.

A proposição dos ‘coletivos’ em comunidades com domínio das técnicas e linguagem cinematográfica permite a abertura de espaço para a representação de si em circuitos alternativos que acabam por afetar a prática do *mainstream* e gerar desdobramentos dessa representação na grande mídia, com isso um processo de inclusão ocorre às avessas, por ações estético-políticas criativas a forjar aberturas para novas formas de participação social. Deste modo, incrementar a produção fílmica na periferia⁵ significa permitir a construção de representações de si na mídia, com divulgação na internet, além de uma autoanálise de suas capacidades de superação e saídas criativas para as dificuldades locais.

O potencial fílmico pode ser explorado tanto em sua produção quanto na organização de festivais como um dispositivo de caráter sensibilizador para a humanização das relações no atendimento em saúde, como incremento

5. A coletânea *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos* (2010) traz artigos que constroem a perspectiva de democratização dos meios e de uma reflexividade social ampliada em diálogo com a proposta apresentada neste artigo de Prática Social do Cinema.

para a compreensão de dados estatísticos para além de tabelas e números, e no sistema de projeção como um modo de experimentação da alteridade.

A produção de catálogos de filmes para proposição de debates das questões sociais pelo Ministério da Saúde, como a Sociedade Viva: violência e saúde, catálogo de filmes (2008), http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/sociedade_viva_violencia_saude_filmes.pdf é um reflexo dessa necessidade interdisciplinar na compreensão das relações entre saúde, jovens e modos de vida.

Neste mesmo modelo de aplicação, propomos que os filmes etnográficos possam ser apresentados como terreno para a bioestatística ou para o campo da bioética focando na questão da alteridade e das singularidades culturais, algumas sugestões de filmes podem ser encontrados em *Antropologia e Imagem vol. 2*, organizado por Peixoto (2011), um complemento textual à série de televisão *Antropologia e Imagem: os bastidores do filme etnográfico*, exibida em 2001, com a transcrição de 28 entrevistas com realizadores e a indicação dos respectivos filmes. Alguns exemplos contidos nesta coletânea e plausíveis da aplicação mencionada acima são: o filme *Habitante da rua* (1996, 58 min.), <http://vimeo.com/76573590>, de Cláudia MAGNI e Nuno GODOLPHIN; *Conversas de crianças* (1998, 22 min.), de José Roberto Novaes e Paulo Pestana e *Meninos da Roça* (1994, 14 min.), de José Roberto NOVAES; *Jon Jonu-Ne: territórios da loucura*, de Denise Dias BARROS e Gianni PUZZO (2000, 22 min.), nos quais os próprios títulos fazem alusão às questões pertinentes à Saúde Pública.

No ambiente virtual, os filmes na área de saúde e sociedade estão relacionados aos festivais, como exemplo, o *Imagé Santé - Festival Internacional du Film de Santé*, com edição bienal, organizado pelo Departamento de Saúde e Qualidade de Vida, da Universidade de Liège, na Bélgica. Este festival é difundido na rede social pelos diretores dos filmes participantes que estimulam a votação do público no site do evento: <http://www.imagesante.be/archives/films>, possui um acervo de 1994 a 2014 a ser explorado em futuras pesquisas.

No Brasil, temos ainda a facilidade de vários bancos de filmes de pesquisa e documentários estarem organizados em plataformas virtuais. Podemos citar, como exemplo, a base do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP) na plataforma *Vimeo*, no <https://vimeo.com/lisausp>; ou ainda a base virtual do Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA-UERJ) no <https://vimeo.com/inarra>; e para complementar com mais um exemplo, podemos citar o Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS-UFPEL), <https://vimeo.com/leppais>; sem esgotar os inúmeros exemplos de organização de arquivos prontos para serem utilizados e explorados enquanto ferramentas metodológicas e didáticas.

ANTROPOLOGIA E CINEMA: PRODUÇÃO FÍLMICA E PRÁTICA SOCIAL

As produções de filmes analisadas foram realizadas com a utilização da captação digital, principalmente no âmbito das oficinas de formação. Mas, o que muda com o sistema digital? A digitalização aproxima a linguagem cinematográfica do *habitus de ubiquidade*, por suas características. A imagem e o som digital apresentam especificidades que podem indicar processos criativos diversos dos demais realizados com outros tipos de suporte (como a película ou a magnética). As qualidades da imagem são descritas por Trivisani (2010), ao analisar a utilização da imagem digital em movimento nas artes contemporâneas e o seu potencial sinestésico. Neste artigo, estendemos essas qualidades e/ou características também ao áudio, são elas:

1. A **desmaterialização**, quando o registro se dá sobre o código binário (0-1) e não mais sobre bases físico-químicas ou magnéticas. Ampliando infinitamente as possibilidades de alteração da imagem.
2. A **ubiquidade**, capacidade de estar presente em toda parte, em qualquer tempo, simultaneamente ou não, segundo a autora é uma expansão das noções clássicas de tempo e espaço.
3. A **replicabilidade** que é a ausência total da relação entre o original e a cópia. Indicando que a “imagem digital é um processo contínuo de criação, não mais um objeto fixo e imutável” (Trivisani, 2010, 8).

Essas características acompanham a cultura digital, a convergência midiática e a prática em pesquisa visual, como vimos no decorrer do artigo. Focaremos agora no campo da Antropologia Fílmica propriamente dita.

Jean Rouch e o filme *Les maîtres fous* (1954) marcam o início – hoje se pode dizer mítico – da construção da *persona* cineasta/antropólogo ou do antropólogo/cineasta, nas suas vertentes de linguagem clássica ou e na vertente de uma linguagem moderna com *Moi, un noir* (1958) e *Chronique d'un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. O processo de criação em Antropologia foi marcado pela aproximação entre a etnografia e a tecnologia. Ao mesmo tempo em que o fazer etnográfico esteve preocupado com análises de ritos e rituais, buscavam-se estratégias que permitissem a observação participante e o fazer fílmico etnográfico, dando voz aos nativos, um exemplo desta primeira fase é o filme *Les maîtres fous* (1954), ou, quando procura compreender a modificação nas atitudes das pessoas, que passam a representar frente à câmera – *mis en scène* – em *Moi, un Noir* (1958). Esses aspectos auxiliaram no desenvolvimento disciplina que se apropriou da narrativa e da montagem como elementos da polifonia das observações, pesquisador-pesquisado/pesquisado-pesquisador. Esta transição é impulsionada por Rouch ao propor a antropologia partilhada em 1979.

A necessidade incessante de experimentar narrativas, reações e de observar as pessoas nos momentos rituais e fora deles, forneceu à Antropologia Fílmica o desafio de superar o estabelecido, o que poderia existir além dessa forma de ver e fazer o mundo?

A introdução da imagem e som digitais permitiram o retorno da edição não-linear e as diversas trucagem possibilitadas pelos softwares de edição, os chamados grafismos – elementos além da imagem captada pela câmera, como a questão do design gráfico, legendas e vinhetas, em diversas *layers* ou camadas. Além do design sonoro - paisagem sonora, sonoplastia e tratamento de áudio, que podem ser construídos no sistema digital em diversas faixas ou *tracks*. Esses atributos do filme etnográfico podem ser apreendidos no modo de fazer, por exemplo, da antropóloga-cineasta Catarina Alves Costa, com uma produção fílmica que compreende títulos como *Senhora Aparecida* (1994), *Swagatam* (1998a), realizados em Portugal e *Mais Alma* (2001), *O Arquitecto e a Cidade Velha* (2003), realizados em Cabo Verde. Costa recorre a todos esses recursos por entender que a Antropologia Fílmica “deve ser capaz de mostrar o sentido profundo, do interior de uma sociedade, em vez de apresentar as coisas de um modo didáctico, do exterior” (1998b, 4).

Essa forma de Etnocinema permite a produção de sensações mais próximas das vivenciadas pelos sujeitos pesquisados, sejam elas vivências rituais ou quotidianas, permite a construção da percepção do vivido sensorialmente, o espectador nesse caso teria uma experiência que também passaria pelo seu corpo, que o impactaria pelas sensações e emoções. Um exemplo de aplicação dessa experimentação na produção fílmica pode ser encontrado no artigo de Devos *et al.* (2016). Os autores relatam: “Colocar nossas câmeras na canoa, na rede de pesca, na areia ou no mar foi uma opção para que as imagens apresentassem a prática da pesca para além dos pontos de vista e representações dos pescadores” (Devos *et al.*, 2016, 53). Outro exemplo, refere-se a experiência da prática do cinema na periferia, quando Hikiji (2008) traduz em filme como “jovens moradores da periferia de São Paulo apresentam o cinema como meio de expressão e reflexão. Nas quebradas, fazem e exibem vídeos, questionando as representações midiáticas da periferia” (retirado da sinopse do filme) revelando os desafios de empoderamento social. Essas citações têm como finalidade a busca por dar visibilidade também ao meio ambiente no qual toda a vivência humana decorre, influenciando e sendo influenciada por este meio, que muitas vezes é tido apenas como cenário, e podemos designá-lo mais apropriadamente como etnocenário, na medida em que são elementos que significam a experiência de um grupo ou de uma comunidade e, portanto, o modo como são enquadrados ou a luminosidade com que são captados informa sobre como esse meio é apreendido pelos viventes. Segundo Cam-

pos (2013): “a imagem seja ela fotográfica ou em vídeo desempenha um importante papel na recolha de dados e é ainda aquela que proporciona elementos de análise mais rigorosos e detalhados da cultura visual de uma comunidade” (Campos, 2013,120). No caso dos filmes analisados neste artigo, tanto os graffitis e espaço urbano, do “Na Rua...” (2012), quanto o Parque do Carmo e a estética dos Zumbis, em “A Esperança” (2014) do modo como foram captados pelos jovens são etnocenários. Entretanto, pensar o etnocenário de produção de filmes é pensar também a tecnologia e o mundo digital, compreendo suas potencialidades e limitações. Por exemplo, os desafios das imagens em alta definição (HD, Full HD, o Ultra HD, 2K e 4K) que explicitam mais coisas do que o olho humano é capaz de perceber e pode retirar a poética da imagem, foi solucionada por softwares de edição, com a utilização de filtros suavizadores. Isso trouxe novamente questões éticas para realização de filmes que passam a exigir o domínio da técnica de captação de imagens e dos softwares de edição de imagem e som, para dar a significação adequada com a observada no campo etnográfico.

Para Araujo (2015) foi também esse o desafio encontrado na produção do documentário a respeito desses campos de 2012 e 2014, o domínio da técnica e da teoria. Na oficina CJ Minuto (2012) a grande maioria das equipes utilizou o próprio celular para gravar e editaram com o software *MovieMaker*. Para a oficina Cine Cj conseguimos uma filmadora handcan HD, uma Go-Pró (grande angular) e um notebook, que permitiu editar no software Vegas Pró-11, com mais ferramentas, o que caberia uma discussão sobre capital social. Esse universo todo, entretanto, também passou a ser incorporado pelos jovens que, depois das oficinas, buscaram novos cursos de formação, outros ingressaram em faculdades buscando cursos em áreas correlatas, para eles o mundo digital passou de um campo de consumo para um campo de produção e atuação. Assim, tornou-se possível produzir realizações independentes tanto para os jovens quanto para a pesquisadora, entretanto foi necessário adquirir o hábito de constante atualização desenvolvido com as oficinas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FILMES, SAÚDE E OS ESPAÇOS VIRTUAIS

Tanto a produção como a análise de filmes trazem elementos para pensar as questões sociais para além do campo das representações e das presentificações, são também projeções e imaginários que despertam e apontam caminhos. O aporte teórico interdisciplinar trazido neste artigo procurou demonstrar a necessidade de intercâmbio entre os conhecimentos produzidos nas diversas áreas do saber, contribuindo na busca por excelência, internacionalização e troca de experiências com outras realidades pesquisadas.

As artes em geral, assim como o cinema na periferia, foram entendidas como formas de atuação coletiva que reorganizam a dialogia entre os diversos agentes da produção artística nos mundos real e virtual, com capacidades transformadoras, potencializadas pela popularização das novas tecnologias comunicacionais e pelas práticas coletivas de artistas que valorizam as potencialidades sociais. A apropriação da voz e das representações de si – o que Canevacci (2004) chama de polifonia urbana –, ensinam transformações intersubjetivas, em que ao tentar modificar o mundo, os coletivos e indivíduos também se modificam.

A convergência midiática permitiu agregar várias mídias na internet, pensadas estrategicamente na elaboração dos produtos e na divulgação. Jenkins (2008), ao propor a Cultura da Convergência, relaciona três conceitos: o da convergência dos meios de comunicação; cultura participativa e inteligência coletiva, que ele buscou em Lévy (1996). Jenkins ao fazer uma reflexão sobre como a convergência influencia a cultura popular busca também analisar quais os impactos dos produtos e conteúdos da mídia convencional no público. Essas noções ampliam a compreensão dos limites temporais do repertório trazido neste artigo, que tem como motivação a produção cinematográfica por jovens da periferia em um contexto digital influenciados pelas plataformas de armazenamento de vídeo e filmes disponíveis na Internet, após 2005. São etnocenários e etnografias do mundo real e do virtual.

A utilização de tecnologias de mídia como base de dados sobre características comportamentais e sociais de jovens estimulou posicionamentos reflexivos e críticos e o processo criativo difundido entre os jovens nas redes sociais como um lugar de pesquisa que desvelou os processos de escolha. As práticas coletivas de criação artística emergem como estratégias de promoção da saúde e de políticas públicas em saúde pública a serem estimuladas, favorecendo a empatia dos jovens com assuntos de prevenção e promoção da saúde a partir de práticas dinâmicas e integrativas como o cinema.

texto recebido

07.07.2016

texto aprovado

10.11.2016



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

Almeida, Maria Isabel M. de e Pais, José Machado (org.). 2012. *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: J.Zahar.

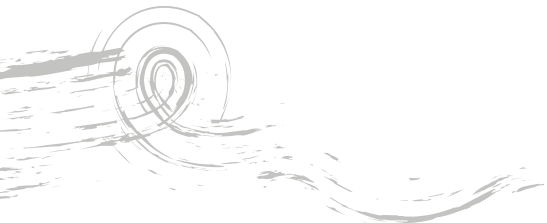
Araujo, Eveline Stella de e Gallo, Paulo Rogério. 2014. A percepção na montagem fílmica como processo de ordenação interior: filmes produzidos por jovens em Sapopemba - periferia de São Paulo, *Ponto Urbe [online]* - Revista de Antropologia Urbana da USP, nº15, posto online no dia 30 dezembro 2014. Disponível em: <https://pontourbe.revues.org/2438>. Acesso em: 5 mar. 2015.

- Araujo, Eveline Stella de. 2015. Processos criativos na produção fílmica de jovens de Sapopemba, periferia da Zona Leste de São Paulo. Tese de doutorado, Faculdade de Saúde Pública. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6136/tde-05032015-100545/publico/EvelineStellaDeAraujo.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2016.
- Barros, Denise D. e Gianni Puzzo. 2000. *Jon Jonu-Nê: territórios da loucura*. 1 filme, 22 min., son., color. Mali.
- Benjamin, Walter. 1984. *Origem do drama Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Campos, Ricardo. 2013. *Introdução à Cultura Visual: abordagens e metodologias nas Ciências Sociais*. Lisboa: Editora Mundos Sociais.
- Canclini, Nestor Garcia. 2009. *Diferente, Desiguais e Desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Canevacci, Máximo. 2004. *A cidade polifônica: um ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel.
- Carrano, Paulo C. R. 2012. *Os jovens e a cidade: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ.
- Cirello, Moira Toledo Dias Guerra. 2010. Educação Audiovisual Popular - Panorama 1990 – 2009. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-113739/pt-br.php>. Acesso em: 10 mai. 2011.
- Conti, Maria Aparecida; Bertolin, Maria Natacha Toral; Peres, Stela Verzinhasse. 2010. A mídia e o corpo: o que o jovem tem a dizer?. *Ciênc. saúde coletiva, Rio de Janeiro*, v. 15, n. 4, p. 2095-2103, jul. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232010000400023&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 9 mai. 2013.
- Costa, Catarina Alves. 1994. *Senhora Aparecida*. 1 filme, 55 min., son., color. Lisboa e Aparecida (PT): RTP, S. P. Filmes.
- Costa, Catarina Alves. 1998a. *Swagatan*. 1 filme, 52 min., son., color. Lisboa: S. P. Filmes.
- Costa, Catarina Alves. 1998b. *O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- Costa, Catarina Alves. 2001. *Mais Alma*. 1 filme, 58 min., son., color. Cabo Verde e Portugal: Laranja Azul e RTP.

- Costa, Catarina Alves. 2003. *O Arquitecto e a Cidade Velha*. 1 filme, 72 min., son., color. Cabo Verde e Portugal: Laranja Azul e Jour J. Produções.
- Dassoler, Elisa Rodrigues. 2012. Do triângulo da morte ao círculo das artes: um olhar sobre a movimentação cultural da periferia Sul de São Paulo. In: *Coloquio Internacional Culturas Jovens Afro-Brasil América: Encontros e Desencontros*, 1. São Paulo. *Proc. online...* Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000132012000100012&lng=en&nrm=abn . Acesso em: 24 mai. 2013.
- De Masi, Domênico. 1999. *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*. Rio de Janeiro: Livrarias José Olímpio.
- Devos, Rafael Victorino; Vedana, Viviane e Barbosa, Gabriel Coutinho. 2016. Paisagens como panorama e ritmos audiovisuais: percepção ambiental na pesca da tainha. *GIS: Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia Visual da USP*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 41 - 58, jun. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116350/113941> . Acesso em: 1º jul. 2016.
- Feltran, Gabriel de Santis. 2012. Periferias, direito e diferença: notas de uma etnografia urbana. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 53, n. 2, ago. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/37711> . Acesso em: 26 ago. 2012.
- Ferreira, Ricardo Alexino. 2012-13. As construções mitológicas e arquetípicas em publicidades de bebidas alcoólicas. *Revista USP*, São Paulo, n. 96, dez. /fev. 2012-2013, pp. 69-78. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52259> . Acesso em: 14 dez. 2014.
- Ferreira, Vitor Sérgio. 2016. Aesthetics of Youth Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existenc. *Young*, v. 24, n. 1, pp. 66-81, fev. 2016. Disponível em: <http://yousagepub.com/content/24/1/66.abstract>. Acesso em: 5 out. 2016.
- Fischer, Rosa Maria Bueno. 2005. Mídia e Juventude: experiências do público e privado na cultura. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 25, n. 65, p. 43-58, jan. /abr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v25n65/a04v2565.pdf>. Acesso em: 27 de jun. 2011.
- Galizia, Luiz Roberto. 2011/1986. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva.
- Hikiji, Rose Satiko Giritana. 2008. *Cinema de Quebrada*. 1 filme, son., color. São Paulo: LISA-USP. Disponível em: <https://vimeo.com/31596995>. Acesso em 6 jun. de 2012.

- Ingold, Tim. 2012. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhado criativo num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 25-44, jan. /jul. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002. Acesso em: 26 nov.2014.
- Jenkins, Henry. 2008. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph.
- Leonel, Juliana; Mendonça, Ricardo (orgs.). 2010. *Audiovisual comunitário: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lévy, Pierre. 1996. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34.
- Lyra, Bernadette. 2009. Cinema periférico de bordas. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, n. 15, vol.6, p.31-47, mar. 2009. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/download/145/145>. Acesso em: 22 abr. 2013.
- Magnani, José Guilherme Cantor. 1992. Tribos Urbanas: metáfora ou categoria? *Cadernos de Campo – Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia da USP*. São Paulo, ano 2, n.2, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40303>. Acesso em: 25 jan. 2012.
- Magni, Cláudia T. e Nuno Godolphin. 1996. *Habitantes da rua*. 1 filme, 58 min., son., color. Porto Alegre: Navisual (UFRGS), Zero Produções. Disponível em: <https://vimeo.com/76573590>. Acesso em 23 mai. 2013.
- Nicolaci-da-Costa, Ana Maria. 2011. O talento jovem, a internet e o mercado de trabalho da "economia criativa". *Psicol. Soc.* Florianópolis, v.23, n. 3, p.554-563, set. /dez. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822011000300013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 abr. 2013.
- Njaine, Kathie. 2006. Sentidos da violência ou a violência sem sentido: o olhar dos adolescentes sobre a mídia. *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*. Botucatu, v.10, n. 20, p.381-392 jul./dez. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832006000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 9 mai. 2013.
- Novaes, José R. 1994. *Meninos da roça*. 1 filme, 19 min., son., color. Campos (RJ): Centro Ecumênico de Documentação e Informação.
- Novaes, José R. e Paulo Pestana. 1998. *Conversas de crianças*. 1 filme, 22 min., son., color. Rio de Janeiro: Núcleo Agricultura e Meio Ambiente/Instituto Economia/UFRJ e Instituto de Desenvolvimento e Ação Comunitária (Idaco).
- Oficina É Nós na Fita. 2014. Disponível em <http://www.enoisnafita.com.br/curso/mostrade-encerramento/>; <https://vimeo.com/enoisnafita>. Acesso em 20 de jan. 2015.

- Oficina Itinerante de Vídeo Tela Brasil. 2007. Disponível em <http://www.telabr.com.br/oficinas-itinerantes/oficinas/>. Acesso em: 23 abr. 2013.
- Oficinas Kinoforum. 2001/2016. Banco de filmes disponível em: http://www.kinoforum.org.br/webdoc/#linha_do_tempo. Acesso em: 09 de out. 2016.
- Oficinas Vídeo Criar. 2003. Disponível em <http://www.institutocriar.org/>. Acesso em: 25 mai. 2013.
- Ostrower, Fayga. 2013[1977]. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Pais, José M. e Leila Maria S. Blass. 2004. *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume.
- Peixoto, Clarice.Elhres. (Org.). 2011. *Antropologia & Imagem, vol.2: os bastidores do filme etnográfico*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Penafria, Manuela. 2009. Análise de Filmes - conceitos e metodologia (s). In: Congresso SoPCom, 6. Abr. 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 1-10. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2013.
- Pereira, Yuri Gustavo Simonato e Pablo Fontana. 2012. *Na Rua...* 1filme, 1 min., son., color., digital. CJ Minuto: FSP-USP. Disponível em: <https://www.festivaldominuto.com.br/videos/30233?locale=pt-BR>. Acesso em: 20 dez. 2012.
- Peruzzo, Cicilia M. Krohling. 2009. Aproximações entre a comunicação popular e comunitária e a imprensa alternativa no Brasil na era do ciberespaço. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, p. 131-146, jun. 2009. Disponível em: <http://revistas.universciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/6711/6067>. Acesso em: 26 fev. 2012.
- Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências, *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 4, Nº 2 | 2015, posto online no dia 01 Outubro 2015. Disponível em: <http://cadernosaa.revues.org/909>. Acesso em: 4 mar. 2016.
- Rosatelli, Luiz André Carrieri. 2007. Ateliê de vídeo e cultura juvenil: um estudo de caso sobre aprendizagem e socialização de jovens urbanos de segmentos populares através das tecnologias de vídeo digital. Dissertação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-25062007-111552/pt-br.php>. Acesso em: 15 jun. 2011.
- Rouch, Jean. 1954-5. *Les maîtres fous*. 1 filme, 28 min., son., pb/bw, 16mm ampliado para 35mm. Gana.



Rouch, Jean. 1958-9. *Moi, un noir*. 1 filme, 70 min., son., color., 16 mm ampliado para 35 mm, Costa do Marfim.

Rouch, Jean e Edgar Morin. 1960. *Chroniques d'un été*. 1 filme, 86 min., son., pb/bw., 16 mm. Paris: Argos-Filmes.

Salles, Cecília Almeida. 1997. *Rastros da criação - Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética*, n. 1. São Paulo: PUC/SP.

Santos, Milton. 2005. *Da totalidade ao Lugar*. São Paulo, SP: Edusp.

Silveira, Nise da. 1986. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra.

Simões, José. Alberto de. V. 2008. Redes, Internet e hip-hop: redefinindo o espaço dos fluxos. In: Congresso Português De Sociologia – Mundos sociais: saberes e práticas, 6. 1996, Lisboa, PT. *Anais...* Lisboa: UNL; 2008. Disponível em: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/308.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2013.

Souza, Gustavo. 2011. Experimentação da narrativa em documentários de periferia. *Cultura Midiática*. João Pessoa, PB, vol. 4, n 2, Jul-dez 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/view/11653/6675>. Acesso em: 10 mai. 2013.

Travisani, Tatiane. G. 2010. Imagem em movimento na arte: o digital como processo criativo. *Rev. Eletr. Aurora*. São Paulo, n.8, p. 112-127, 2010. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/download/3867/2531>, consultado. Acessado em 26 de abr. 2013.

Turner, Graemer. 1997. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus.

EVELINE STELLA DE ARAUJO

Doutora em Saúde Pública pela FSP-USP, pesquisadora do Grupo de Antropologia Visual – GRAVI-USP e do Núcleo de Antropologia Visual e da Arte – NAVA-CRIA-PT. É ainda integrante do Centro de Estudos de Religiosidades e Culturas Negras, CERNe-USP e do Grupo de Estudos de Metodologia Aplicada, GEMA-FSP-USP. Bolsista CAPES-DS, durante o doutoramento, de 07/2011 a 02/2015.

PAULO ROGÉRIO GALLO

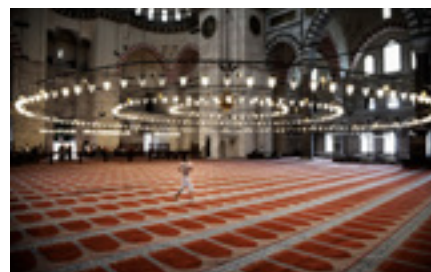
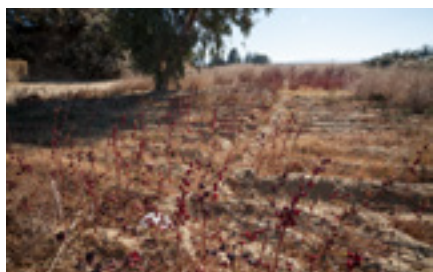
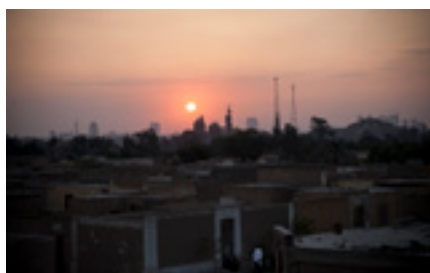
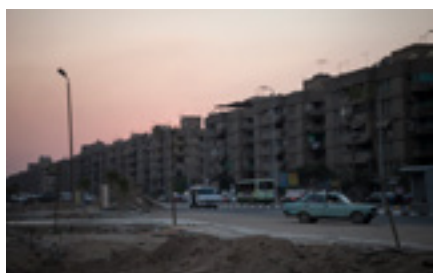
Livre-Docente em Saúde da Criança no Departamento Materno-Infantil da FSP-USP/ e coordenador do Grupo de Metodologia Aplicada (GEMA) na Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo.

In memoriam de Yuri Gustavo Simonato Pereira morto em 27/06/2016, um dos realizadores do filme “Na Rua”, apresentado neste artigo.

Doutor em Artes Visuais,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

MARCELO SCHELLINI

UMM AL-DUNYA MÃE DO MUNDO



















MARCELO SCHELLINI

UMM AL-DUNYA MÃE DO MUNDO

Este ensaio teve como ponto de partida a busca por imagens perdidas. Por vestígios de diásporas quase esquecidas. Busca que me guiou por incontáveis estradas. Fronteiras territoriais e confins teóricos. Além das viagens que empreendi, percorri departamentos e disciplinas tentando entender seu desaparecimento. Em 2015, por meio de uma bolsa sanduíche, tive a oportunidade de iniciar uma longa jornada. Seguindo os passos do conhecimento que há mais de mil anos reúne estudantes africanos asiáticos e de outros continentes, viajei ao Egito, onde residi por um ano, e frequentei uma das mais antigas universidades do mundo, a Universidade al-Azhar. A maior parte das fotografias apresentadas aqui revela essa experiência. Entre as novas avenidas do Cairo e os sendeiros do deserto encontrei a imagem de um país capaz de corromper e ao mesmo tempo reinventar a imagem idílica de um Egito de pirâmides, minaretes e rios do Paraíso. Essa visão intrigante e fascinante, corroborada pelos orientalistas, já se encontrava nas *Mil e uma noites*, quando um de seus personagens diz, após um convite à viagem, que “quem não houvesse visto o Cairo, ainda não teria visto o mundo”. De fato, situado no limite entre África, Oriente Médio e Europa, sua localização possibilita refletir nos dias de hoje o encontro de mundos e as contradições e reconciliações entre o Ocidente e o Oriente. A visão romântica dos viajantes e peregrinos se funde ali com a complexidade de ambientes da maior cidade africana e certamente uma das maiores do planeta. Surgindo através da poluição atmosférica se avistará o cume geométrico de Giza. A melodia do Alcorão se mesclará com o som estridente das buzinas. O tráfego monumental te conduzirá a uma estrada dourada, e, em meio a áreas militares e postos de bloqueio, não faltará quem te diga jocosamente em árabe coloquial: *Misr Umm al-Dunya*. Egito Mãe do Mundo.

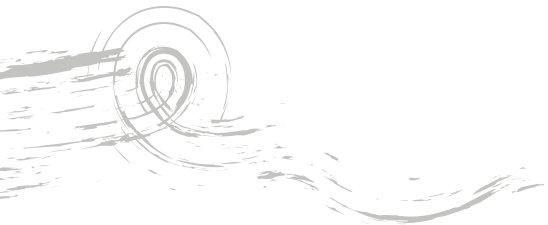
texto recebido

07.07.2016

texto aprovado

31.08.2016





MARCELO SCHELLINI

é doutorando em Artes Visuais na ECA-USP, mestre em Estudos de Cultura Visual pela Universidade de Barcelona, Espanha e Bacharel em Fotografia pelo Senac-SP. Schellini trabalha questões relacionadas à fotografia, literatura e etnografia em projetos de cunho autoral e atividades educativas. Desenvolveu sua pesquisa visual viajando e fotografando diversos países da África Ocidental. Em 2015, com incentivo da Bolsa Sanduíche Capes, viveu um ano no Egito onde começou a produção de seu primeiro filme. Já mostrou seu trabalho em exposições individuais e coletivas, como “Luzenças” (2003), no Anexo da Pinacoteca, e “olhareSPaulistanos” (2005), no Paço das Artes.

Laboratório de Antropologia Visual,
 Universidade Federal de Pernambuco,
 Recife, Pernambuco, Brasil.

**RENATO ATHIAS
 SARAPÓ PANKARARU**

**AS FORÇAS
 ENCANTADAS: DANÇA,
 FESTA E RITUAL ENTRE
 OS PANKARARU**



*“As Forças Encantadas:
Dança e Ritual entre os Pankararu”*



*Ensaio Fotográfico de Renato Athias com as imagens de Carlos Estevão de Oliveira de 1937.
Laboratório de Antropologia Visual - Universidade Federal de Pernambuco
Museu do Estado de Pernambuco
Recife, 2016*





















RENATO ATHIAS
SARAPÓ PANKARARU

AS FORÇAS ENCANTADAS: DANÇA, FESTA E RITUAL ENTRE OS PANKARARU

“As forças encantadas: dança, festa e ritual entre os Pankararu” é um ensaio fotográfico elaborado a partir do acervo de imagens de Carlos Estevão de Oliveira, do Museu do Estado de Pernambuco, no âmbito do projeto intitulado: “Povos Indígenas de Pernambuco: Memória, Documentação e Pesquisas” do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) da Universidade Federal de Pernambuco.

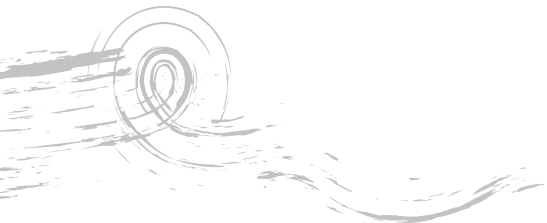
Essas fotografias foram realizadas pelo pesquisador Carlos Estevão no ano de 1937 quando esteve nas terras Pankararu e quando iniciou seu trabalho etnográfico com esse povo. As fotos foram selecionadas para mostrar a relação dos Pankararu com a dimensão do sagrado, a relação que eles têm com as forças encantadas nas aldeias onde vivem, nos municípios de Tacaratu, Jatobá e Petrolândia, no sertão do sub médio Rio São Francisco.

Os Encantados são entidades que fazem parte da cosmologia Pankararu. Eles estão presentes em toda a terra indígena e agem como intermediários entre aqueles que estão na Terra, que fazem parte do mundo humano, com a entidade maior – que não está presente nessa Terra. Essa relação se efetua em diversos momentos num calendário rico e dinâmico nos “terreiros” (lugar público onde o sagrado estabelece relação com as pessoas desse mundo) das diversas aldeias Pankararu. Nesses terreiros, os “Praiás” – entes que têm um nome próprio, devidamente vestidos em

trajes feito exclusivamente da fibra do “caroá” – manifestam-se publicamente para as pessoas presentes. O Praiá é um personagem mitológico que se encantou e que se tornou um intermediário das forças vitais para a movimentação e a dinâmica ritualística do mundo Pankararu. Esses encantados vão estar presentes nas festas e cerimônias rituais dos Pankararu durante o ano.

A mais importante manifestação religiosa Pankararu é as “Corridas do Umbu”, quando o ano começa, depois das trovoadas de janeiro, com as plantações sendo iniciadas após as primeiras chuvas. Com o aparecimento do “imbu”, como eles dizem, os detentores de saber vão escolher o dia para o “flechamento” do primeiro umbu que aparece, e, no final de semana seguinte, iniciam-se as corridas que vão ser movimentadas em dois principais terreiros: o do Brejo dos Padres e o da Serrinha. Durante quatro finais de semana, os Pankararu se ajuntam nesses terreiros para dançar os torés, queimarem-se com as urtigas de cansação e, sobretudo, para buscarem a força encantada para o ano. Essa festa se inicia na madrugada do sábado, tanto na Serrinha quanto no Brejo, com a lembrança de todas as possibilidades de vida e a dança de humanos e animais em um conjunto coreográfico imponente, em que os Praiás, por meio de um ritmo contagiante e alegre, vão relatando as forças e as belezas dos animais e a relação entre humanos e não humanos nesse mundo presente. Essa festa termina no quarto final de semana, com a saída do “Mestre Guia”, chefe de todos os encantados. A saída do Mestre Guia, no terreiro apropriado – na Serrinha –, é vista por todos que se identificam com parte da identidade Pankararu com muita consternação. Ele é recebido com muita alegria em uma cerimônia em que o silêncio é parte fundamental para o recebimento dessa força.

As outras festas entre os Pankararu são realizadas em um calendário que não é fixo. O ritual do “Menino-no-Rancho” é uma manifestação em que todos os Pankararu são chamados para participar. Envolve um considerável trabalho de logística e de organização. Tem um caráter de iniciação e representa a proclamação pública de uma clara intervenção de um encantado em um menino. Os pais do menino precisam organizar esse ritual – que dura pelo menos uma noite e um dia completo. Os pais do menino precisam, também, buscar uma quantidade muito grande de comida para oferecer a todos os convidados que, às vezes, ultrapassam 500 pessoas. Os pais do menino convidam uma noiva e duas madrinhas para ele, e também vão arregimentar o maior número de padrinhos possível. A noiva vai dançar com o menino acompanhado pelas duas madrinhas. Os padrinhos vão ter um papel importante no momento da luta com os pais, para garantir que o menino possa ficar nesse mundo. Uma luta entre os céus e a terra, em que o menino será guardado pelos padrinhos. Essa luta pode durar uma tarde inteira. Ao término, o menino será enfim guardado por um dos Praiás, que passará a protegê-lo por toda a vida.



As outras festas são organizadas por famílias zeladoras de Praiás, pois cada uma delas possui um número de certo desses entes encantados. Essas famílias organizam os espaços (Poró) onde os Praiás são guardados e onde certas obrigações são realizadas de forma a manter a força encantada viva entre os membros da família. Em todas as obrigações estão presente as ervas, o fumo encantado (tabaco aromatizado de preparo exclusivo para as forças encantadas) e o vinho de ajucá (bebida preparada da jurema). Esses vegetais são um sinal do respeito ao sagrado, pois são vistos como elementos de sustentação do mundo em que vivemos.

texto recebido

08.06.2016

texto aprovado

31.08.2016



RENATO ATHIAS

Doutor em Antropologia pela Universidade de Paris X – (Nanterre), Professor Associado do Departamento de Antropologia e Museologia, docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, onde também coordena o Laboratório de Antropologia Visual e o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE).

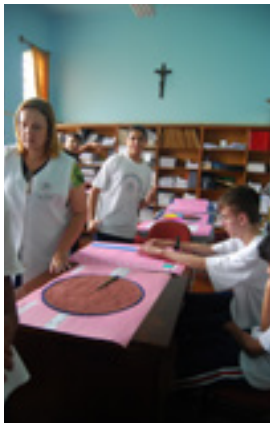
SARAPÓ PANKARARU

Líder Pankararu da Aldeia Brejo dos Padres da Terra Indígena Pankararu, coordenador da “Casa de Memória do Tronco Velho Pankararu” e coordenador da APOINME.

Doutora em Antropologia Social,
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

ANDREA DE MORAES CAVALHEIRO

TEXTURA E GESTO











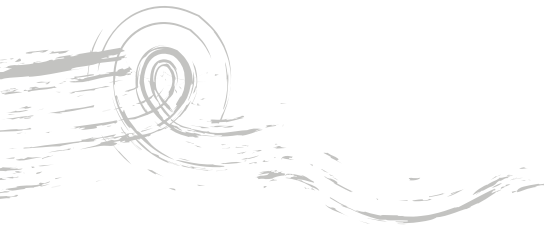












ANDREA DE MORAES CAVALHEIRO

TEXTURA E GESTO

As fotografias deste ensaio foram realizadas entre 2010 e 2012, no âmbito de minha pesquisa de mestrado, durante trabalho de campo, no Instituto de Cegos Padre Chico, escola de ensino fundamental, em São Paulo, especializada em alunos com deficiência visual (cegueira ou baixa visão).

Neste ensaio, procuro captar alguns gestos, movimentos incompletos e balanços no ar, que remetem a técnicas corporais instituídas no cerimonial cotidiano do corpo. Nesse adestramento, onde o próprio corpo é instrumento da técnica, figuram dedos que decifram gráficos em relevo, mãos lendo em braille e saltos ao som da corda.

texto recebido

14.03.2016

texto aprovado

01.09.2016

Em minha dissertação, exponho como algumas dessas técnicas se conectam a categorias de nomeação, sinais corporais e atributos qualificativos, negociados pelos atores para compor práticas performativas da deficiência visual.



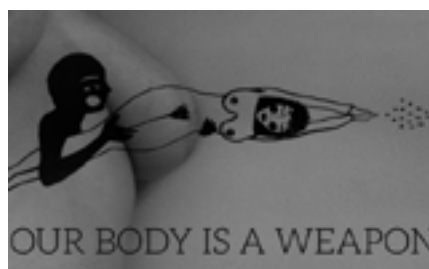
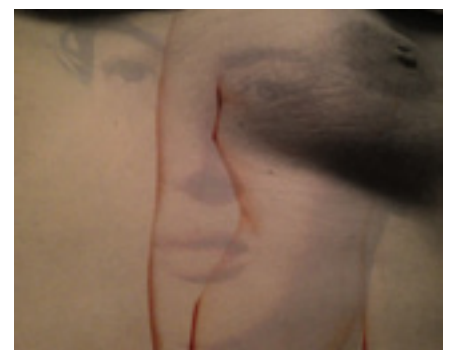
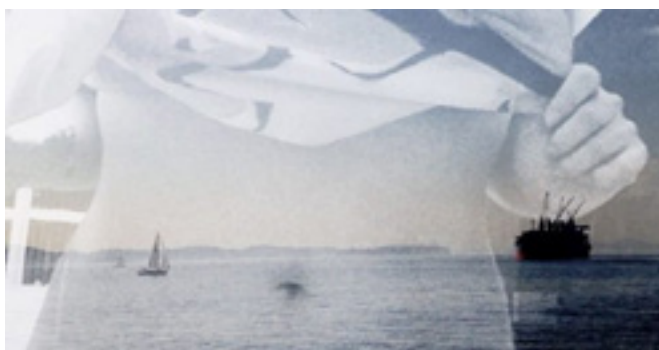
ANDREA DE MORAES CAVALHEIRO

Doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Bacharel em História na mesma Universidade. É membro do Grupo de Estudos Surdos e Deficiência do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (NAU). Temas de interesse: deficiência, educação inclusiva, estudos sobre deficiência (disability studies), movimentos sociais e Direitos Humanos.

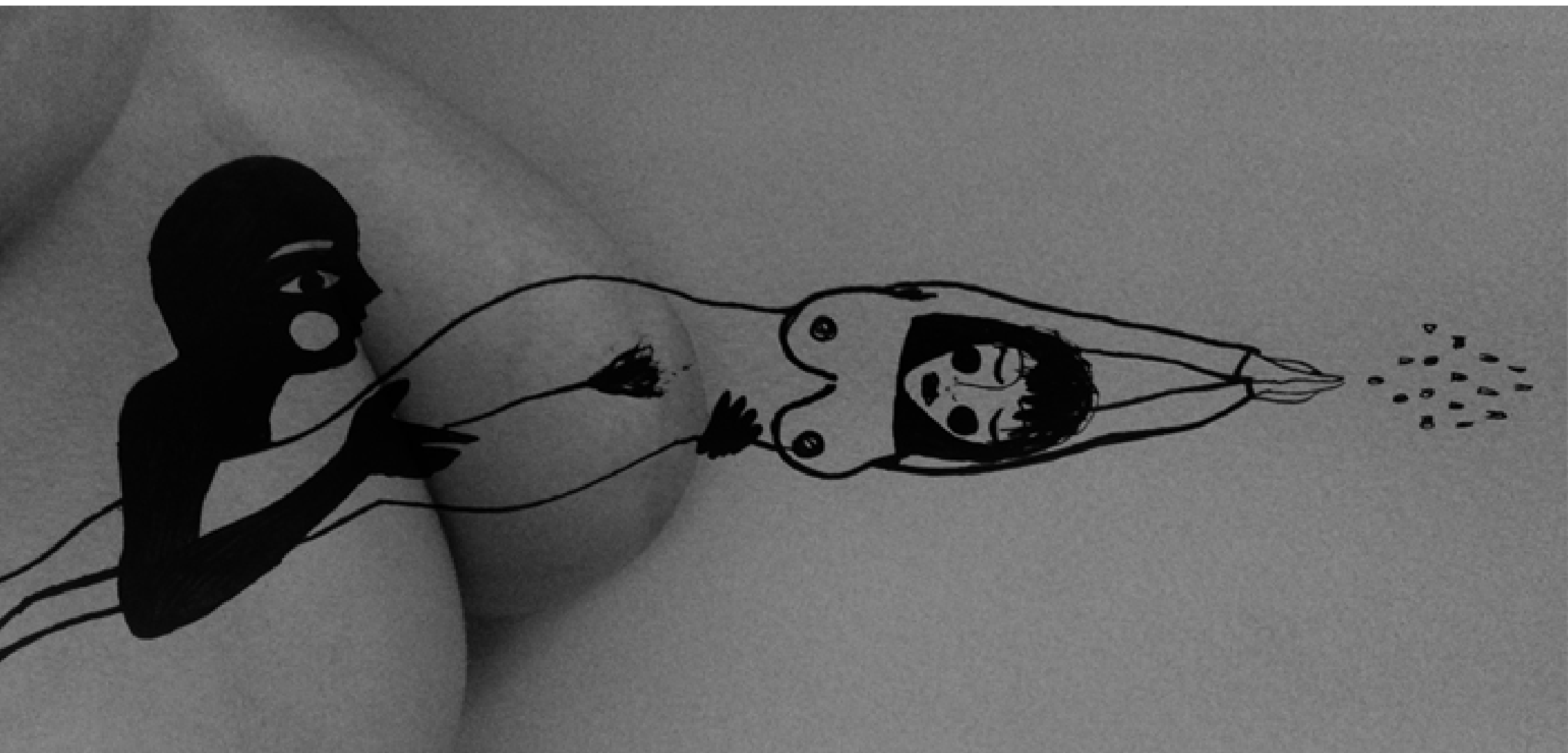
Mestranda em Antropologia Social,
Universidade Federal de Goiás,
Goiânia, Goiás, Brasil.

SOPHIA FERREIRA PINHEIRO

INSERÇÕES CORPÓREAS: O CORPO (É) CHAMA







OUR BODY IS A WEAPON





SOPHIA FERREIRA PINHEIRO

INSERÇÕES CORPÓREAS: O CORPO (É) CHAMA

Neste ensaio visual, o meu campo é o meu corpo. Passei a observar mais o meu corpo quando comecei minha pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, trabalhando com antropologia visual e gênero com as mulheres indígenas. Talvez este ensaio seja uma maneira de expressão máxima, uma tradução de uma experiência que vivi em campo¹.

Certa vez, na aldeia Guarani-Mbya Koenju, em São Miguel das Missões, eu e Patrícia² estávamos conversando no quintal da casa da mãe dela, quando Luana, sua sobrinha, chegou. Luana tinha na época quase dois anos. Carinhosa que só, começou a fazer chamegos em Patrícia e, como uma gatinha que se esfrega entre as pernas, foi ganhando espaço entre as coxas de Patrícia, que conversava com ela em guarani – as duas rindo muito –, até que Luana deita em seu colo, levanta sua blusa e começa a mamar em seus seios. Ainda não consigo descrever muito bem aquela cena. Não sei se narro as feições serenas de Patrícia, oscilando com um leve tom de brincadeira, ou se narro os olhos fechados de Luana e seu leve sorriso com a boca no bico do peito.

Aqui, não quero me ater à contextualização desse momento, que seria longa, mas ao calor e ao rubor que subiram pelo meu rosto ao presenciar essa cena. Nesses segundos que pareceram horas, antes que eu

1. Neste ensaio visual, o campo é o meu corpo.

2. Protagonista da pesquisa que desenvolvo no mestrado, é a mulher indígena cineasta mais atuante do projeto *Vídeo nas aldeias*. Para saber mais, ver Pinheiro (2015a; 2015b).

pudesse pensar no próprio contexto daquela situação e me retirar do transe que aquele momento me impôs, Luana veio até mim e, com suas mãozinhas delicadas, tentou levantar também a minha blusa. Patrícia ao meu lado ria, outras pessoas que estavam um pouco afastadas de nós também. Eu disse à Luana: “ih, não dá, estou usando sutiã!”, o que na hora foi como um alívio, mas logo em seguida fiquei triste. Que defesa do meu corpo é essa, que não me deixou experienciar aquele momento? Por que senti uma estranheza presenciando aquela cena entre Patrícia (que não tinha leite) e Luana? Que regras são essas que dominam as minhas vontades e colocam sobre mim pudores: pudor do meu corpo, dos meus seios expostos em público; o pudor em ter, sugando os meus seios, uma criança que nem sequer é “minha”; e o pudor de sentir... Que fronteiras são essas? Por que eu me censurei?

Depois disso, acho que entrei no meu campo. Entre algumas manifestações políticas por meio de “orgias visuais”, quero destacar as do empoderamento do corpo. As veias do corpo desenham a cartografia de cada espaço que habitamos, demarcam nossos territórios vivos, invisíveis de baixo da pele. A pele, esse órgão extenso que também sente. Todo o corpo é zona de prazer. Aliás, sempre achei meio esquisito atribuímos ao coração todas as manifestações de sentimentos, enquanto é a pele que arrepiada e transmite ao cérebro as sensações básicas de quente e frio e até as pulsantes, como o tesão.

Quando o corpo doa os “doces abraços do eu”, o espaço vazio habita entre um corpo e outro – fronteira. O momento em que os outros reagem em relação a mim, o momento do confronto – fronteira. A fronteira do humano, nosso corpo como arma, resistência e subversão. Todo corpo é uma fronteira? Possuir, além da tensão, o tesão das fronteiras: “não temos mais do que nossa pele”, diz uma camponesa mexicana sem-terra que participa de uma forma de luta (que inventaram), usando seus corpos como lugar de resistência política e social, no filme *Los desnudos* (2012), de Clarisse Hahn. Elas protestam nuas, reivindicando suas terras. Corpo, campo. Muito além da sonoridade, duas palavras que se coabitam.

texto recebido

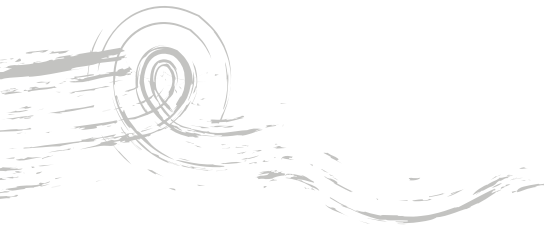
15.03.2016

texto aprovado

01.09.2016

As imagens presentes neste ensaio são do meu corpo. Meu corpo em intervenção com linguagens artísticas como fotografias, desenhos, sobreposições e um desenho. Tentei expressar, por essas imagens, algumas experiências que vivo em campo.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pinheiro, Sophia Ferreira. 2015a. A imagem como arma: as cineastas indígenas do Vídeo nas Aldeias. In: Comunicação, REA/ABANNE – V Reunião Equatorial de Antropologia, XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, Maceió. http://eventos.liverra.com.br/trabalho/98-1021220_30_06_2015_19-08-36_6197.PDF (acessado em 19/09/2016)

Pinheiro, Sophia Ferreira. 2015b. A imagem como arma: as trajetórias das mulheres indígenas brasileiras na autorepresentação e produção imagética contra as opressões de raça, gênero e classe. In: Comunicação, ANPOCS – 39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Caxambu. http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=9900&Itemid=461 (acessado em 19/09/2016)

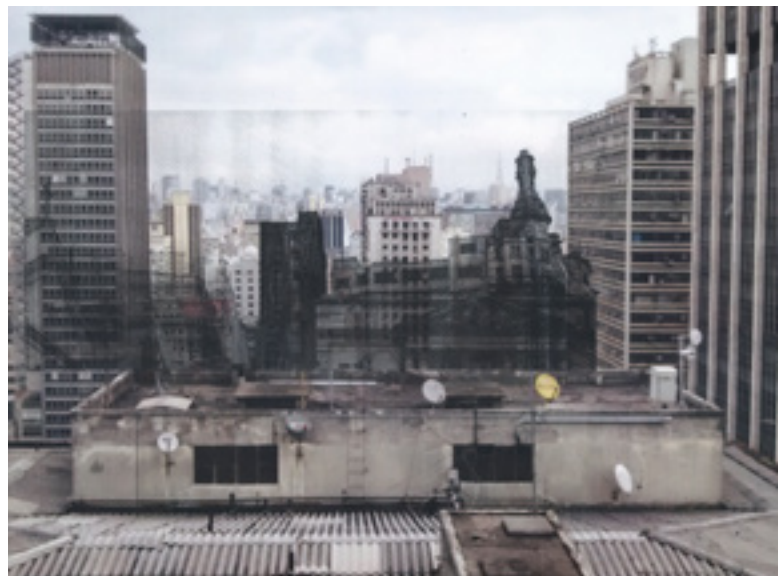
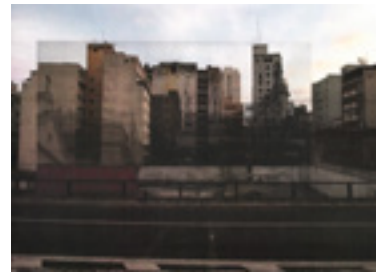
SOPHIA FERREIRA PINHEIRO

Mestranda em Antropologia Social no PPGAS/UFG e graduada em Artes Visuais Bach. Design Gráfico pela FAV/UFG. Fez mobilidade acadêmica por um ano na UFRJ em Comunicação Visual - Design (2011/2012) e mobilidade acadêmica por um mês no PPGAS/UFRGS (2015) dentro do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual/PPGAS/UFRGS) e no Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT/PPGAS/UFRGS). Realizou iniciação científica PIBIC/CNPQ em Narrativas Híbridas pela FAV/UFG (2013). É co-fundadora do Coletivo FAKE FAKE (2008), coletivo colaborativo de artistas visuais. Atualmente é coordenadora externa do projeto FAKE FAKE ilustraciones como Projeto de Extensão da FAV/UFG. Participa do núcleo de pesquisa IMPEJ - Núcleo de Etnologia Indígena (PPGAS/UFG) e do Projeto de Extensão AntropoCine - Ciclo de Cinema e Debates Antropológicos (PPGAS/UFG). Atua como pensadora visual, interessada nas poéticas e políticas visuais, processos de criação e na antropologia e/da arte.

Mestre em Meios e Processos
Audiovisuais, Universidade de São
Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

VIVIAN JAVIERA CASTRO VILLARROEL

SÃO PAULO ICONOGRAFIAS TRANSITÓRIAS. ANOTAÇÕES DE CAMPO













241 Edifício Rua Floriano Peixoto s/n. Abandonado há 8 anos, ocupado desde abril até agosto de 2014. Ensaio de Vivian Javiera Castro Villarroel







msia
no: 12

Ocupado

SAIU PARA
O TRABALHO. →

4 pessoas
familia
VAMI













VIVIAN JAVIERA CASTRO VILLARROEL

SÃO PAULO ICONOGRAFIAS TRANSITÓRIAS. ANOTAÇÕES DE CAMPO

ANOTAÇÕES DE CAMPO

PRIMEIROS RASCUNHOS

Antes de viajar, alguém me falou que, em 2014, eu teria a oportunidade de conhecer o melhor e o pior do Brasil. A Copa do Mundo, sobre a qual havia muita expectativa no assim chamado “país do futebol”, vinha provocando diversas críticas e manifestações pelos gastos excessivos e injustificados em estádios, pela expulsão de moradores e pelo aumento da violência policial. No final do ano, ocorreriam eleições presidenciais, com um panorama político complexo por causa do evidente mal-estar social que havia se manifestado em junho de 2013. Parte desse mal-estar relacionava-se fortemente com os problemas urbanos das grandes cidades e com a contraposição entre o discurso ufanista do “Brasil Grande” e a experiência cotidiana das pessoas nos apertos dos ônibus, nos metrô e no orçamento cotidiano.

Por coincidência, acabei indo morar no centro de São Paulo, uma das zonas da cidade em que esses contrastes eram mais evidentes na convivência dos preparativos para o Mundial, com as ocupações urbanas. Além disso, é um espaço onde confluem as narrativas arquitetônicas sobre o passado e o futuro da cidade, onde o moderno dos arranha-céus se encontra com o “estilo colonial inventado” de seus prédios históricos.

Parti, então, dos lugares históricos da cidade de São Paulo, como o Pátio do Colégio, Largo São Bento, Praça da Sé, Praça do Correio, Viaduto do Chá e Praça da República. Esses percursos não tinham itinerário marcado e me interessavam por dois motivos: uma espécie de “memória inventada” para gerar sentido e identidade, um relato histórico elaborado para dar conta do crescimento desmesurado da cidade a partir do século XIX e como, nessa paisagem urbana e histórica, havia algo que transbordava a sua visualidade nas marcas e bandeiras dos prédios ocupados por diversos movimentos sociais.

Exemplo disso foi uma fotografia que registrei do núcleo simbólico e fundacional da cidade: o Pátio do Colégio, uma construção jesuítica datada do século XVI, mas que, na segunda metade do século XVIII, funcionou também como Palácio de Governo. Logo em seguida, na segunda metade do século XX, reconstruíram-no totalmente, para as celebrações do IV Centenário da cidade. Curioso é pensar que essa recriação do passado, por meio da reconstrução do Pátio do Colégio tal como em seus primórdios, essa “volta à origem”, constituiu-se como mito imagético fundacional, pois o modelo foi uma imagem nostálgica do passado em meio às fortes transformações urbanas dos anos 1950 (Ferraz de Lima 2003). Um lugar simbólico que se contrapõe a todo o resto para dizer: “Começo aqui!”.

Perto desse monumento histórico, encontrava-se uma das ocupações pelas quais me interessei: um edifício pertencente à Caixa Econômica Federal, abandonado há oito anos e ocupado desde abril de 2014 pelo movimento Luta Popular por Moradia. Em um plano mais próximo, era possível ver também um fragmento do restauro da fachada da Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania. Analisar, em imagem, essas diversas camadas de significado foi uma das primeiras estratégias que utilizei, para depois intervir visualmente nas fotografias.

AS ESCOLHAS

Os meses de junho e julho de 2014 foram fundamentais para definir os lugares a fotografar e as visualidades que foram tomando importância no projeto: as grafias urbanas como forma de denúncia. Particularmente, chamou-me a atenção a pichação como forma de escrita e denúncia paulistana, uma escrita que, igual a um código, só entendem aqueles que conhecem sua linguagem, demarcando diversos territórios urbanos. Embora a pichação já tenha ingressado e circulado em território artístico (por exemplo, a 28ª e 29ª Bienal de São Paulo), ainda mantém seu poder de denúncia na rua. Basta mencionar a morte, ainda não totalmente esclarecida, de dois pichadores pela Polícia Militar em 2014, quando tentavam pichar um prédio no bairro da Mooca.

Ao caminhar diariamente pelo centro da cidade, evidenciaram-se também as transformações ocorridas nos prédios, que foram se transformando nos protagonistas deste trabalho. No final de julho, a fachada da ocupação da Av. Ipiranga mudou: foi pintada de vermelho, de forma a cobrir as pichações que estavam no lugar. Esse fato, além de registro do espaço, significou também uma marca de passagem do tempo.

Outro passeio preferido é o “Minhocão”, particularmente no domingo, quando o fecham para carros, pois é um lugar estratégico na cidade. O “Minhocão”, ou Elevado Presidente Costa e Silva, é um viaduto de quase três quilômetros que permite a ligação entre as zonas leste e oeste da cidade, apresentando visivelmente alguns dos problemas sociais e políticos da cidade. Sua construção se deu em 1972, destruindo grande parte da área urbana central. Recebeu o nome do segundo presidente da ditadura militar (1964-1985) e marcou claramente a opção pelo carro no planejamento da cidade. Estão em discussão alguns planos para transformá-lo em parque, embora essa decisão, caso não tenha adequada regulação por parte do Estado, possa causar um violento processo de gentrificação em toda a área.

Nas caminhadas pelo centro, registrei dezoito das mais de quarenta ocupações urbanas do centro antigo. Cada uma delas me interessava por diferentes questões, seja pela localização geográfica, seja pela arquitetura do edifício ou pelas marcas visíveis do lado de fora. Tudo isso permitia uma leitura de como esse espaço fora capturado numa ideia de poder, pensamento e economia que o viabilizou.

No total, acompanhei, de perto, seis ocupações. A primeira delas é a da Rua Floriano Peixoto, nas proximidades do Pátio do Colégio. A segunda, a do prédio na Rua Conselheiro Nébias, que, além de estar totalmente marcado por pichações, apresentava sinais de ter sido reintegrado e reocupado. A terceira é a ocupação da Av. Rio Branco, em um edifício construído nos anos 1960, com uma arquitetura moderna de vanguarda e que atualmente se encontrava em total estado de deterioração, praticamente uma ruína modernista (Jaguaribe 1994). Ou seja, o fracasso de um projeto arquitetônico moderno que não sobreviveu ao crescimento da cidade, mas também uma metáfora para trabalhar o esgotamento da utopia moderna. O quarto prédio localiza-se na Av. Ipiranga. Nele, tentei acompanhar pontualmente as mudanças visuais de sua fachada. O quinto prédio corresponde à ocupação localizada em frente à Prefeitura, uma forma de pressão política direta sobre o poder municipal. E, por último, a da Rua Mauá, que tem um histórico bem-sucedido e se apresenta como modelo de funcionamento das ocupações. Consegui entrar em duas delas: as da Rua Conselheiro Nébias e da Rua Mauá.

UM OLHAR DE DENTRO

Em julho, entrei numa ocupação na Rua Pamplona, perto da Av. Paulista, para assistir à palestra da urbanista Raquel Rolnik. Depois de assisti-la, surgiu o interesse em visitar o interior das ocupações, retratando os espaços e também as grafias utilizadas na organização desses lugares.

Entrar nas ocupações significou uma dimensão diferente do projeto fotográfico inicial e um desafio, para mim, como fotógrafa. Queria trabalhar com as marcas desses edifícios desde o interior e registrar as tensões existentes tanto “fora” como “dentro”. Esse “fora-dentro” implicou passar de uma aproximação de rua, de *flâneur*, a uma confrontação daquilo que se converteu em meu objeto de estudo. Entendi, desde o começo, as limitações da minha tarefa: estrangeira há pouco no país, estudante de arte, não militante.

Explicar aos advogados ou lideranças de movimentos de moradia a pertinência ou importância desse trabalho (a partir de um contexto artístico) mostrou-se difícil. Ao menos, o fato de me apresentar como estudante da Universidade de São Paulo me colocou num quadro institucional supostamente “neutro”, para avaliar a pesquisa como memória visual de um momento político crítico no Brasil.

Essas questões me foram colocadas quando entrei em contato com as organizações que davam suporte aos movimentos de moradia e com os próprios militantes. Meu contato foi Benedito Barbosa, mais conhecido por “Dito”, advogado dos movimentos sociais, responsável por me passar as indicações das lideranças de diversas ocupações. Foi desse modo que cheguei aos moradores da Vila Guilherme, que se mostraram interessados no projeto e me convidaram a conhecer o lugar onde moravam. Embora minha pesquisa estivesse centrada em ocupações verticais do centro, esse momento representou a oportunidade de conhecer uma ocupação que funcionava há mais de dez anos.

Vila Guilherme é uma ocupação na antiga fábrica de filtros Salus, na zona norte da cidade. No dia da visita, um domingo depois do almoço, fui recebida por Solange e Marialva, moradoras do Bairro. Planejei pouco essa primeira visita a uma ocupação. Ao me encontrar no terreno, senti que desejava incomodar o menos possível, ficando um pouco nervosa pela atenção gerada, na comunidade, por minha presença e pela minha câmera. Também não consegui acompanhar o relato que Solange fez sobre a história da ocupação. Sabia que as possibilidades de voltar a fazer o registro eram mínimas e aproveitei para registrar algumas fotos, concentrando-me nas marcas estruturais do que havia sido a fábrica de filtros.

Pela mesma via, cheguei à ocupação no Parque Vila Maria, um bairro localizado na zona nordeste da cidade. Fabiana, que era uma das lideranças da ocupação, encontrou-me no ponto de ônibus, e fizemos um percurso por todo o espaço do local. O terreno da Vila Maria, de 50 mil metros quadrados, foi ocupado em outubro de 2013, depois de permanecer abandonado por mais de vinte anos. O terreno, onde agora moram 2.500 famílias, pertence a um grupo de empresas que deve 450 milhões de reais à Fazenda Nacional. Verificando o endereço no Google Maps, tive a impressão de que o lugar era mais longe, mas uma hora e meia de ônibus é uma viagem “normal” em São Paulo.

Embora esse imenso terreno estivesse relativamente há pouco tempo ocupado, o avanço das construções das casas, dos negócios de alimentos, de televisores, lavadoras, era impressionante. Toda uma comunidade construída em um ano de ocupação, até uma igreja. No final da visita, convidaram-me para tomar chá e conversar, na casa de uma vizinha de Fabiana. Um detalhe importante é que, no momento da visita, os moradores haviam recebido o primeiro aviso de despejo.

No final de outubro, entrei na ocupação da Rua Mauá, 340, a partir do contato com Nelson, liderança da ocupação. O prédio, o antigo Hotel Santos Dumont, estava abandonado há dezessete anos e se encontrava ocupado por 237 famílias, desde 2007. No dia da visita, Nelson me recebeu na entrada do prédio e conversamos sobre sua postura crítica em relação ao fim das ocupações.

Ele falou da dificuldade da militância nos movimentos sociais por moradia, pois grande parte das pessoas permaneciam no local só até conseguir um lugar, esquecendo que os objetivos da luta eram também o resgate da cidadania. Também relatou a dificuldade em manter a organização de todos os moradores da ocupação e da presença do tráfico de drogas, mostrando-se preocupado por causa da multiplicação de ocupações no centro e de seus fins ambíguos, em suas relações com os poderes econômicos e políticos.

Depois da conversa, ele fez um percurso pelo prédio, permitindo-me fotografar os diferentes espaços. O ambiente era muito acolhedor e as pessoas se mostravam amáveis e dispostas ao registro fotográfico. Meu olhar esteve centrado nos fragmentos: primeiros planos de escritos sobre as paredes, detalhes de pequenos negócios, corredores, montanhas de bicicletas. Também fotografei muitas janelas, zona limite do “fora-dentro”, do público-privado, um marco que delimita o olhar para a paisagem urbana.

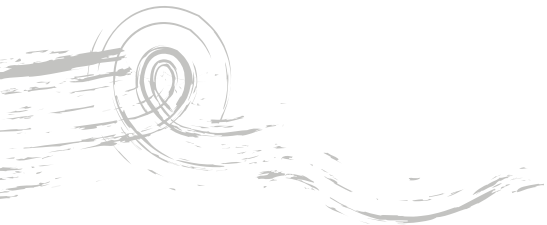
Destaco o único trabalho de retrato realizado com Nelson, já que a maioria das imagens carece de pessoas, embora seja possível ver algumas caminhando desprevenidas. Meus registros, no contexto de uma fotografia

de rua, foram sempre a partir desse momento particular em que “nada acontece”. Ou melhor, quando não se sucedem mais que acontecimentos cotidianos, rotineiros, em espaços que vemos diariamente: o centro da cidade, as praças, as ruas. Decidi deixar o retrato do Nelson porque creio representar uma dimensão do trabalho que implicou em um relacionamento, em uma troca com as pessoas que habitam esses lugares, embora a imagem final se refira mais ao espaço mesmo e a seus signos.

No final de novembro, visitei a ocupação da Rua Conselheiro Nébias, um prédio abandonado há dez anos. O ambiente dessa ocupação mostrou-se mais tenso e a visita foi rápida. Tirei poucas fotos. Esse prédio foi um dos primeiros a me instigar pelo fato de estar totalmente coberto por pichações, e com sinais de ter sido reintegrado e ocupado de novo. Encontra-se próximo à zona conhecida como “Cracolândia”, área do tráfico e viciados em *crack*, o que contribui para gerar, ao redor dele, um clima de tensão. Lili, uma das lideranças da ocupação, recebeu-me em seu apartamento e, com entusiasmo, contou-me a história do prédio. Interessante foi descobrir que Lili também era fotógrafa e tinha um projeto sobre as transformações do prédio onde morava. Conversamos bastante sobre como manter a ética nesse tipo de trabalho e se era possível manter certa distância, estando lá dentro. “A visão do intelectual é uma e a do militante atuante é outra. Sou jornalista que ocupa e vendo minhas fotografias para fora. Eu vivo em uma ocupação e me torno militante” (respondeu-me Lili, em entrevista concedida a mim, em 2014).

Em síntese, o trabalho fotográfico e a experiência nas ocupações suscitaram-me questões de fundo político, ainda que eu não tenha engajamento em qualquer movimento social. Antes de tudo, provocaram-me a pergunta pelo espaço público: as ocupações do centro antigo são edifícios abandonados há pelo menos cinco anos, sendo, em sua maior parte, antigos hotéis. Apesar da Constituição de 1988, que consagrou o caráter social da propriedade, do Estatuto da Cidade de 2001 e da aplicação de Planos Diretores municipais, que permitem penalizar os proprietários de prédios abandonados, os poderes públicos brasileiros continuam favorecendo a especulação urbana (Ferreira 2014).

Ocupar um espaço público, seja nas ruas, seja nas praças ou edifícios, é uma ação política em si mesma. Uma recuperação do espaço público, mesmo que de maneira transitória. Assim, entendo também as pichações. Do mesmo modo, retratá-las não deixa de constituir uma ação política, ainda que delimitada pelo campo da arte. Depois de meio ano pesquisando e desenvolvendo esse trabalho, entendi que o tipo de imagem que conseguia criar estava diretamente relacionado com o compromisso, sempre no limite da obra.



Trocando em miúdos, qual seria o tipo de imagem mais apropriado, quais decisões técnicas, quais formatos e suportes, para esse trabalho? A primeira experimentação plástica foi construir uma imagem que se dá a ler por meio de diversas interferências gráficas na paisagem urbana; contudo, a aproximação deveria ser também documental, além de estética. Nesse sentido, tomou importância o realce da função discursiva e contextual das imagens, tornando-se fundamental a relação imagem-texto. O texto se apresenta como forma de complementar a imagem, afastando-a de uma função meramente exibicionista. Procurei explicar o contexto dessas fotografias, tanto de sua produção como o que elas, segundo minha visão, dizem e simbolizam. “Podemos falar de uma mensagem como uma encarnação de uma tese” (Sekula 1981).

texto recebido

15.06.2016

texto aprovado

01.09.2016



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ferraz de Lima, Solange. 2003. Pátio do Colégio, Largo do Palácio: *Anais do Museu Paulista*, vol. 6/7, n. 1: 61-82.

Ferreira, João. 2014. Solução automática. O Estado de São Paulo, 20/09/2014. <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,solucao-automatica,1563179> (acessado em 19/09/2016).

Jaguaribe, Beatriz. 1994. Ruínas modernistas. *Lugar Comum*, n. 1: 99-115.

Sekula, Allan. 1981. On the invention of photography meaning. In *Photography in Print: writings from 1816 to present*, ed. Vicki Goldberg, 452-473. Albuquerque: University of New Mexico Press.

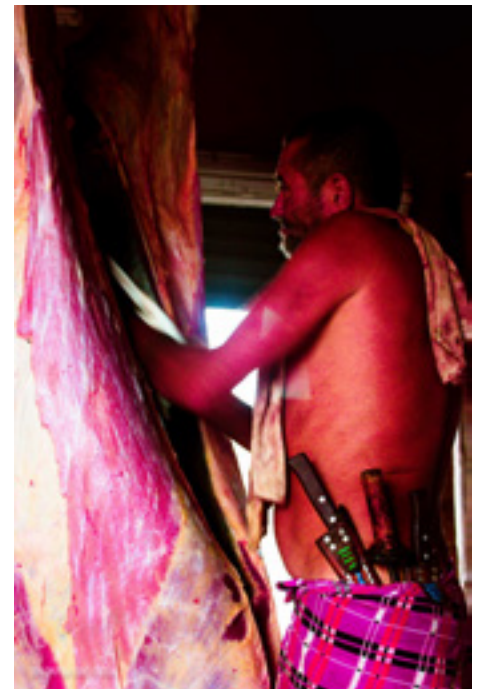
VIVIAN JAVIERA CASTRO VILLARROEL

Artista visual chilena. Vive e trabalha em São Paulo desde 2014. Possui graduação em Artes Visuais, com ênfase em Fotografia, pela Universidad de Chile (2007). É mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (2016). Participou de estágios de pesquisa na Alemanha, na University of Fine Arts of Hamburg (2007) e em Portugal, na Universidade Nova de Lisboa (2015). Seu trabalho tem sido exposto em diversos museus e centros culturais do Chile e Uruguai. Em Montevidéu, foi professora de Fotografia e Arte Contemporânea na Universidad Católica del Uruguay e de Comunicação Visual na Universidad de la República.

Pesquisador no Grupo de Estudos Migratórios (CEM), Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

EDSON PRUDENCIO DE LIMA

A DESSENSIBILIZAÇÃO DO COTIDIANO





EDSONPRUDENCIO.COM





EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM



EDSONPRUDENCIO.COM









EDSONPRUDENCIO.COM

EDSON PRUDENCIO DE LIMA

A DESSENSIBILIZAÇÃO DO COTIDIANO

INTRODUÇÃO

No terceiro dia das minhas férias familiares no agreste pernambucano, em julho de 2014, levei meu sobrinho para atirar pedras em um açude e vê-las deslizando sobre a água. Quando se é menino - seja com 10 ou 35 anos -, é divertido ver o movimento rápido e horizontal das pedras arremessadas com força contra a superfície da água.

No caminho, vi com surpresa aquela pequena construção simples que minha memória havia tratado de registrar, desde criança, como uma fachada suja, desbotada e proibida. Como a pintura nova denunciava, o matadouro local havia sido reformado. Ao fundo, do lado esquerdo, em um cercado, um grande boi preto se comportava como um grande boi preto.

Seguimos em frente, chegamos ao açude, brincamos e nos cansamos. Era hora de voltar e tomamos o caminho de terra batida, passando pelo matadouro.

ÉTICA E ESTÉTICA

Quando olhei pra trás, como para me despedir visualmente daquele lugar, percebi que o grande boi preto já não estava lá, e a porta de alumínio do minúsculo matadouro estava aberta. Ainda de mãos dadas com meu sobrinho, me aproximei do lugar escuro e vi o boi, grande e preto.

Morto.

Estava de barriga pra cima, patas amarradas a quatro estacas cravadas no chão e sem metade de sua pele,

que era habilmente retirada de seu corpo pelas mãos rápidas de dois homens rústicos.

O boi preto, pele exposta, agora era boi branco. Ou já não era boi. Era carne. O boi preto era carne vermelha.

Uma segunda porta na parte de trás daquele lugar úmido e escuro dava para o cercado onde o boi era mantido - por pouco tempo - antes de entrar à força para ser abatido. Sem me mover, percebi que essa abertura formava uma segunda contraluz valiosa para iluminar naturalmente o pequeno matadouro. Além disso, a grande poça de sangue que se espalhava no chão a cada animal abatido refletia um pouco do movimento de mãos, pés, facas, órgãos, cabeça, chifres e tudo o que era e deixasse de ser ao redor da carcaça do ex-boi. Crua e selvagemmente, a estética daquele lugar - de cheiro forte e pesado a cada estômago bovino retirado - se revelava diante de mim.

Ainda estático, olhei ao redor do boi e vi algumas crianças sujas e descalças andando naturalmente sobre o sangue fresco do boi morto. Quando cheguei, o choque da cena inicial, em que o bicho era personagem central e passível de pena, tinha agora gente como razão súbita de ser.

Resolvi fotografar tudo; ética e esteticamente.

O COTIDIANO

Depois de uma vida curta, um animal vegetariano é morto a marretadas enquanto solta fezes pela própria boca ao cair no chão de cimento frio, que logo terá a cor de seu sangue. Entre alguns adultos, uma das crianças presentes grita, ao observar o homem esquelético que levanta a marreta, como se fosse um torcedor a cada golpe certo: "Tome!".

Instantes depois, as outras três ou quatro crianças do lugar se ocupam de limpar e esquentar as patas e algumas partes do intestino do boi em um caldeirão improvisado do lado de fora. Todos os filhos da mãe desdentada circulam descalços dentro e fora do matadouro, entre fumaça, sangue e fezes enquanto brincam e brigam entre si.

Do lado de dentro, os homens que se ocuparam metodicamente de tirar a pele, as patas e o estômago do boi, agora dão forma e "vida" a cortes de carnes mais ou menos nobres.

O fotógrafo, cada vez menos atônito, se movimenta com cuidado para não resvalar nos órgãos bovinos pendurados ao redor do matadouro e para não molhar de sangue seu equipamento caro. Enquadra a cena,

acerta o foco e se preocupa com uma composição precisa, em que os elementos estejam bem distribuídos no visor.

De volta a nosso cotidiano - embora somente o do outro possa parecer desumano -, como negar, diante do recorte competitivo da frieza urbana, que o mendigo é invisível e que as crianças ainda distribuem bilhetinhos que pedem dinheiro no farol?

Como negar que a preocupação estética na fotografia social possa ter vieses - assim como os pedaços do boi que aqui vêm em pacotes - mais ou menos nobres?

OS HOMENS RÚSTICOS

De volta ao pequeno matadouro escuro, dois homens cuidavam da tarefa prática de assegurar que o ex-boi pudesse ser vendido como comida.

Instantes depois do primeiro contato, quando perguntado se haveria problema em fotografar tudo aquilo, um deles, um senhor magro e barbudo, responde nordestinamente: “O problema é você queimar a máquina. A gente é muito feio!”.

Nos dias seguintes, quase sempre vestindo apenas chinelos e bermuda, me cumprimentavam simpaticamente quando os via no vilarejo, mesmo fora do expediente.

O mais velho, o senhor barbudo, parecia trabalhar desgraçadamente.

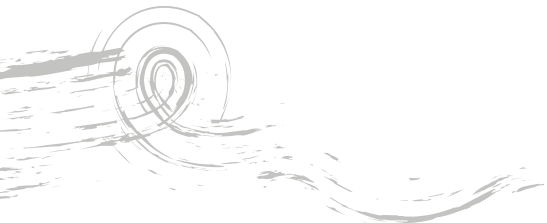
AS CRIANÇAS

Pretinho tem 10 anos, é magro, e tem sorriso fácil; maroto. É tímido e fala pouco. É amigo dos irmãos Eduardo, Marivalda (a Valdinha), Tubiba e Janaína.

Eduardo tem 6 anos e é um moleque “clássico”: ri muito, brinca, pergunta sempre, corre pra todo lado e tem um olhar curioso; de moleque.

Valdinha é simpática. Aos 10 anos tem um sorriso cativante. É educada e me chamava de “senhor”. “O senhor vem amanhã?”. Tinha as unhas pintadas de um verde brilhante e descascado. Pra mim, era a típica irmã mais velha bondosa, que se preocupa e se diverte com os irmãos.

Acho que Tubiba tem 8 anos. De vez em quando dava uns cascudos no irmão menor. Quando lhe perguntei se ia à escola, as irmãs trataram de responder: “Ele vai uma vez ou outra. E quando vai, dorme”, disse Valdinha. A pequena Janaína preferiu resumir naturalmente: “Tubiba tem preguiça...”.



Janaína foi quem primeiro me cativou. Tem 5 anos. Pequena e de olhos verdes, me seguia ora pedindo para ver as fotos na câmera, ora só para ter minha atenção. Pressionava meu braço com o dedo indicador e, como quem vê o mundo de baixo pra cima, simplesmente sorria quando eu a olhava. Ficou dois dias com umas moedinhas na mão: era pra comprar sorvete de morango, “do pequeno”, disse.

A menina que aparece à direita na foto das crianças não ficava muito tempo com seus irmãos no matadouro. Por isso, não sei seu nome e não me lembrei de incluí-la nas contas quando minha mãe e eu compramos algumas roupas e chinelos para seus irmãos. Ela tratou de compensar minha distração pegando uma calcinha dos pacotes de presente e eu tratei de aplacar minha vergonha comprando um chinelo para ela minutos antes de pegar a estrada de volta.

“Vai ganhar um chinelo colorido”, disse a pequena Janaína enquanto sua irmã escolhia o calçado no mercadinho.

A DESPEDIDA

No último dia, decidi não fotografar nada que deixasse rapidamente de ser. Naquela derradeira tarde de garoa, depois de fotografar somente os pequenos brincando, e cercado por aquelas personalidades simpáticas e frágeis, chegara o momento angustiante de me despedir.

“Para onde o senhor vai viajar?”, perguntou Valdinha.

“Vou para São Paulo”, respondi.

texto recebido

23.06.2016

texto aprovado

31.08.2016

Segurando meu braço, o moleque Eduardo resmungava inconformado: “Viagem não...”.

Voltei quieto, segurando o choro. Aquilo não era meu cotidiano.



EDSON PRUDENCIO

Analista de sistemas, professor de inglês e espanhol e fotógrafo de espetáculos de dança e teatro. É membro do Grupo de Estudos de Migração do CEM/Labur-USP e trabalhou como voluntário na Casa do Migrante entre 2006 e 2007, em São Paulo. Durante alguns anos, fotografou culturas e pessoas dos lugares em que visitou, sensibilizando-se pela vivência na Inglaterra e no Peru, locais onde morou. Busca em sua narrativas visuais o fazer artístico e os problemas sociais.

CNRS, Laboratoire d'Anthropologie
Sociale, Collège du France, França.

BARBARA GLOWCZEWSKI,
COM COLABORAÇÃO DE
CLARISSA ALCANTARA¹

Pesquisadora na plataforma artística
transdisciplinar Utopiana, Genebra.

COSMOCORES - PERFORMANCE FÍLMICA DE INCORPORAÇÕES NO BRASIL E CONVERSA COM A PRETA VELHA VÓ CIRINA

RESUMO

Na performance *Cosmocouleurs (Cosmocores)*, apresentada na exposição *A besta e a adversidade*, em Genebra, 2015, a antropóloga francesa Barbara Glowczewski propôs uma experiência visual, confrontando imagens de rituais australianos que ela havia filmado, em 1979 (*Devires totêmicos*, São Paulo, 2015), com rituais umbandistas que ela filmou no Brasil em 2013 e 2015. Ela convida Clarissa Alcantara – artista performer brasileira, filósofa e também terapeuta esquizoanalista de formação deleuze-guattariniana, a realizar uma dança performática, na qual se projetassem sobre ela, tal uma tela animada, imagens feitas durante uma sessão de Exu, com o registro das danças dos participantes em estado de incorporação dos Orixás e de outras entidades. A cineasta Sandra Alves filmou esta parte da performance, indicada neste artigo da GIS. A segunda parte do texto é a transcrição de uma conversação da antropóloga com o espírito Vó Cirina, uma Preta Velha incorporada pelo babalorixá Abílio Noé da Silveira, da Tenda Espírita Vó Cirina de Florianópolis, o qual aceitou o processo da performance.

palavras-chave
Performance, Umbanda,
Florianópolis, Antropologia
da Performance;
Esquizoanálise.

1. Toda a gratidão pela inspiração, tradução e a dança de Clarissa Alcantara.

figura 1
Barbara
Glowczewski,
IANSÃ,
Cosmocouleurs,
Genebra, 2015.
Filme de Sandra
Alves.



Por outro lado, uma postura mais “pós-moderna” poderia, sem dúvida, insistir no fato de que o etnógrafo ou antropólogo apenas pretende “representar” a palavra e a vida nativas em seu texto, enquanto o transe e a possessão pretendem mais apresentar uma potência do que representar uma substância. Nesse caso, creio que a resposta poderia ser imaginar que essa aproximação seria mais um meio de nos livrarmos do império da representação, que os próprios pós-modernos apontaram, com razão, como limite da antropologia. (Goldman 2011)

A performance *Cosmocouleurs* (Cosmocores), que propus para a exposição *A besta e a adversidade*, em Genebra, 2015, é uma etapa de um longo processo de interrogação que assombra minha tarefa de antropóloga desde que iniciei o trabalho de campo na Austrália, pela primeira vez, em 1979, onde filmei os rituais aborígenes no deserto.

De fato, havia começado a filmar em 16mm imagem por imagem – como fiz antes nos filmes experimentais, nos quais trabalhava as superposições rítmicas e pulsações de luz (*flickerings*): uma música para os olhos, uma exploração plástica para os sentidos. Mais do que uma narrativa, uma fabricação descontinuada de imagens trabalhando a percepção para romper a continuidade do movimento. Esta pesquisa – inspirada

pelo movimento do cinema independente e promovida pela Universidade de Paris VIII (em Vincennes) pelos cineastas Claudine Eizykman e Guy Fihman – buscava, ao mesmo tempo, um efeito *desnarrativo* e, materialmente, perceptivamente, uma afetação descontínua, articulando com os 24 fotogramas por segundo de projeção em película 16mm.

Pessoalmente, além da dimensão estética e sensorial, buscava também um modo de fazer sentir os estados alterados de consciência suscitados pelos estímulos perceptivos subliminares. As experimentações ressoavam com os filmes experimentais realizados, desde o início do cinema, por artistas como Maya Deren (1947-53), também antropóloga, que se perguntava sobre a questão da restituição das forças em jogo nos rituais e transes que ela observava, particularmente, no Haiti.

Quando comecei a filmar, em 1979, no deserto central australiano, com uma pequena câmera *pathéwebo*, fiz alguns rolos de 3 minutos disparando não mais que um quarto de segundo a cada plano e retornando, às vezes, o filme na câmera para refilmar por cima. Esse procedimento criava o efeito de imagens superpostas a ritmos diferentes, misturando o *zoom* e grandes ângulos com horizontes deslocados em diagonal e ritmos saltitantes.

As mulheres *warlpiri*, cujos rituais eu havia filmado, não foram absolutamente convencidas por minha tentativa de traduzir assim sua relação àquilo que elas chamam *Jukurrpa*, traduzido em inglês por *Dreaming* (sonhar). Eu havia pressuposto, erradamente, que pudesse sugerir a condensação própria do sonho, *retraduzido* por experimentações visuais – reduzidas às possibilidades mecânicas da câmera – para ajudar os espectadores a captar qualquer coisa desta cosmovisão aborígine do sonho. Mas as especialistas *warlpiri* do sonho – ou sejam, mulheres que utilizam seus sonhos para se comunicar com ancestrais totêmicos animais, plantas, chuva ou vento – pediram-me para filmar *normalmente*, a fim de respeitar o bom *ritmo* de suas danças, pelas quais elas dizem *devir* tal ou tal ancestral.

Nessa época, nos anos 70, essas mulheres não conheciam filmes com efeitos de imagens que, mais adiante, tornaram-se populares para todos, como também para os Aborígenes. Filmei, então, *normalmente* (Glowczewski 2014); são 15 minutos dessas imagens *normais*, sem áudio, que eu apresentei na performance em Genebra.

Como Maya Deren, não encontrando, na apologia onírica do surrealismo, uma resposta à transmissão da experiência espiritual (Sullivan 2001), perguntei-me como restituir a *presença* de um ritual, com seus afetos e efeitos, que escapasse à redução induzida por toda a representação comentada de uma sequência filmada. O convite de Anna Barseghian para

participar de seu projeto *A Besta e a Adversidade* estimulou-me a tentar uma experiência visual, confrontando minhas imagens de rituais australianos com os rituais umbandistas que havia recentemente filmado no Brasil.² Estava motivada pelo desejo de fazer sentir que, por trás da diversidade desses rituais, há qualquer coisa que sinto *comum*, ou seja, a intenção própria aos dois tipos de cosmovisões no fazer devir à coletividade uma multiplicidade de devires a cada participante que o deseja: devires totêmicos de Sonhos, forças ancestrais partilhadas pelos humanos, os animais, as plantas, o vento ou a chuva na Austrália; e devires ancestrais de divindades africanas, os Orixás, e os espíritos de Caboclo, Preto Velho, Beijada, ou Exu e Pomba-Gira, no Brasil.³

Depois de testemunhar centenas de rituais totêmicos aborígenes em que as pessoas “devêm” totens — “sonhares” recebidos no nascimento ou na iniciação—, fiquei surpresa ao presenciar, no Brasil, alguns episódios em rituais de Umbanda que pareciam apresentar certas características que eu acreditava específicas da Austrália. Na verdade, os dois tipos de ritual respondem, cada um a seu modo, à definição apresentada por Guattari: “Eu é um outro, uma multiplicidade de outros, encarnado no cruzamento de componentes de enunciações parciais extravasando por todos os lados a identidade individuada.”

Conheci muitos brasileiros que foram pelo menos uma vez a uma casa de Candomblé ou Umbanda, de um pai ou uma mãe de santo, em busca de uma consulta com búzios para descobrir qual orixá (às vezes dois ou mais) elas trazem em seu “interior” como uma virtualidade que pode ou não ser atualizada. A iniciação necessária para que o “médium” fique pronto para que o seu orixá se manifeste durante o culto leva um tempo relativamente longo. Certas pessoas escolhem não participar desse processo de incorporação, enquanto outras nunca o experimentarão, mesmo que sejam iniciadas. Em outras palavras, a ideia de “devir orixá” parece diferir de ter o corpo passivamente possuído como veículo. As pessoas falam sobre serem incorporadas, receber uma sombra ou “trabalhar” enquanto médiuns. (Glowczewski 2015, 38).

2. Fui convidada, de fevereiro a julho de 2013, pela CAPES e CNPq, para ministrar aulas na USFC e dar conferências em outras universidades: USP, PUC-SP, UFRGS, UFG, UFPE, Fundação Joaquim Nabuco em Recife, UFMS, UFSCAR e UFPEL-RS. Agradeço a estas instituições brasileiras pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

3. <https://vimeo.com/208347518>, utilize a senha *cosmocores2017**

Retornando ao Brasil, em 2015, perguntei, então, à Clarissa Alcantara (2011) – artista performer, filósofa e também terapeuta esquizoanalista de formação deleuze-guattariniana,⁴ implicada, durante alguns anos, no tipo de ritual que filmei no Brasil – se ela aceitaria colaborar com minha apresentação em Genebra. A proposição era realizar uma dança performática, na qual se projetassem sobre ela, tal uma tela animada, minhas imagens, feitas durante algumas sessões de Umbanda, com o registro das danças dos participantes em estado de incorporação dos Orixás e de outras entidades. O movimento de seu corpo, que já havia vivido diferentes estados de incorporação mediúnica, permitiria *refletir*, em sentido próprio e figurado, alguma coisa da multiplicidade incorporada entre as pessoas filmadas. Clarissa respondeu entusiasmada a esta proposição, que agencia arte, antropologia, filosofia e o sagrado, composição que corresponde também a sua pesquisa, como ela mesma declara em seu projeto de Pós-doutorado:

[...] a intercessão de diferentes campos do conhecimento, tendo como mote a pesquisa iniciada em 1988, denominada *Teatro Desessência*, e sua relação com a imagem e o esquecimento, investigada, agora, sob uma perspectiva antropológica. Esta pesquisa efetua-se por combinações crescentes entre arte e filosofia e teoria literária e psicologia clínica, a partir da invenção de uma prática performática, o *ato/processo*, e seus dispositivos produtores de imagem em processos de linguagem corporal, visual e sonora, articulados à pragmática da *esquizoanálise*, proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari. (Alcantara 2014, 03)

Fomos juntas ao encontro do Pai de Santo Abílio Noé da Silveira, Babalorixá da Tenda Espírita Vó Cirina, em Florianópolis, onde já havia filmado sessões de incorporação, toda a quinta-feira, de fevereiro a junho de 2013. Ele aceita o projeto com generosidade confiante; filmei, então, mais três sessões de incorporação. Denominei o projeto *Cosmocouleurs*,

4. Nós nos encontramos em Uberaba, no Congresso Internacional de Esquizoanálise e Esquizodrama, realizado pela Fundação Gregorio Baremlitt, em 2013. Eu a convidei para participar de um evento que organizei na UFSC, com Miriam Grossi, a partir do meu programa de pesquisa TransOceanik (um Laboratório Internacional Associado do CNRS com James Cook University da Austrália) : *Interfaces borradas : Questionando normas, classificações e primado da linguagem*, de 27 a 29 de maio de 2013, UFSC – Florianópolis, Brasil. Um encontro que permitiu, também, a realização da Oficina “Teatro Surdo + Teatro Desessência”, com Clarissa Alcantara e Olivier Schetrit, artista francês, surdo de nascença, ator e cineasta. <http://transoceanik.paginas.ufsc.br/programme/> O segundo convite foi para outro colóquio do TransOceanik, denominado *L'envers du décor : émergence des formes et agencements d'existence*, em janeiro de 2014, no Collège de France, em Paris.

Cosmocores, referindo-me às diferentes cores que caracterizam cada Orixá (vermelho para Iansã, amarelo para Oxum, verde para Oxóssi, azul para Yemanjá etc.), e para cada falange de espíritos: vermelho e preto para Exu, branco e preto para Preto Velho, verde para os Caboclos, rosa e azul celeste para Beijada. Cores das vestimentas dos médiuns, que assim se preparam para as suas incorporações, correspondendo também às cores dos tecidos que cobrem os atabaques. Todas as cores traduzem os espaços heterogêneos que constituem o cosmos dos Orixás, mas que se manifestam e se multiplicam nos médiuns, simultaneamente, no terreiro, como lugar desse acontecimento. O termo *Cosmocores* traduz essa cosmopolítica que reúne espaços heterogêneos em um determinado lugar e momento. Um evento que, a um só tempo, no ritual, desterritorializa e reterritorializa os participantes.

figura 2

Incorporação dos caboclos, Tenda Espirita Vó Cirina, Florianópolis, 2013. Filme de Barbara Glowczewski.



figura 3

Beijada incorporação durante Caboclo, Florianópolis, 2013. Filme de Barbara Glowczewski.



A performance *Cosmocores*, que ocorreu na sala Le Commun (BAC – Bâtiment d'Art Contemporain) de Genebra, em 21 de agosto de 2015, durante duas horas e meia, realizou-se em quatro etapas. Em um primeiro momento, imagens projetadas sobre Clarissa; em seguida, imagens da Umbanda, filmadas em 2013, projetadas sobre uma parede. Na terceira etapa, acrescenta-se uma segunda imagem, filmada em 2015, sobre outra parede, formando-se um ângulo com as imagens anteriores; durante o tempo de projeção, conto uma história, permanecendo na penumbra da sala para acompanhar as imagens das sessões de Umbanda (Beijada, Preto Velho, Caboclo e Exu) e, também, as entrevistas com Pai Abílio. Na quarta etapa, comento sobre as minhas imagens dos rituais de mulheres *warlpiri* projetadas sobre uma só parede, imagens que filmei, sem o uso de áudio, no deserto central australiano, em 1979. Ao final, uma conversa com todas as pessoas presentes. Em Paris, após o evento, realizei, com Dominique Masson (que filmou toda a performance), uma edição de meia hora que está acessível, via canal Vimeo, no site dos curadores da exposição *La Bête et l'adversité* (Glowczewski 2016).

Para GIS, escolho a primeira parte da performance, a dança de Clarissa Alcântara, com duração de sete minutos, filmada pela cineasta brasileira Sandra Alves. A vestimenta de Clarissa, um traje branco, combinando diferentes peças com um longo véu colocado à frente do seu corpo, serve de tela de projeção, enquanto me movo diante dela com o projetor em minhas mãos. A primeira experimentação que fiz desse dispositivo com Clarissa, em março 2015, foi no terreiro do Babalorixá Kabila Aruanda,⁵ denominado agora Nação Livre de Culto aos Orixás Korrente da Alegria de Aruanda, localizado no interior de São Paulo, em Embu das Artes. Clarissa Alcântara viu meu filme feito na Tenda Espírita Vó Cirina e seleciona, para ser projetada sobre si, a sequência de uma sessão de Exu e Pomba-Gira: antigos espíritos de mortos, homens e mulheres ligados ao prazer e à luxúria, que se tornaram mensageiros entre os Orixás e os homens.

5. Kabila Aruanda foi convidado por Clarissa Alcântara, junto a outros artistas brasileiros, como a cineasta Sandra Alves, a musicista Ive Luna e artistas *iaôs* (filhos de santo) do coletivo Usina da Alegria Planetária – UAP, criado por Kabila, a participarem do evento *A besta e a Adversidade*, realizando junto à performance Ato/processo-ritual Fúria, em 22 de agosto. No dia seguinte, Kabila fala de sua experiência e modo de vida em Aruanda. (Alcântara 2016).

figura 4



figura 5



figura 6



figura 7

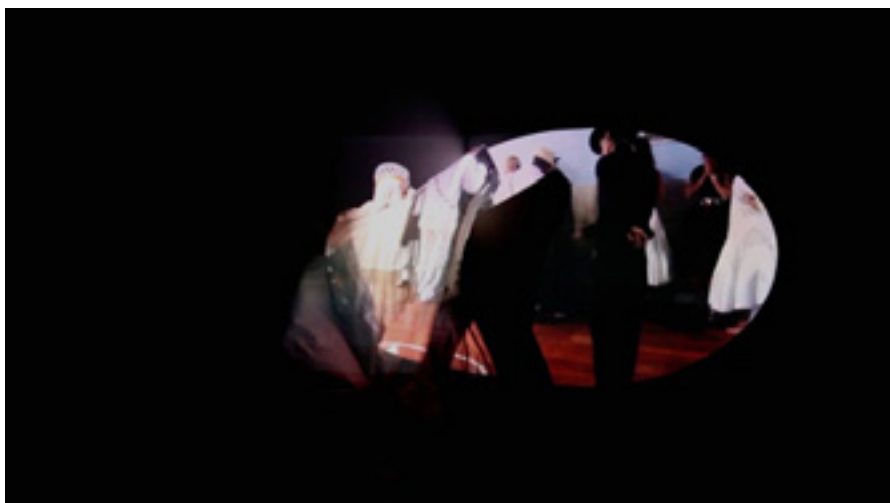
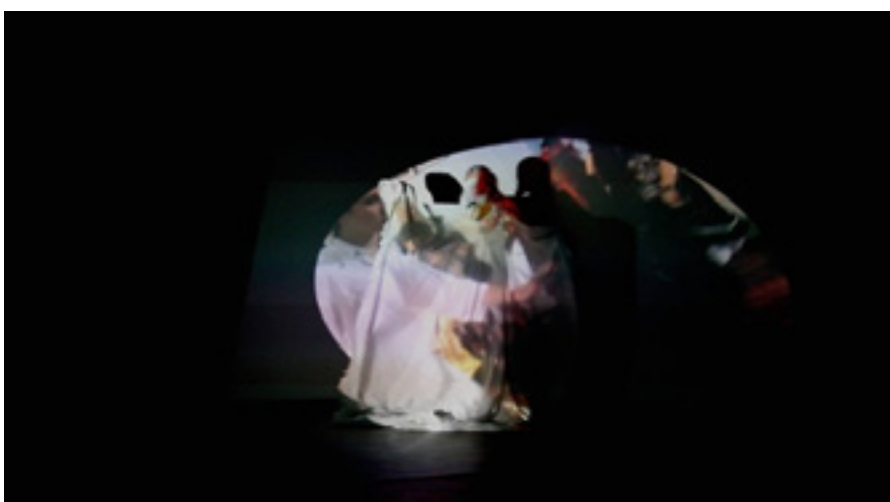


figura 8



figura 9



Durante a performance, em Genebra, seguia os movimentos de Clarissa, que se erguia lentamente para dançar, permanecendo no escuro, a alguns metros, alternando a altura do projetor e, às vezes, aproximando-me um pouco dela, buscando coincidir os giros dos Exus e Pomba-Giras com seus próprios movimentos. Às vezes, o plano fechado de um rosto cobria seu corpo, às vezes, uma silhueta inteira girava com ela, outras vezes, multiplicavam-se, sobre o véu branco da dançarina, várias entidades e ogãs, que são pessoas que não entram em transe, ajudam as entidades e que, também, tocam os atabaques.

É importante observar que o filme apresenta o ângulo escolhido pela cineasta Sandra Alves, que se deslocava para filmar, criando um ponto de vista diferente do ângulo adotado por Dominique Masson, que ficava acima de mim: esses dois ângulos são também diferentes daquele que eu tinha ou que poderiam ter os diferentes espectadores dispostos a minha direita ou a minha esquerda na sala do BAC. Ou seja, a experiência das imagens projetadas sobre a vestimenta da dançarina, que se parece com diferentes véus em movimento – algo muito forte vivido naquele instante, tanto por mim como por Clarissa e o público –, pertence ao momento e ao acontecimento da performance que a filmagem não pode restituir. Do mesmo modo, a história que improvisei ao longo das imagens projetadas na parede suscitou, segundo o público, um efeito de presença, o que um simples comentário do filme pode, dificilmente, produzir.

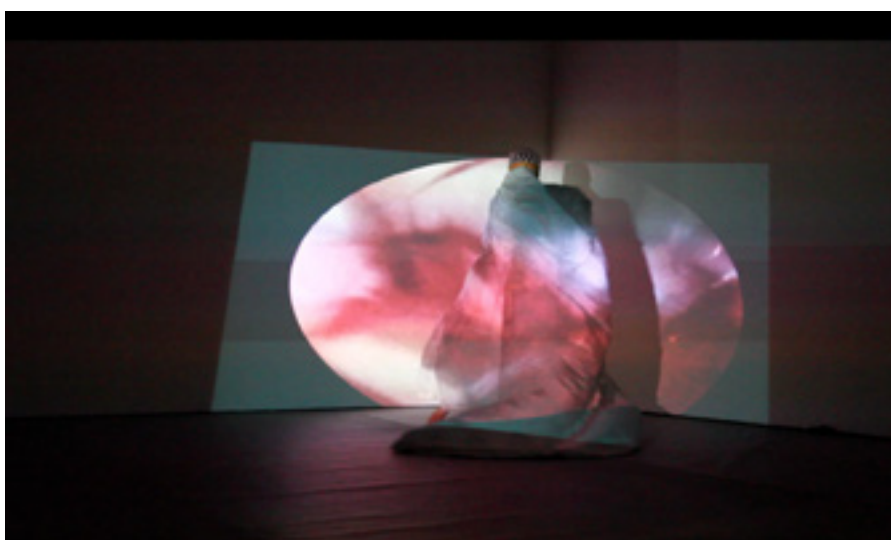
Um ano depois da performance, Clarissa resume sua experiência da seguinte maneira:

A dança proposta por Barbara em *Cosmoscores*, não se faz, para mim, apenas como uma dança performática. Arte e sagrado, intensificadas pelo dispositivo proposto, força a passagem a um outro tipo de abertura. Instaure-se, ali, uma nova dimensão ao acontecimento da performance: o sagrado materializado num estado sutil de incorporação. Um longo vestido branco escolhido por Kabila Aruanda, feito por ele especialmente para o ritual da *bombogira* Dona Maria Gertrudes, a fundadora de seu terreiro, serve, não apenas como tela para a projeção de imagens de Exus e Pomba-Giras, mas também como veículo para a vibração de um Orixá feminino, Iansã: a própria força dos ventos, dos raios, das tempestades, que também rege e guarda o universo de todos os Exus. Sem mediações simbólicas do ritual, pelo estranho mistério da mediunidade, Iansã, anônima e imperceptível aos demais, corporifica-se ali, penetrando sua força vibrátil em cada respiro do meu corpo. Em *Cosmocores*, de fato, é ela quem dança. (ALCANTARA, Florianópolis, agosto de 2016)

figura 10



figura 11



figuras 4-11
Extratos de
Cosmocores.
Clarissa Alcantara
dança à frente
das imagens de
incorporações de
Pomba-giras, Exus e
Malandros, filmados
e projetados
por Barbara
Glowczewski.
Genebra 2015. Filme
de Sandra Alves.

Para mim, a beleza e a força da dança de Clarissa criou, em Genebra, um efeito de presença que demonstra, à sua maneira, a presença de devires múltiplos que sugerem a coexistência efetiva e a capacidade de afetar aquele que assistia. Durante a performance, enquanto projetava sobre ela as imagens, senti que nossa interação levava seu sopro para outro espaço-tempo. Deixei-me, então, ser sugada por uma espécie de vórtice, materializado pelos feixes luminosos que eu projetava sobre ela. Ela parecia fundir-se à imagem projetada, assim como as pessoas incorporadas que eu havia filmado se punham a viver e animar sua silhueta, multiplicando sua presença.

Tinha uma consciência estranha da presença do público, como se os sentisse não por traz ou a meu lado, mas do ponto de vista daquilo que se animava diante de mim, como se tivéssemos todos atravessado o espelho da projeção. Foi somente quando Clarissa se encolheu no chão diante da tela que reencontrei meus pés no chão e fui levada a lhe dar a mão para levantá-la e conduzi-la para fora da pista. A fala que me veio em seguida para acompanhar as imagens do terreiro Tenda Espírita Vó Cirina fluiu sem ter sido preparada dessa maneira. O público, muito sensível a tudo o que tinha acontecido, testemunhou longamente durante o debate.

figura 12

Instalação
Cosmocoeres com
filmes de Barbara
Glowczewski: à
esquerda, Patrícia,
filha de santo da
Tenda Espírita Vó
Cirina, Umbanda
Almas de Angola,
2013; à direita:
filhas e filhos de
santo do Terreiro,
2015. Genebra
2015. Filme
Dominique Masson.



De volta a Florianópolis, em setembro de 2015, Clarissa Alcântara e Sandra Alves foram ao encontro de Pai Abílio na Tenda Espírita Vó Cirina para lhe mostrar as imagens filmadas da performance e lhe pedir se estaria de acordo que elas fossem publicadas na internet. Ele se mostrou bastante feliz e interessado ao ver as imagens, aceitando prontamente e de modo muito simples e direto que fossem divulgadas.

Em 2016, retornei com Clarissa à Tenda Espírita Vó Cirina numa quinta-feira, 11 de agosto, e assisti a uma nova sessão de Preto Velho, encontrando com alegria os antigos filhos e filhas de Pai Abílio, assim como a muitos novos participantes, notadamente jovens. Abílio dava consultas todos os dias da semana e estava muito ocupado. Marquei com ele um encontro na segunda-feira seguinte para me consultar com o espírito guardião da Tenda, a Preta Velha Vó Cirina. Conversamos durante uma hora e meia. Tentei lhe colocar minhas questões em português, mesmo cometendo erros, e Clarissa me ajudava a precisar mais as questões e traduzir as respostas de Vó Cirina. Clarissa, em seguida, transcreveu esta conversa, adaptando em português minhas questões, das quais escolhi algumas passagens propostas abaixo. Foi uma troca muito rica de ensinamentos, sobretudo a maneira com a qual o espírito Vó Cirina tomou meus questionamentos espirituais e antropológicos para dar uma resposta não intelectual, mas que se revelava ao mesmo tempo antropológica e filosófica. Assim, de seu ponto de vista, é evidente que minha relação com a religião, desde minha infância e minha experiência compartilhada com os “índios” (Aborígenes) da Austrália, está ligada a um sentir do sagrado e de relações cosmológicas (cosmopolíticas) com a terra e suas forças – comum a experiência do sagrado, revelada pelos Orixás – que são diferentes do cristianismo. Esta declaração aproxima-se, aqui, de uma forma de posicionamento teórico que vai ao encontro de diversas teorias correntes que, desde o início da disciplina antropológica até hoje, tendem a opor o totemismo australiano e os cultos ditos de transe, os afro-brasileiros, como formas de religião ou de ontologias de lógicas incompatíveis. É claro que os rituais indígenas e afro-brasileiros são diferentes, cada um a sua maneira traz sua singularidade, não somente como ritual indígena ou como ritual afro-brasileiro, mas também seus rituais são diferentes para cada povo indígena (tanto no Brasil como na Austrália), para cada terreiro em particular (Umbanda, Candomblé ou outro) e cada performance desses rituais é única. Todavia, um traço de singularidade transversal os parece conectar.

Em 2013, fiquei profundamente tocada quando assisti às incorporações dos Orixás e espíritos de mortos da Umbanda e senti que havia algo de familiar. Observei que este sentimento produzia um *comum* com o que havia vivido durante os rituais (danças, cantos, pinturas no corpo) que cartografam os devires totêmicos dos sonhos *Warlpiri* da Austrália.

Logo percebo que este *comum* articula-se, particularmente, à valorização da heterogeneidade e multiplicidade que se manifesta no culto afro-brasileiro e nos devires totêmicos.

Durante a discussão que se seguiu após a performance *Cosmocores*, em Genebra, algumas pessoas do público compartilharam suas impressões em relação a essa multiplicidade e à experiência do *comum*, ao mesmo tempo espiritual e social.

Uma coisa que encontrei realmente muito bonita nessas danças rituais no Brasil – como a senhora disse, mesmo que haja um tipo de imagem da sociedade brasileira como perfeitamente misturada, que seria perfeita, na prática se compreende que há uma desigualdade gritante entre diferentes populações – aí (nos rituais) coloca-se em evidência, de fato, as diferenças, mas sem hierarquia, todo mundo é aceito. Mas, de fato, nesta multidão, há de qualquer maneira – enfim, a meu ver – um tipo de unidade para que todo o mundo, de fato, seja aceito, é isto que me toca muito. (Mucyo Karemara, suíço, doutorando em Física, debate depois da performance *Cosmocouleurs*, Genebra, 21 de agosto de 2015)⁶

A multiplicidade em devir constante é também o coração da filosofia de-leuziana e da ecosofia desenvolvida por seu companheiro de pensamento, Félix Guattari, que acompanham minhas pesquisas (Glowczewski 2015). Devo admitir que a experiência de uma tal cumplicidade transversal com o espírito da Preta Velha Vó Cirina (que se define a si mesma como Orixá, porque ajuda toda a gente) faz-me feliz.

Não importa se Vó Cirina existe ou não como espírito, ela existe como afeto e efeito nas relações com seus consulentes. Essa relação tem em parte a ver com o desejo de cada um. Nesse sentido, ela revela uma realidade que não precisa ser provada segundo um modo dito científico e um real que não pode ser nomeado. Podemos senão tentar transmitir a presença etnográfica por traz das palavras de nossa conversação, convidando o leitor a viver uma situação subjetiva de leitura. Uma experiência que revela, para além de toda a imagem, outra ordem que não assume a ordem do discurso nem a nenhuma forma de linguagem simbólica.

6. « Un truc que j'ai trouvé vraiment très beau dans ces danses rituelles au Brésil – vous l'avez dit, bien qu'il y ait une sorte d'image de la société brésilienne comme parfaitement mélangée, qui serait parfaite, dans les faits on comprend qu'il y a une inégalité criante entre différentes populations – là on met en évidence en fait les différences mais sans hiérarchie, tout le monde est accepté, mais en fait dans cette multitude, il y a quand même – enfin à mes yeux- une sorte d'unité parce que tout le monde est accepté en fait, c'est ça qui me touchait beaucoup. » (Mucyo Karemara)

figura 13
Consulta da Vó
Cirina da Praia,
Florianópolis,
maio 2013.
Foto de Barbara
Glowczewski.



CONSULTA DE BARBARA COM VÓ CIRINA (EXTRATO)

Em 15 de agosto de 2016.

B - Quando eu tinha 24 anos, fui para a Austrália e encontrei povos indígenas da Austrália.

VC – O que é que eu falei no começo, que o lado dela (Barbara) é dos índios, não falei sobre os índios? Falei. Porque ela traz uma energia sobre essas pessoas que já partiram, Tupi-Guarani, Guarani... Então, você tem tudo a ver com o lado espiritual, você pode até assistir (ritual cristã), mas você não vai se sentir bem. Porque a Vó é Almas de Angola, que é Umbanda, né, tem o Candomblé, mas o fundamento disso tudo na raiz é um Deus só. Só que o teu eu não aceita esse lado (da Igreja), aceita o lado espírita, por que? Porque você já veio com essa missão desde menina para assumir esse... por isso é que não pode ser feito (ser religiosa).

B – Quando eu encontro esse povo que se chama Warlpiri, e que tem uma ligação espiritual muito forte com animais, com vento, com a montanha, com a água, eles chamam isso de sonhos. Essa linguagem, essa ligação

com animais, ventos, plantas, se chama sonhos. Eles celebram, cantam as viagens dos ancestrais, uma mistura de povos humanos e animais, plantas, povos do vento e povos do mar, e todos viajam de lugar a lugar. Criação é lugares, é pedras, é cachoeiras e águas.

VC – É como a Vovó dizia: você falou na cachoeira, é uma energia de Oxum. São os Orixás que vivem na cachoeira. Você falou sobre vento. Vento, quem é que trabalha com vento? É Iansã. Você falou pedreira, Xangô. Xangô vibra no comecinho da cachoeira, no meio da cachoeira já vive a Oxum. Só que, dentro do nosso ritual de Almas de Angola, nós temos duas qualidades de Oxum, nós temos Oxum Apará (...?) e Oxumaré. Por que Oxumaré? Porque é seis meses homem e seis meses ela é mulher. Falou nas águas, é Yemanjá. Tudo o que você escutou lá, nessas palestras, tem tudo a ver com o teu eu, que é o teu lado espiritual, minha filha. Não tem nada de errado.

Você falou de bicho, de animal... (Vó Cirina canta)

“Oxóssi é caçador, eu gosto de ver caçar.
Oxóssi é caçador, eu gosto de ver caçar.
De dia ele caça na mata, de noite ele caça no mar.”

Por quê? Porque ele é caçador, ele matou, ele mata pra se alimentar. A mata é onde mora Oxossi, que é um Orixá que nunca incorporou em ser humano, por isso ele vem como Orixá. Se fosse como eu, já tinha vivido na terra, eu sou um egun, evoluído com luz. Caboclo é egun. Beijada são egun, mas são evoluídos. Mas o resto de nossos santos são Orixás, são trazidos, nasceram lá dentro da cachoeira. Tem uns fundamentos que a Vó, tem um conhecimento da Vó, né, só Deus sabe mais do que a Vó, né, minha filha, são coisas que eu não posso responder. São mistérios, mistérios da vida isso aí.

B – Para os Aborígenes, os índios da Austrália, eu lhe falei que toda a criança, quando nasce, incorpora o espírito de um lugar que é ligado a um animal, a uma planta ou vento, todas as crianças. E esta revelação se mostra no sonho.

VC – Poxa! Quando o Jurunata, que é um índio, que veio na cabeça do meu filho a primeira vez, a primeira vez que ele incorporou no meu filho, Jurunata, que é um índio, ele nasceu no Uruguai até 21 anos. Depois, por causa de briga de terra, eles se machucaram, né, e ele desencarnou. Quando ele chegou à banda (terreiro) pela primeira vez, ele mandou plantar um pé de árvore, que está aqui na frente, araçá, aquele araçá vermelho, você conhece? Aquele dois pés que estão ali são dele, foram plantados no nome dele, porque ele vive da energia das folhas verdes, quando ele veio na cabeça do meu filho pela primeira vez, e o pé está ali. E ele só pode ser tirado dali ou cortado quando meu filho for. Aquilo ali é dele.

B – *Qual a ligação desse espírito com Vó Cirina?*

VC – Quando abri a minha casa, meu filho abriu comigo e com mamãe Yemanjá, e nós precisávamos de alguém espiritual que trabalhasse com as folhas. Aí, nesse arraial (terreiro), a Vó fez um ponto (ponto riscado, desenho) de Oxalá aqui no meio e cantou para aparecer, visitar minha casa. Nessa oração, quem apareceu foi esse índio, podia ter sido outro, né, podia ser o Sete Flechas, podia ser o Ubirajara, podia ser o Pena Azul, mas ele é que veio, então, ele (Jurunata) veio pedir, e o Tupã, que é o maior, que é o Deus deles, enviou este índio para que ele faça o trabalho de cura.

Então, a pessoa fica deitada no meu terreiro, aqui no meio, que um dia você pode participar, um dia se tiver alguma pessoa doente, ela é coberta toda com folha, e os índios e os caboclos trabalham em volta dessa pessoa. E muitas pessoas foram curadas já, dessas bolas aqui (nódulo de mama), outras coisas aqui dentro (VC aponta para o ventre). O médico não deu jeito, e ele deu jeito.

O nome dele é Jurunata, que foi dado lá na tribo dele. Ele só vem para fazer trabalho de cura. As pessoas ficam embaixo das folhas, toda coberta, deitada na esteira, lençol branco. E muitas coisas boas ele já fez. Ele só faz quando eu mando, quando eu peço para ele fazer, quando há necessidade. Quando eu posso curar com uma vela, uma oração, aí ele não vem. E na gira ele vem, aí ele curimba (canta) um pouquinho, ele fuma o charuto dele. Porque o charuto é só para ele botar fumaça para fora, porque a fumaça é o descarrego, por isso a Vó fuma. O meu filho não fuma, mas o que estou fumando aqui, essa fumacinha está tirando, descarregando o mal, a maldade, a inveja, o olho grande, quebrante, essas coisas.

B – Outra questão. Eu me senti muito bem com os Aborígenes, porque havia uma familiaridade com esta espiritualidade de todos os lugares e de tudo que existe. Mas nessa época, 30 anos passados, uma família que tem essa religião é também cristã, por que eles traduziram a bíblia para esta linguagem indígena. Sincretismo. Igreja Batista. E também continuavam este ritual de cantar, dançar e pintar o corpo. E também cristãos cantam em sua linguagem, mas também pintam seu corpo na Igreja, somente algumas famílias. Outros Aborígenes dizem que não é possível misturar a espiritualidade dos seus ancestrais com o cristianismo.

VC – Eu acho errado isso daí. Eu acho errado. Quando eles se pintam, eles estão trazendo a própria raiz, que é a raiz deles. Agora, se vão para outra igreja e se pintam, eles estão trazendo a raiz deles. Eu não aceito, tem que ser dividido isto daí. Quem se pinta, quem canta, quem dança é lá no barracão. Se eles se reúnem com outra religião, não é que esteja errado, mas a Vó não aceita, então, vamos dividir, prá cá e lá. Isto é da raiz deles, a pintura deles nunca pode se perder, eles tem que continuar sempre.

B – Agora, 30 anos passados, ‘índios’ da Austrália são muito mais cristãos e, também, para eles é importante a religião tradicional. Alguns homens e mulheres Warlpiri dizem que eles têm espiritualidades ancestrais que são muito importantes para vida, e que mantêm ligação com toda a natureza, mas eles devem ir à Igreja para experimentar também uma ligação com Jesus, porque esta é a religião dos brancos, desde a colonização da Austrália, que tem poder. Não há mistura, não há sincretismo, mas a existência é dupla. Tem a ligação com a natureza, com os sonhos, também, há pessoas que vão às Igrejas, porque para eles a bíblia e o poder dos brancos, a colonização, é que muda suas vidas, que as transforma. Poder com o qual eles têm um compromisso de negociação; eles compreendem o poder dos brancos e assim se apropriam para serem livres.

VC – Isto é assim. Esses brancos fazem lavagem cerebral nos índios, dizendo que o Deus deles, o do branco, é maior, que é igual ao deles. Fazem a mentalidade deles e aí eles passam para esta religião. E a Vó não aceita também isto. Se são assim, tem que seguir o pai Tupã deles. Quando eles estavam na mata, eles não cultuavam o pai Tupã? Quem é o pai Tupã? É o mesmo Deus. Então, o branco hoje está... Aqui vem muita gente na minha casa se desenvolver, evoluir espiritualmente, depois sai daqui e hoje está na igreja de crente. Crente é Assembleia de Deus, Evangélicos. Aí quando eles chegam lá, o que eles vão dizer de nós? Que não presta, só coisa do demônio. Tudo... Esses homens, esses pastores estão totalmente errados, minha filha.

Eles inventam coisa, eles fazem uma lavagem cerebral nas pessoas, porque os pastores, para a Vó Cirina, eles fazem uma Igreja e pegam as “patacas” (dinheiro) de todo mundo e vivem daquilo. Não é que eu não goste. Eu, eu, a Vó, não o meu filho, eu não aceito esse lado. E meu filho nunca vai nessa igreja, a sua missão é dentro de minha fé. Pergunta se não é mentira que eles curam as pessoas? Aqui veio uma pessoa que estava com aquela doença do sangue (Aids). A Vó rezou para ela e tirei isso aqui (aponta para o rim); o problema de você é sério, você tem uma pedra de cálcio e você tá com o sangue... “Mas como, Vó? Eu não sinto nada ainda”. Você vai fazer o exame. Ela chegou lá (no médico), e deu (foi confirmado) que tinha essa doença. Ela voltou aqui apavorada, chorando, estava ralando as mãos, o corpo todo.

O Jurunata veio, fizemos um trabalho de cura, ela ficou curada daquelas feridas, mas dentro dela continua. Aí foi nessa igreja que se chama Universal. “Oh, Vó, eu vou parar (de vir aqui) porque se não o homem (o pastor) vai me currar. Eu digo, “oh, minha filha, pois então vá”. É o que eu quero, né, eu quero ver o outro bem. Vai lá. Ela deu o bicho de fogo (carro) dela, disse para ela não tomar mais os remédios, pegou a casa dela, tudo... Não levou 15 dias a mulher foi embora, morreu. Pegou mentira. Quem cura é Deus, minha filha.

Quem cura é o lado espiritual. Eu curo, porque Deus me dá a luz para eu curar as pessoas. Agora, a família está aí toda preocupada, ela deu o bicho de fogo para ele, fizeram uma confusão, vieram aqui falar com a Vó novamente. Ela doou porque ela quis. Fizeram a mente desta pessoa. Iam curar de novo, curou, aí ela foi embora.

Aí o povo vai dando tudo. Tem gente que dá a casa, que sai do trabalho... Para quem é? Oh, e o pastor, aquele homem, comendo do melhor, minha filha.

B – Qual a diferença na Umbanda de Angola com o sincretismo, a relação dos Orixás com os santos da Igreja Católica, como Jesus e os outros santos?

VC – Isto daqui (apontando para as imagens dos santos católicos expostos no altar), nada disto aqui precisa aqui dentro. Só uma cruz aqui no meio.

E quando estava no tempo da senzala, e do senhor do canavial, no cafezal, nós tínhamos um “ronkó” (espaço de ritual), um ibegi (altar), lá no cantinho. Para o senhor admitir para nós tocarmos nosso tamborzinho lá, o que é que nós tínhamos que fazer? Nós tínhamos que pregar uma mentira para o senhor que isso aqui é tudo da Igreja. Nós arrumávamos os santos e colocávamos em cima dos tocos. Aí o senhor passou a acreditar nisso daí. Por isso que, para cada um dos Orixás, nós demos um nome de um santo. Por causa disso, nós temos isso aí. Mas, o lado espiritual, seja na Umbanda, seja nas Almas de Angola, no Candomblé não usa essas coisas, são louças, os Orixás estão na louça, que a Vó também aceita.

Então, isso daqui nós temos o direito de cultivar para que as pessoas que vêm de longe, que vêm de fora, vão se sentir bem por causa dos santos.

Mas se tirar tudo isso daqui, a gente coloca só a cruz, que corresponde a Almas de Angola. A cruz é almas, Angola é que veio da África. E o defeito (diferença) das Almas de Angola para a Umbanda é assim: o meu filho vai deitar uma pessoa para o santo, ele puro (sem incorporar), vai lá co-roar o santo. A Umbanda quem faz é o Preto Velho, o Rei Congo, a Vó... O Orixá faz incorporado o santo, isso é a diferença, no mais, é tudo igual, a cantiga, o fundamento, é tudo igual. Tem a Umbanda Branca que não bate tambor também, não mata bicho, trabalha só com as ervas.

B – E por que no início da sessão você reza o Pai-Nosso e a Ave-Maria?

VC – Esse ritual das Almas de Angola foi nascido no Rio de Janeiro e o Caboclo, o famoso Caboclo Lamparina, que foi o homem que começou tudo isso lá, que hoje só tem em Santa Catarina, dizem, a Vó não sabe direito, ele começou assim, ele cultivou isso aí, a oração. E na Umbanda já não tem isso, eles não ajoelham, eles fazem a cantiga de Oxalá

tudo em pé, para Exú, abertura, tudo em pé. Aqui não, aqui a gente tem que se ajoelhar para Jesus, tem que se humilhar para Deus. Ajoelhar é se humilhar para Ele, né? Para fazer a nossa oração. É melhor, tem mais energia. Mas eu gosto de fazer isto. Mas se não quiser fazer, também não precisa fazer. É como o Candomblé, não precisa fazer.

Se quiser, alguém pode só cantar para as Almas e Exu e já tocar (começar) a Gira. Mas a gente se sente bem fazendo a oração do Pai-Nosso, Ave-Maria, fica melhor, a gente vibra mais para Deus, é isso que nós queremos, luz, verdade, então, é por isso que nós fazemos a oração. Mas quem não quiser fazer, não precisa.

figura 14

Abílio Noé da
Silveira incor-
porado no Exu
Ricardo, 2013.
Filme de Barbara
Glowczewski



B – Exu. São muito diferentes Exus.

VC – Exu tem muitas qualidades (tipos de Exus) e são muito diferentes um do outro. Exu, para mim, é um Orixá. Exu, para mim, não é aquilo que costumam falar que tem galho, que tem pé de boi, diz que é o “tibinga” (demônio), para não falar... Eles não são isto, minha filha, o povo é que inventou isto, o povo inventou isto, ele é um Orixá de todos menos evoluído, por que? Ele beba a noite toda, era de boate, daquelas mulheres que fazem o programa na rua, aquelas mulheres que se perderam, outras que ficavam grávidas e tiravam os filhos, então, elas foram perdendo a luz delas. Então, elas se viraram em uma mulher da escuridão. Então, elas vêm hoje como Pomba-Gira. Cada uma tem seu nome. O Sete, que trabalha para os meus filhos, ele brigou numa boate, só vivia nessas coisas assim, na esculhambação, mas o nome dele não é Sete só, o nome dele é Ricardo. Por que é o Sete, que ele trouxe aquela raia (linha, risco, traço) de Sete? Porque, naquele tempo, não tinha onde, qualquer buraco enterrava ele, enterram ele embaixo de uma figueira, enterram ele ali. E dali a matéria a terra consumiu, então ele vem, ele só vive na sombra. Então, Sete Sombras. Mas daqui um ano, dois anos, ou muitos anos, ele pode se evoluir e pode vir como um Preto Velho. Aí ele não é mais Exu, pode mudar. É só praticar o bem.

B – Muitos Exus na Umbanda têm nomes de demônios do cristianismo.

VC – Por quê? Isso é tudo coisa inventada, minha filha, tudo inventado pelos padres, inventado pelos homens de terra. Chegavam numa casa, viam um Exu bebendo, com a capa preta. Ah! É o demônio. Já diziam, isso é o demônio. Isso é um apelido, apelidaram aquilo ali e continua.

B – Eu falei desses demônios, mas têm nomes da tradição esotérica do cristianismo também. Há nomes particulares, uma lista de sobrenomes de demônios diferentes que existem no cristianismo. E padres fazem exorcismo. Aqui, na Umbanda, esses nomes aparecem como Exus.

VC – Demônio e Exu, isso prá mim foi tudo inventado. Os padres praticam o exorcismo, eles já estão puxando para o lado espiritual. Todo o padre é espírita, minha filha. Eles têm um Ronkó (espaço sagrado), eles passam por uma coisa de ir lá no quartinho deles, para eles terem força para afastar. Eu, como não acredito nessas coisas, demônio, diabo, a Vó não acredita. O diabo é aquela pessoa que é ruim, que fica aqui na terra, faz maldade, vai pagar. Aí ele desencarna, vai ficar aonde? Na terra e no Exu, sofrendo, vai beber marafa (cachaça) em qualquer lugar. Até ele se pôr no seu lugar, eu errei, aí ele muda, aí ele vai ser um Orixá como a Vó. Porque eu sou Preta Velha, mas me considero um Orixá, só ajudo o povo, não tenho maldade. Demônio a Vó não acredita. Demônio é a pessoa ruim mesmo, que nasce ruim, que só quer tirar dos outros e fazer mal.

[Sobre os búzios]

Se caírem sete abertos, esta pessoa é uma pessoa ideal. Se caem sete fechados, esta pessoa não é honesta, sincera. Se caírem todos eles fechados, aí é dentro do santo, aí você é filha de Obaluaê. Conforme o que cai aqui, a quantidade deles, eu conheço os nomes dos Orixás, a doença, o trabalho, o passar no vestibular. A Vó descobre tudo o que nós vamos fazer, evocar aqui para ver daqui, aí vamos pedir... (Ela dá um exemplo) Oxóssi comanda essa pessoa, é filho de Oxóssi com Iansã, o que é que nós vamos fazer? Dar comida para Oxóssi e Iansã, esta pessoa vai fazer um pedido e nós vamos fazer ela passar no vestibular. Se for doença, é a mesma coisa. Cada quantidade de búzios que caem, ou fechado ou aberto, aí eu sei os problemas da pessoa.

[Sobre os pontos riscados com a pomba no tabuleiro dos búzios (desenhos)].

Eu vou explicar. Eu vou tirar os búzios para você. Aí eu grito para os Orixás, dá Iansã, aqui falou Iansã, mas eu quero saber o ponto (riscado) e para *mim* não esquecer, a Vó faz isto (ela risca um raio), Iansã, tu és um raio, né? Se der Ogum, eu faço o Ogum, se for Oxóssi, eu faço Oxóssi.

Então, eu estou sabendo o que caiu, é pra *mim* não esquecer o que eu falei. Todo o Pai de Santo é a mesma coisa.

E as pedras são a energia do Orixá: branca Oxalá; bejada; Xangô de Nagô, Xangô da pedreira; Iansã, Oxum, Obaluaê, Oxóssi, Ossanhã, que é das folhas, Caboclo, Oxóssi é uma coisa, Cabloco é outra coisa, e as Almas. Isto tudo traz energia.

[Sobre as pedras]

Isto daqui é colocado, hoje a Vó não mexe mais com isso, isso é colocado dentro de um prato com boldo, conhece boldo? A erva de Oxalá. Aí coloca tudo isso dentro do boldo, isso deixa lavar, deixa tudo lavadinho dentro do boldo, para depois eles poderem trabalhar, porque, se mexer nisto hoje, não vão trabalhar. Tem que colocar isso de molho.

Aí em outros lugares, de casas de terreiro, o próprio Pai de Santo aprende búzios para jogar, mas o meu filho não quis aprender. Eu é que jogo. Ele pode aprender também com outras pessoas, tem livros. Ele bota (põe) tudo nas minhas mãos.

[Últimas questões]

Todo o povo que vem aqui sempre gostou de mim porque eu sou honesta nas minhas coisas, graças a Deus. Tem coisa que eu não posso falar, não é? A filha sabe que tudo tem um mistério, não é minha filha (dirigindo-se à Clarissa), no lado espiritual, tem o lado do mistério. Mas a minha função é ajudar as pessoas. Vem alguém aqui com maldade eu já mando embora, eu não atendo. Procura outro lugar. Porque meu filho não vive disso aqui, ele vive para o santo. Alguém ajuda para fazer o... Dia 20 de outubro, vai ser a minha festinha, todo mundo quer ajudar um pouquinho, a Vó aceita. Dar valor nisso, em trabalho de cura cobrar, não. Eu vim de graça, eu tenho que dar de graça, minha filha. Mesmo que meu filho for vivo, que ele estiver nesta terra, e ele vai durar muitos anos, até 90 anos, eu estou por aqui, quando ele for embora, aí eu tenho que arrumar outro aparelho. Mas aonde? Pode ser aqui, pode ser em outro mundo. Porque o mundo é muito grande.

A consulta de agosto de 2016 confirmou, à sua própria maneira, como Vó Cirina atualiza uma multiplicidade de devires. Múltiplos níveis de devires atravessando as fronteiras da vida e da morte, do corpo e do espírito, do masculino e do feminino, do humano e do não humano, tendo todas as fronteiras borradas. A travessia desses limites não cessa de atualizar devires e de virtualizar possíveis, não somente pelas incorporações dos médiuns, mas, mais sutilmente, pelos deslizamentos do vivido que ressoam em diferentes situações, como aquela de Clarissa em sua dança

figura 15
Abílio Noé da
Silveira com três
antropólogas
(Antonella
Tassinari, Mariquian
Ahouansou
e Barbara
Glowczewski) e
das filhas de santo
Cristiane e Beatriz
Pereira, Florianópolis,
maio 2013.



em Genebra, em interação comigo e com o fluxo de imagens das incorporações da Umbanda, entoando seus tambores.

Durante minha consulta com Vó Cirina, havia o devir de seu espírito de Preta Velha referindo-se ao devir de sua vida humana há 140 anos (quando ela morreu), mas também o devir de sua vida espiritual após sua morte. Enquanto ela respondia as minhas questões, ela era tanto uma quanto a outra. Vó Cirina exprimia também o devir mulher e o devir negro de seu “filho”, seu médium babalorixá Abílio, o qual é muitas vezes referido por ela nos extratos transcritos aqui ou em outros momentos. Ela menciona por vezes, também, outros devires que habitam seu filho, como o caboclo Jurunata, o espírito de um índio Tupi-Guarani, que morreu no Uruguai com 21 anos, e que hoje é um espírito que realiza rituais de cura. Da mesma forma, o seu Exu Sete Sombras, chamado Ricardo, espírito de um homem da noite, um fora da lei que, conforme ela afirma, daqui a um ano, dois anos, ou muitos anos, pode evoluir e incorporar como um Preto Velho. “É só praticar o bem”, diz Vó Cirina.

A guardiã do terreiro alegra-se com minhas visitas em sua casa e também com as pessoas que levei. Pede notícias sobre os antropólogos de Florianópolis, da França, da Austrália e, também, de minha filha caçula que conheceu. Mostra-se contente com o trabalho que fiz em sua casa e o fato de levá-lo a ser conhecido no exterior. Se seu filho Abílio aceitou que fizéssemos a experiência *Cosmocores* em Genebra, a recepção do acontecimento e o contexto artístico não lhe interessavam realmente. Ele já se encontrava em outro devir, aquele dos filhos e filhas de sua casa, que crescem em número e continuam a vir nas quintas-feiras, como também durante a semana para consultas. De todo modo, essa forma de virtualidade me desenhava uma via possível a seguir que abre sobre todos os encantamentos uma outra realidade a *apresentar*, em vez de *representar*.

texto recebido

29.07.2016

texto aprovado

01.02.2017

São deslizamentos no agenciamento de múltiplos atores humanos e não humanos que o texto aqui proposto experimenta por meio de uma *montagem* de múltiplas entradas: minha análise, aquela de Clarissa Alcântara, citações, a entrevista com o espírito de Vó Cirina, minhas fotos e aquelas de Sandra Alves e, enfim, o filme *Cosmocores* da dança de Clarissa com minhas imagens projetadas do terreiro de Umbanda Almas de Angola *Tenda Espírita Vó Cirina*. Borram-se fronteiras, cores, línguas, nomes, pois lisa se faz a superfície por onde se produzem esses dinâmismos espaço-temporais. Uma cosmopolítica, em um fazer antropológico indisciplinado, traça, entre espaços e tempos longínquos, o desenho de uma multiplicidade de linhas que se percebem comuns. Sobrepõem-se, como nos meus primeiros filmes experimentais, ritmos e pulsações descontinuas, e tal percepção produzida rompe, também no devir desta pesquisa, com a continuidade do movimento suposto. Sonhares *Warlpiri*, Orixás e espíritos de mortos, a antropologia, a filosofia, o sagrado, a arte, enfim, tudo foi se compondo no possível de uma dança própria e singular que sobrepôs corpos e imagens num devir-Cosmocores.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcantara, C. 2011a. *Corpoalíngua*: performance e esquizoanálise. 1ª ed. Curitiba, PR: CRV.

_____. 2011b. *Corpoem processo / teatro desessência*. 1ª ed. 4v. Curitiba, PR: CRV.

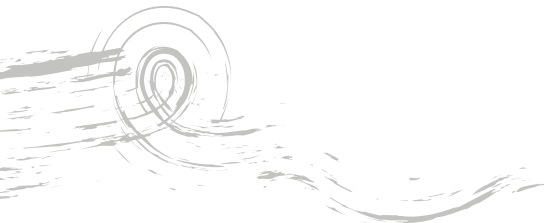
_____. 2014. *Teatro desessência*: imagem e esquecimento, a temporalidade do devir. 2014. Projeto de Pós-doutorado apresentado ao Laboratório de Antropologia Social (LAS, Collège de France/CNRS/EHESS) e ao CNPq, em maio de 2014. Manuscrito não publicado.

_____. Théâtre desessence en acte/processus-rituel Fureur. In: Barseghian, Anna; Kristensen, Stefan (eds). *La Bête et l'adversité*. Genève: Métis Presses, 2016.

Deren, Maya. *Divine horsemen, the living Gods of Haiti*, B&W documentary, 50'. Disponível em <<https://vimeo.com/140129816>>.

Glowczewski, B. Linhas e entrecruzamentos: hiperlinks nas narrativas indígenas australianas. In: Grossi, M.; Eckert, C.; Fry, P. (org.) *Conferências e diálogos*: Saberes e Práticas Antropológicas. Trad. Alex Simon Lodetti; Rev. Fernanda Cardozo. Blumenau, Ed. Nova Letra, pp 181-201 (original publié en anglais 2005, *Media International Australia* n° 116, *Digital Anthropology*, H. Cohen; J. Salazar eds). (25° colloque ABA 2006).

_____. 2012. From academic heritage to aboriginal priorities : anthropological responsibilities , *R@U - Revista de Antropologia da UFSCar*. v.4, 2°, july-dec 2012. Disponível em <www.ufscar.br/rau>.



_____. 2014. Beyond the frames of film and Aboriginal fieldwork. In: Schneider, Arnd; Pasqualino, Caterina (eds.). *Experimental film and Anthropology*, 147-164. London: Bloomsbury.

_____. 2015. Devires totêmicos. Cosmopolítica do Sonho/ Totemic Becomings. *Cosmopolitics of the Dreaming*. Sao Paulo, n-1.

_____. *Guattarian ecosophy and slow anthropology*. Interview with Natasa Petresin-Bachelez. Disponível em <<http://www.internationaleonline.org>>.

_____. Cosmocouleurs – Incorporations au Brésil et devenirs totêmiques en Australie. In: Barseghian A.; Kristensen, S. (eds). *La Bête et l'Adversité*. Genève: Métis Presses, 2016. *Cosmocouleurs (28)*. Disponível em <<https://vimeo.com/173509321>>.

Goldman, Marcio. 2015. Cavalo do deus. *Revista de Antropologia* 54 (1): 408-432. Trad. Reading Bastide: (Deutero) Learning the African Religions in Brazil, *Etudes rurales* 196.


Sullivan, Moira. 2001. Maya Deren's ethnographic representation of ritual and myth in Haiti. In: *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Bill Nichols, editor.

BARBARA GLOWCZEWSKI

Pesquisadora Docente do Laboratório de Antropologia Social (CNRS / EHESS / Collège de France: <http://las.ehess.fr/index.php?1716>). Professora Adjunta da James Cook University, Austrália, antropóloga especializada em questões indígenas australianas, estratégias de reconhecimento e redes compartilhadas com outros povos indígenas e populações deslocadas pela colonização. Trabalha na Austrália Central com o povo Warlpiri de Lajamanu (desde 1979), com o povo Yawuru e Djugun e seus vizinhos no Kimberley (nas décadas de 1990 e 2014) e em Townsville (2004-2014) e no campo da justiça social e em audiência de detenção de pessoas presas pelo "distúrbio" que se seguiu em Palm Island (ver *Warriors for peace*: <http://eprints.jcu.edu.au/7286/>). Iniciou pesquisa de campo no Brasil em 2013, filmando um terreiro de Umbanda, em Florianópolis. Autora de 18 livros (*Desert Dreamers*, Minneapolis, Univocal, 2016, *Totemic Becomings. Cosmopolítica do Sonho*, São Paulo, n-1, 2015), numerosos artigos e produções em multimídia (em colaboração com artistas Warlpiri de Lajamanu).

CLARISSA ALCÂNTARA

Pós-Doutorado (FAPESP) no Programa de Estudos de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP (2009-2011). Pós-Doutorado (CNPq) no Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura, Lingüística (NUPILL), área Teoria Literária, especialidade em Teoria do Texto Digital (Vídeo/Performance), UFSC/SC (2006). Doutorado (2005) e Mestrado (2000) em Teoria Literária, especialidade Arte da Performance, UFSC/SC; Stage Doctorat pela Université de Paris VII - Denis Diderot, França (2004).



Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Pelotas, UFPEL/RS (1997). Pós Graduação Lato Sensu Análise Institucional, Esquizoanálise, Esquizo-drama: Clínica de Indivíduos. Grupos, Organizações e Redes Sociais, Fundação Gregorio Barenblitt / Instituto Félix Guattari de Belo Horizonte / MG (2009-2011). Atua nas áreas de Filosofia, Teatro, Literatura e Esquizoanálise, com ênfase em Arte da Performance e Vídeo-Performance. Criadora do Teatro Desessência uma prática artística e clínica, onde desenvolve pesquisas teóricas e práticas atuando como performer. Segue trabalho colaborativo no quadro da equipe “Antropologia da percepção” e do laboratório internacional TransOceanik. Convidada à residência em Genebra, Suíça, na plataforma artística transdisciplinar Utopiana (novembro de 2016 à fevereiro de 2017) por Anna Barseguian e o filósofo Stefen Kristensen, desenvolvendo atualmente a pesquisa “Vers une phénoménologie des esprits”.

University of Sussex,
Brighton, Reino Unido.

Doutorando no PPCIS
Universidade Estadual do Rio de
Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil.

**JASPER CHALCRAFT
JOSEP JUAN SEGARRA
ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI**

BAGAGEM DESFEITA: A EXPERIÊNCIA DA IMIGRAÇÃO POR ARTISTAS CONGOLESES

Abra os olhos. Biliwe.

Abra-os novamente e veja através da trama
de um saco de juta.

palavras-chave

Imigração;
África; República
Democrática
do Congo;
Performance;
Música.

Foto: Rose
Satiko G. Hikiji



Novas localidades, velhos preconceitos. Estrangeiros, *étrangers*: nossas ideias e nossos pensamentos são menos bem-vindos que nossos corpos.

Foto: Rose Satiko G. Hikiji



Explorando essas realidades sociais, dois indivíduos, dois congoleses, um músico e um artista multidisciplinar, Yannick Delass e Shambuvi Wetu. Vivem no Brasil há poucos anos e se conheceram em São Paulo, apresentados por nós, em um movimento artista.¹ *Vozes e silêncios. Mimesis* muda e saudades cantadas são momentos e espaços de empoderamento, mudanças sutis na visibilidade e no “espaço auditivo”² das políticas da imigração.³

1. Artivismo, como discute Raposo (2015), é um conceito instável que lida com as conexões entre arte e política, quando arte é um ato de resistência e subversão. O primeiro encontro entre Yannick e Shambuvi se deu em uma reunião na Residência Artística da Ocupação Cambridge, que tinha como objetivo discutir arte, imigração e trabalho, e reuniu artistas brasileiros e imigrantes, membros do movimento para moradia que ocupa o Hotel Cambridge, em São Paulo, e antropólogos.

2. Feld (1996) e Born (2013) chamam a atenção ao sonoro – contra a hegemonia do visual nas ciências sociais – mencionando a expressão “*auditory space*” (espaço auditivo). Nossos *performers* trabalham com expressões visuais, sonoras e corporais, o que torna necessário ir além, ou ao menos aproximar a antropologia visual e a etnomusicologia.

3. São Paulo, a cidade mais populosa do hemisfério Sul, abriga também as maiores diásporas árabes, italianas e japonesas. A imigração africana para a cidade (e para o Brasil) não é tão numerosa, mas tem crescido significativamente nos últimos anos. Em 2000, 1.054 imigrantes regularizados de 38 países africanos viviam no Brasil. Em 2012, eram 31.866 cidadãos regularizados provenientes de 48 das 54 nações africanas. Na cidade de São Paulo, em 2016, viviam 2.055 imigrantes regularizados da Nigéria, 1.830 de Angola e 431 da República Democrática do Congo (fonte: Polícia Federal).

Assista *Bagagem* no link: https://vimeo.com/lisausp/bagagem_shambuyi

Os artistas tentam traduzir suas perspectivas acerca da política e do consumo internacionais para novas audiências em espaços públicos paulistas, tornando tangíveis realidades complexas. Uma figura silenciosa no palco, coberta de coltan, celulares ensanguentados colados em seu corpo, um público assombrado, uma guerra distante e refugiados próximos.

Foto: Rose
Satiko G. Hikiji



A guitarra de Yannick e a quimera⁴ de Shambuyi não estão sozinhas. Luambo Pitchou, um advogado da República Democrática do Congo que atua em movimentos para imigrantes e refugiados em São Paulo, apresenta para o público paulistano sua compreensão da situação de seu país. Os três imigrantes congolezes representam essas histórias de modo sutilmente diferente, reconfigurando conflito, consumo e identidade como parte de um mesmo problema.

4. Chamamos de quimeras as obras artísticas de Shambuyi, associando dois conceitos: montagem e utopia. Por um lado, quimera denota esperança, sonho, fantasia e o privilégio ao imaginário. Por outro, é “toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes [...], provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando *ao mesmo tempo* a presença destes seres diferentes” (Lagrou and Severi 2013). Shambuyi produz criaturas a partir de diferentes seres e coisas, como meio de externalizar o que está em sua cabeça. A forma final da *performance*, assim como as formas exatas de suas criaturas/quimeras, não estão claras antes de ele produzi-las. Muitos dos significados são percebidos *a posteriori* e derivam dos efeitos produzidos pela *performance*, quando a mente de Shambuyi encontra o público.

Mas nossa cronologia fictícia – o filme que estamos fazendo⁵ – reconta a ação integrando uma outra voz, a de Yannick, à *performance* de Shambuyi e ao discurso de Pitchou. Por quê? Ficamos mais próximos ou mais distantes da realidade do que queremos comunicar? Essa montagem – nossa realidade editada – joga com vozes, imagens e discursos daquele dia, com diferentes protagonistas e momentos performativos, para tentar se aproximar dessa realidade fugaz.

Qual é a *mimesis* do artista-imigrante? O que exatamente ele está copiando? Os xamãs da antropologia nos dizem que a *mimesis* incorpora e subverte o poder colonial (Taussig, 1993), e para Shambuyi isso parece ser verdade. Contudo, teorias não traduzem sempre, não saltam continentes tão facilmente como corpos o fazem. As quimeras de Shambuyi mimetizam o mercado dos minerais que promete riquezas, mas leva a guerra ao seu país.

Assista *Biliwe* no link: <https://vimeo.com/lisausp/biliwe>

Ele necessita preservar a sua vida
Ele necessita preservar a sua vida
Ele necessita preservar a sua vida

O filme ecoa as tragédias de ser um refugiado. E, algumas vezes, “para salvar sua vida”, você precisa silenciar algumas experiências traumáticas. Mas, depois de tudo, o que sobra das inconsistências de nossa consciência? Como isso afeta o público brasileiro? O artista está fazendo conexões abertas entre os poderes coloniais e pós-coloniais, entre as realidades contemporâneas brasileiras e africanas, ou ele está simplificando realidades para seu público, que não conhece seu contexto?

Yannick Delass canta: “Os negros sem acesso à educação de qualidade na Babilônia, discriminados nos parques públicos, baleados pela polícia, acusados de crimes que não foram cometidos”. Essa é uma descrição muito familiar para o público brasileiro. Celulares e racismo fazem as conexões transatlânticas, mesmo se não conhecemos as guerras ou os campos de refugiados.

5. Os curtas-metragens apresentados aqui são parte de um projeto mais amplo de pesquisa e fazer audiovisual conduzido por Jasper Chalcraft e Rose Satiko Hikiji, intitulado *Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo* (Processos Fapesp 2016/05318-7 e 2016/06840-9). Nesse projeto, pensamos o filme – assim como nossa participação na *performance* de nossos amigos africanos – como *making* [fazer], já que entendemos que algumas práticas de arte podem efetivamente sugerir “novos modos de *fazer* antropologia” (Ingold 2013, 21, trad. nossa).

E nossos intermediários culturais são mais complexos: em um outro momento, eles nos levam para dentro de suas vidas pessoais e para a textura de seus dilemas cotidianos. Em uma *performance* que mistura o autobiográfico com o comentário social das ruas, eles interrogam o pessoal por meio do político. *Cigarros e putas*: vícios pessoais, adereços existenciais que aliviam as incertezas e tensões do movimento. Nossos agentes culturais nos perguntam: estamos aprisionados por tais vícios, ou a nossa humanidade comum é enfatizada por suas promessas sedutoras dos dois lados do Atlântico?

Mas somos também agentes: essa *performance* acontece durante o lançamento do primeiro número da GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia. Shambuyi e Yannick – e também artistas do Togo e capoeiristas brasileiros – foram convidados pelos editores da revista para realizar *performances* como parte da celebração. Uma questão relevante é: que agentes têm poder? Shambuyi e Yannick dão forma e significado a realidades ainda não familiares, enquanto nossas palavras remodelam sua relevância para nossas políticas espaciais e disciplinares. *Catadores* foi filmado em um espaço onde se encontram artistas africanos e brasileiros (principalmente afro-brasileiros), o Aparelha Luzia. Mas quem foi realmente responsável por esse encontro? Enquanto agenciamos uns aos outros, como nossos respectivos vícios e virtudes interagem?

Vale notar que a interação musical entre os togoleses e os brasileiros foi um pouco ruidosa – houve disputas no espaço acústico. Situação diferente da *performance* silenciosa de Shambuyi Wetu e sua quimera (acompanhada apenas pela música-lamento de Yannick Delass), que suspende o tempo: aqui a interação é moldada pela interrupção e pelo choque.

Nesse espaço de arte africana e afro-brasileira, Shambuyi Wetu caminha entre as bitucas da prisão, no silêncio escandaloso do inconsciente. Ele cata dores para processá-las e convertê-las em fumo. Refugiando-se do perigo da inexistência, ele decide ir além das fronteiras que o mundo das artes lhe impõe. E se pergunta por quanto tempo o trabalho na construção civil ainda vai ser o seu ganha-pão.⁶

Assista *Catadores* no link: <https://vimeo.com/album/4168747/video/175881726>

Shambuyi e Yannick continuam a desafiar nossa compreensão da cidade e de sua experiência imigrante. Depois de *Catadores*, suas *performances* dirigem-se às veneráveis instituições artísticas da cidade, o Museu Afro-Brasil e as incertezas vivas da 32ª Bienal de São Paulo. Com oito quilos de peixe, argila e vegetais, Shambuyi e sua companheira, Clarisse Mujinga, invadem a Bienal, numa *performance* improvisada que contraria as imagens dominantes

6. Shambuyi e outros artistas em um debate sobre arte, refúgio e trabalho do imigrante: <https://vimeo.com/169635430>.

de um continente conturbado. No interior do prédio, eles encontram um público faminto pelo engajamento com suas representações de uma “África” abundante. Em uma tarde, milhares de *selfies*, produzidas com os artistas congoleses e compartilhadas em redes sociais, posicionam solidamente esses imigrantes no espaço público da cidade, mesmo que reexotizando-os.

Foto: Jasper
Chalcraft



No processo de se estabelecer nessa cidade, suas localidades parecem tão velhas como os preconceitos que continuam a tornar a vida difícil para cada geração que aqui chega. Nossos novos *étrangers* continuam a negociar essas ruas, praças, bares tanto quanto nossas instituições artísticas e espaços auditivos, sempre tentando fazer com que suas ideias e pensamentos, seus silêncios e canções, sejam tão bem-vindos como seus corpos.

Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno (...). (Levi 1988)

texto recebido

06.10.2016

texto aprovado

16.11.2016

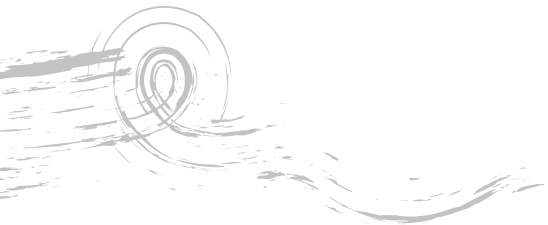


REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Born, Georgina (ed.). 2013. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feld, Steve. 1996. Waterfalls of song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In *Senses of Place*, ed. Basso e Feld. Santa Fé: School of American Research Press.
- Ingold, Tim. 2013. *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York: Routledge.
- Lagrou, Elsje and Severi, Carlo (ed.). 2013. *Quimeras em diálogo, grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Levi, Primo. 1988. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2: -1, 3-12.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York: London, Routledge.

FILMOGRAFIA

- Hikiji, Rose Satiko; Segarra, Josep & Wetu, Shambuvi. 2016. Bagagem. 1 filme, 5:43 min., son., color. São Paulo, LISA. Disponível em https://vimeo.com/lisausp/bagagem_shambuvi
- Chalcraft, Jasper; Hikiji, Rose Satiko; Segarra, Josep & Wetu, Shambuvi. 2016. Catadores. 1 filme, 4:39 min., son., color. São Paulo, LISA. Disponível em <https://vimeo.com/lisausp/cata-dores>
- Chalcraft, Jasper; Hikiji, Rose Satiko; Segarra, Josep & Wetu, Shambuvi. 2016. Biliwe - Abra os olhos. 1 filme, 7:56 min., son., color. São Paulo, LISA. Disponível em <https://vimeo.com/lisausp/biliwe>



ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

Professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, do PAM (Pesquisas em Antropologia Musical), vice-coordenadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual) e membro do NAPEDRA (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama). Autora dos livros *Imagem-violência*, *A música e o risco*, *Lá do Leste*, co-organizadora de *A experiência da imagem na etnografia*, *Bixiga em Artes e Ofícios*, *Antropologia e Performance*, *Escrituras da Imagem e Imagem-Conhecimento*. Co-diretora de *Violão-Canção: uma alma brasileira*, *The Eagle*, *Fabrik Funk*, *A arte e a rua*, entre outros filmes etnográficos.

JASPER CHALCRAFT

Professor visitante do Departamento de Sociologia da Universidade de Sussex, Inglaterra, trabalha no projeto “Cultural Base project on heritage and identities”. Suas publicações incluem “The Making of Heritage: sedução e desencanto”, co-editada com Camila del Mármol & Marc Morell; “Decolonizing the site: the problems and pragmatics of World Heritage in Italy, Libya and Tanzania” (Berliner & C. Brumann, eds), “World Heritage on the Ground: ethnographic perspectives”; e (com P. Magaudda) “Space is the Place: the global localities of the Sónar and WOMAD music festivals” (Festivals and the Cultural Public Sphere, L. Giorgi et al., eds)

JOSEP JUAN SEGARRA

Graduado em Jornalismo (Universitat Rovira i Virgili-URV, 2007) e em Antropologia Social e Cultural (URV, 2012, bolsista MOU). Mestre em Antropologia Social e Cultural (PPGAS/UFRGS, 2015, bolsista CNPQ). A dissertação de mestrado intitulada “Paz entre nós, guerra aos senhores! Uma etnografia sobre o Bloco de Lutas pelo Transporte Público e a Ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre” inclui o filme “Morar na ‘Casa do Povo’”. Doutorando (PPCIS/UERJ, 2015, bolsista CNPQ). Interessado em Antropologia Audiovisual, Antropologia Política, Teoria Antropológica e Indigenismo.

University College London,
Londres, Reino Unido.

CHRISTOPHER PINNEY

tradução

JANAÍNA SANT'ANA DE ANDRADE

revisão técnica

ANDRÉA BARBOSA

TRADUÇÃO

NOTAS DA SUPERFÍCIE DA IMAGEM: FOTOGRAFIA, PÓS-COLONIALISMO E MODERNISMO VERNACULAR¹

Como tradições visuais locais realizam uma mediação em relação a ideia de modernidade de maneiras que independem e criticam a modernidade europeia? Houston Baker, em *Modernism and the Harlem Renaissance* (1987), pergunta como alguém pode seriamente entender, por exemplo, W. E. B Du Bois ou Langston Hughes de uma maneira que não os caracterize (e os reduza) a serem “como” (ou “não como”) T. S. Eliot ou Ezra Pound. O esforço de Baker é para se libertar do modelo de uma consciência e razão “Ocidental” soberana, do tipo que Dipesh Chakrabarty (2000) procura “provincializar” através da recuperação de práticas paralelas. Parte da solução de Houston Baker se encontra na ênfase na ideia de “deformação do domínio” (1986, 49) intrínseco à *Harlem Renaissance*, uma ideia desenvolvida por Homi Bhabha (1994, 241) em uma direção bastante diferente, sob a combinação do performativo/deformativo.

1. Este artigo foi originalmente publicado em: Pinney, Christopher, Peterson, Nicolas. 2003. *Photography's Other Histories*. Duhan: Duke University Press

Uma ideia similar é explorada aqui: isto é, a maneira pela qual as tradições fotográficas locais criativamente deformam as espacializações geométricas de mundos coloniais. As práticas fotográficas pós-coloniais dão origem a um “modernismo vernacular; imagens que projetam uma materialidade da superfície, ou o que Olu Oguibe (1996) chama de “a substância da imagem”. Nessas práticas, a superfície torna-se um local de recusa da profundidade que foi característica dos regimes de representação coloniais. “Superfície” e “profundidade” referem-se não simplesmente a camadas sedimentares, mas a posicionamentos mais profundos que fundem o ético/político com o cronotópico². O que poderia ser denominado de esquema “colonial” posicionava pessoas e objetos profundamente dentro de convicções cronotópicas enquanto procuravam identidades estáveis em lugares de onde eles não podiam escapar. A prática “pós-colonial” nega isso, posicionando seus referentes em um local mais móvel na superfície. Essa transformação performativa/deformativa também reflete a oposição que Michel de Certeau (1984, 93, 97) fez entre o pan-óptico “desejo de ser um ponto de vista” e a “opaca mobilidade [e] apropriação do sistema topográfico” pelo pedestre habitante-terrestre. Práticas de profundidade coloniais implicavam e se esforçavam para ser garantidas por uma superfície fotográfica que era invisível. A superfície era uma janela para um campo de correlações espaciais e temporais que codificaram uma “racionalidade” colonial. A opacidade da superfície se torna uma recusa dessa racionalidade e uma afirmação da singularidade cultural. Há também ressonâncias com a tentativa de Michel Taussig (1986) de reconfigurar “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, como aproveitável para o fim do século XX. Taussig está preocupado com a dimensão tátil e háptica do que Benjamin denominou de impulso “de *se apossar*” de objetos [fotografias] a curta distância (1968, 217; grifo do autor): o modernismo vernacular descrito no presente ensaio também revela um desejo de se apossar de objetos por meio da fotografia, e este tem uma contundência particular em contextos pós-coloniais.

FOTOGRAFIA E PROFUNDIDADE

Aproveitando nossa presença na ilha, faremos um exame topográfico do lago sem pressa... deixe o leitor se esforçar para imaginar este adorável panorama espalhado em volta dele – todo objeto que é fielmente espelhado no calmo lago, cuja superfície no primeiro dia que o visitei era lisa como vidro – e ele então será capaz de formar alguma ideia do tipo de cenário que encanta cada visitante deste célebre vale. (Bourne 1866-67, 4)

2. Do inglês, “*chronotopic*”, o termo se refere a algo pertencente a um tempo ou lugar específico. (N.T.)

Num aceno para o interior, através de uma divisória de madeira compensada e pisando cuidadosamente sobre uma trilha de cabos de luz elétrica, seguimos Suresh para dentro de seu estúdio. [Ele] depois, puxa a cortina vermelha revelando a *pièce de résistance* nesta câmara dos sonhos. A grande vastidão do Lago Dal na Caxemira é aberta, cintilando debaixo de montanhas cravejadas de pinheiros e cascatas, iluminado por céus eflorescentes, e tudo equilibrado por um primeiro plano deleitando-se em flores do campo multicoloridas. (Pinney 1997, 14-15)

Numa cena do popular filme hindu *Beta*, o apaixonado Anil Kapoor acaricia a fotografia de Madhuri Dixit, o ainda não correspondido objeto de sua afeição. A mão de Kapoor passa pela superfície da imagem, detectando alguma ondulação libidinal secreta, alguma textura do desejo dificilmente visível que desencadeia no sujeito da foto um sopro de êxtase. Olhar se torna tocar, e o referente da fotografia se transforma, do aprisionamento da profundidade da imagem para sua superfície sensorial. O cinema de Bombaim desenvolve aqui uma erótica do olhar e do ser, algo próximo à erótica descrita por Susan Sontag (1979) – uma urgência sensorial.

Retornarei ao “superfícismo”³ que caracteriza uma prática fotográfica muito popular de pequenas cidades indianas quando, mais tarde, eu explorar suas continuidades com práticas populares da África Ocidental, especialmente as maneiras pelas quais o uso de panos de fundo, a criação da *mise-en-scène* fotográfica, e a manipulação pós-exposição da imagem demonstram uma preocupação com a superfície – ou o que Olu Oguibe (1996) chama de “substância” da imagem – em vez de suas profundidades indexicais narrativizadas.

Meu argumento sobre práticas populares de “superfícismo” pós-colonial depende, no entanto, de sua oposição a uma prática anterior que repudia e ultrapassa. Essa prática anterior privilegia o tempo/espço da exposição fotográfica e conecta esses momentos de criação aos movimentos do fotógrafo e dos sujeitos fotográficos pelo tempo e espaço. A relação entre o início da fotografia e as viagens europeias não é acidental: a fotografia “normativa” codificou uma prática fotográfica, que por sua vez codificou uma prática de viagem. A ideologia de indexicalidade autorizou uma prática autóptica de “estar lá”. Uma passada por qualquer história básica da fotografia revela a poderosa preocupação com a locação variável dos fotógrafos e seus equipamentos em conjunções reais de tempo/espço, como os primeiros técnicos fotográficos em balões; John McCosh, em Burma; Roger Fenton, na Rússia e na Crimeia; Francis Frith, no Egito;

3. No original “Superfícism” (N.T)

Felice Beato, no Japão; Samuel Bourne, na Índia (ver Hershkowitz 1980); e Timothy O’Sullivan e W. H. Jackson, no Oeste Americano.

Há uma inovação na prática fotográfica que permite esse engajamento com espaços de alteridade, mas também permite uma ressonância com epistemologias mais duradouras. O paralelismo entre a tecnologia da fotografia e as técnicas de viagem tem sido explorado por David Tomas (1982; 1988), que observou o caminho no qual a transformação do negativo em um positivo encapsula uma jornada entre diferentes estados. Mas essa narrativa tecnológica estava baseada em uma tradição europeia de conceituar o conhecimento espacialmente muito mais antiga. O frontispício de *Der Adeliche Hofmeister*, de 1693 de Anton Wilhelm Schwart mostrando “o *Grand Tour*⁴ como parte do sistema educacional Barroco” visualiza essa espacialização na qual diferentes disciplinas do conhecimento – incluindo “História Universal, Línguas Exóticas, Geografia e Política” – são retratadas como etapas ao longo de uma ambiciosa “peregrinação”. Justin Stagl (1990, 325) situou tais imagens no contexto da ascensão de uma teoria sistemática de viagem na Europa dos séculos XVI e XVII.

Na origem da fotografia de viagem, como praticada por Fenton, Bourne e outros e cujo trabalho muito procurado veio a definir uma prática fotográfica canônica do século XIX, podemos traçar a aliança entre possibilidades tecnológicas da fotografia com uma expectativa cronotópica que emerge dessa longa história da teorização da viagem e do surgimento do autopticismo⁵, com a fórmula “ver com os próprios olhos”.

De 1866, a *Narrative of a photographic trip to Kashmir (Cashmere) and adjacent districts* de Samuel Bourne servirá para os propósitos de nosso argumento como texto paradigmático dessa prática normativa. Ele começa sugerindo que “se estiver certo em supor que os leitores do *The British Journal of Photography* se interessam por narrativas de viagem fotográficas em terras estrangeiras, eu dificilmente poderia esperar interessá-los mais fortemente, do que talvez apresentando-lhes algumas notas de uma viagem com uma câmera ao muito célebre Vale da Caxemira.” (Bourne 1866, 471)

O peso e o número dos apetrechos fotográficos de Bourne necessitam da formação de uma expedição de larga escala com quarenta e dois carregadores mais seu próprio séquito de servos, e a evidência da mentalidade isolante e conquistadora de mundo que esse tipo de formação expedicionária militarizada engendra é imediatamente evidente na narrativa

4. The *Grand Tour* se refere a tradicional viagem pela Europa realizada principalmente por homens jovens oriundos de classes altas e providos de meios, ou jovens de origem mais humilde quando conseguiam encontrar um patrocinador. (N.T.)

5. Do inglês, “*autoptic*”, o termo se refere a algo relacionado ou pertencente à observação pessoal. (N.T.)

de Bourne, que – como tem sido frequentemente observado – é recheada com uma aversão aos espaços dialógicos dos encontros cara a cara (“escutando o tempo todo nada além de bárbaros Hindustani”) justapostos com momentos epifânicos de ascendência (“Todo o rico Vale de Kangra, que tem cerca de quarenta milhas de comprimento por quinze de largura, estava espalhado abaixo, cercado no lado oposto por uma soberba cadeia de montanhas”). O modo expedicionário e sua hostilidade ao encontro dialógico foi bem discutido por Gerd Spittler (1996), que o contrasta com a vulnerabilidade produtiva do viajante individual.

A dominação tem um apelo para Bourne, pois facilita uma visão abrangente (“Aqui e ali eu podia ver profundamente *glens*⁶ obscuros e aparentemente inacessíveis”). A sistematicidade da penetração imperial também era importante para Bourne (“Difícilmente existirá agora um recanto ou canto, um *glen*, um vale, ou montanha, muito menos um país, na face do globo em que o penetrante olho da câmera não tenha examinado” [apud Ryan 1997, 47]) e suas imagens fotográficas são oferecidas como casos exemplares dessas zonas antigamente inacessíveis, agora tornadas visíveis. O bem-sucedido resultado de viagem é avaliado nesses momentos de altura e distância, ao passo que a proximidade marca um fracasso (“Percebi que não seria capaz de ter uma visão geral do todo por conta da proximidade da parede que o cercava” [Bourne, 1866-67, 475]). Todas essas emoções conflitantes e experiências são resolvidas no momento de epifania de sua subida além do Vale da Caxemira:

O topo era formado por um cume de linha reta ou parede de neve de cerca de oito pés de largura, onde eu sentei para descansar e examinar o cenário que se fez ao meu redor... O panorama não era só o mais extenso, mas o mais variado que já avistei.

Aqui eu tive o meu primeiro vislumbre do “Vale da Caxemira”, que se estendia ao norte como uma planície nivelada, com uma mancha brilhante aqui e ali reluzindo através da névoa, como prata, os reflexos dos lençóis de água... À direita, outras pirâmides de neve surgiram à vista numa sucessão gloriosa e ilimitada, se estendendo, eu presumo, ao território de Ladakh. Olhando para o sul (de onde eu tinha vindo) uma sucessão de vales e cumes seguidos uns aos outros, por muitas léguas, cordilheira além de cordilheira, até se perderem nos cumes mais altos e na neve gigantesca de Pangî, que, por sua vez, se mistura com a sombria escuridão das nuvens que pairam.

Que espetáculo foi olhar para isso tudo! (Bourne 1866-67, 584)

6. Um *glen* é um vale tipicamente estreito, longo, profundo. (N.T.)

O sentimento de Bourne aqui ecoa as diferentes respostas de Gustave Flaubert para os variados espaços do Cairo durante sua viagem em 1850 com o fotógrafo Maxine Du Camp:

O que posso dizer disto tudo? O que posso te escrever? Até agora mal superei o deslumbramento inicial... Cada detalhe estende a mão para te agarrar, te beliscar; e quanto mais você se concentra, menos você compreende o todo. Então, gradualmente, tudo isso se torna harmonioso e as peças encaixam-se, de acordo com as leis da perspectiva. Mas os primeiros dias, por Deus, é um caos desconcertante de cores. (Flaubert apud Mitchell 1988, 21)

Como Timothy Mitchell (que cita Flaubert em sua grande obra *Colonising Egypt*) sugere, Flaubert contrasta uma experiência ameaçadora de proximidade (na qual a visão se colapsa em toque: “te belisca”) com a segurança da distância e da altura, que permite uma observação separada de uma totalidade (“de acordo com as leis da perspectiva”). Mais tarde, Marcel Griaule – que tem uma conhecida inclinação à fotografia aérea – comentou: “Talvez seja uma peculiaridade adquirida em aviões militares, mas sempre fico ressentido em ter que explorar terreno desconhecido a pé. Visto do alto, no ar, um distrito contém alguns segredos” (Griaule apud Clifford 1988, 68). A temática de um conhecimento colonial superior proporcionado por aeronaves poderia ser o assunto de um pequeno livro, cujo texto-chave seria “*The importance of Java seen from the air*” de H. M. de Vries (1928), que inclui uma recomendação do presidente da associação local de aviação Batavia:

Agora nós, filhos do século, estamos sem delongas flutuando pelo ar em nossos aviões ou balões, impulsionados por máquinas, ao passo que habilitados além disso pela perfeição das lentes fotográficas, estamos numa posição de fixar nas placas sensíveis o que, das alturas vertiginosas, nos chamou atenção, e depois, com a ajuda da arte gráfica, demonstrar como o mundo embaixo se apresenta ao olho que espia das nuvens.

Uma das fotografias, “A road lined with poplars”, que resultou da excursão de Bourne à Caxemira, diagrama perfeitamente a varredura diagonal de uma linha retrocedente de árvores dividindo o plano da fotografia em fragmentos geométricos. Embora para Rosalind Krauss, seguindo Peter Galassi (1981, 93), a imagem de Bourne “esvazia a perspectiva de seu significante espacial e reinveste cada pedaço com uma ordem bidimensional de forma tão poderosa tal como um Monet contemporâneo” (Krauss 1985, 135), esse achatamento e a característica gráfica da imagem de Bourne

ocorre com certeza em função de má reprodução da imagem nas fontes disponíveis a Krauss (provavelmente também a Galassi) e seu afastamento dela provocado pela narrativa de Bourne que insere sua linha pictórica de voo na câmera penetrante imperialista do norte da Índia.

A narrativa e as imagens de Bourne mapeiam um espaço no qual o mundo é, como para Heidegger, uma imagem. No seu fundamental e desconcertante ensaio *The age of the world picture* (1977), Heidegger explorou a maneira pela qual uma modernidade europeia havia produzido uma profunda clivagem entre homem e o mundo. O mundo se tornou um campo de certezas espaço-temporais, um domínio entregue a medir e executar o que mais tarde Merleau-Ponty descreveu como “espacialidade isotrópica homogênea”. Para a caracterização de Heidegger desse tropo também podemos adicionar o elemento crucial da narrativa: o mundo como imagem implicou também caminhos interrogativos, incursões nas quais vidas se tornam medidas em termos de suas “explorações”, e a exploração do mundo como uma imagem se torna a marca de vidas vividas com sucesso.

A fotografia pós-colonial africana e indiana contemporânea está preocupada com um domínio do “desnarrativizado”, efeitos de superfície “desperspectivados” que operam em uma zona de tutilidade muito diferente do ponto de vista desconectado defendido pelos primeiros praticantes europeus, como Bourne. No entanto, não estou sugerindo que essa recusa da narrativa, perspectiva e distanciamento seja peculiar da fotografia. Pelo contrário, como mostrarei através de diversos exemplos, essa é uma recusa feita em outras mídias também. De fato, é também uma recusa, presente em “momentos de inquietude” dentro de esquemas de pinturas dominantes como a “arte de descrever” do norte, discutida por Svetlana Alpers, e a “loucura da visão” presente no barroco.

Tal argumento tem sido construído por Martin Jay (1988) em sua consideração sobre os múltiplos regimes escópicos que têm constituído a modernidade. Jay argumenta que a história de dominância de um único regime escópico – que ele chama de “perspectivismo cartesiano” – é muito simples. O termo “perspectivismo cartesiano” funde a racionalidade subjetiva cartesiana com conceitualizações albertianas de perspectivas de ponto único. É central para essa noção a visão desincorporada – o que Norman Bryson (1983, 95) chama de “visão desencarnada” – e que analisei em outros trabalhos (seguindo Susan Buck-Morss) como uma “anestésica” em oposição a uma “corpóptica”⁷. Dentro da perspectiva cartesiana, Bryson (1983, 94) sugere que

7. Pinney 2001. Por anestésica, segundo Buck-Morss, quer dizer o domínio da estética descorporificada anti-kantiana. O neologismo “corpóptico” destina-se a evocar o domínio da estética sensível e corporal.

o corpo é reduzido a... sua anatomia ótica, o diagrama mínimo da perspectiva monocular. Na Percepção Fundadora, o olhar do pintor detém o fluxo de fenômenos, contempla o campo visual de um ponto vantajoso fora da mobilidade da duração, em um momento eterno de presença revelada.

Jay (1988, 8) esboça uma variedade de consequências decorrentes da ascensão dessa nova ordem visual. A lacuna entre o observador e o que foi representado na imagem se alargou, e ocorreu uma “deserotização” da ordem visual conforme o mundo retratado em imagens era cada vez mais “situado em uma ordem espaço-temporal matematicamente regular preenchidas com objetos naturais que só poderiam ser observados de fora” (Ibid. 9).

O ensaio *The age of the world picture* de Heidegger foi produzido em 1935 – um ano antes do ensaio de Benjamin sobre a “Obra de Arte” – e há certos paralelos intrigantes entre os dois argumentos. Ambos ensaios desenvolvem extraordinariamente narrativas evolucionárias amplas e ambiciosas. Na história otimista de Benjamin, o declínio de uma aura situada anteriormente é previsto por novas tecnologias da imagem. Na história pessimista de Heidegger, uma positiva valorização do habitar pré-moderno é rompida pela perspectiva cartesiana onde o mundo passa a ser visto como uma imagem – uma zona de representação estabelecida como algo exterior à existência. Retratar se torna inseparável da modernidade: “O fato de que o mundo se torna uma imagem em absoluto é o que distingue a idade moderna” (Heidegger 1977, 130).

Se para Parmenides, “o homem é aquele que é encarado pelo que é” na idade moderna, “aquilo que é... passa a existir... através do fato de que primeiro o homem olha para ele” (Ibid. 130, 131). Olhar o mundo e construí-lo como uma imagem acarreta a colocação do homem, por ele mesmo, contra e antes da natureza como algo separado: o mundo é “colocado no domínio do conhecimento do homem e a sua disposição” (130).⁸

Jay se opõe à hipótese considerada por comentadores tão diversos quanto Richard Rorty e William Ivins Jr. de que o perspectivismo cartesiano tem sido o único regime dominante desde o Renascimento. Ele chama a atenção para outros paradigmas bastante diferentes que por vezes destronaram a suposta hegemonia do regime da perspectiva cartesiana. Assim, a “arte de descrever”, que floresceu nos países baixos durante o século XVII, rejeitou a narrativa e perspectiva anterior da pintura do

8. Para uma apresentação prolongada destas ideias para as práticas europeias de viagem, ver Pinney (1994).

Renascimento do sul europeu em favor de uma textura visual desnarrativizada. Em vez de um ponto de olhar fixo, demandava um olhar móvel, itinerante, que escaneasse os detalhes dispersos nas imagens que frequentemente incluem palavras em adição a objetos em seus espaços visuais (Jay 1988, 12). Entre os contrastes que Alpers traça entre essa arte de descrever e as imagens perspectivistas de antes estão a “luz refletida de objetos contra objetos modelados pela luz e pela sombra; a superfície dos objetos, suas cores e texturas tratadas ao invés de sua colocação em um espaço legível” (Ibid. 1988, 12-13).

O segundo momento de inquietação descrito por Jay sustentava a possibilidade de uma recusa mais radical do perspectivismo. O barroco (um termo provavelmente derivado da palavra portuguesa para uma pérola disforme) é adiantado por Jay como “uma permanente, e com frequência reprimida, possibilidade visual existente ao longo da era moderna” (Ibid. 16). Utilizando-se do trabalho de Christine Buci-Glucksmann, Jay enfatiza a rejeição pelo barroco da “geometrização monocular da tradição cartesiana, com a sua ilusão de espaços tridimensionais homogêneos vistos de longe por meio de um *Olhar de Deus*”. O barroco é obcecado pela opacidade, pela recursividade da superfície e pela profundidade e “revela o convencional ao invés da qualidade natural da especulação ‘normal’ por mostrar sua independência da materialidade do meio de reflexão” (Ibid. 17). Em outros trabalhos (Pinney 1999), examinei a cultura visual popular indiana em termos barrocos como evocado por Alejo Carpentier, que em uma palestra, em 1975, esboçou uma teoria da relação do barroco com o realismo mágico que possui uma peculiar aplicabilidade às imagens que considerarei brevemente aqui.

Apesar do barroco ser, para Carpentier (1995, 93), uma “constante do espírito humano”, também precisa ser compreendido como uma reação a uma racionalidade espacial. O barroco “é caracterizado por um horror ao vácuo, a superfície nua, a harmonia da geometria linear” (loc. cit.); “foge dos arranjos geométricos” (Ibid. 94). Carpentier vê a Catedral de São Pedro em Roma, de Bernini, como um exemplar do barroco; é como um sol enjaulado, “um sol que expande e explora as colunas que o circunscreve, que aparenta demarcar seus limites e literalmente desaparece antes de sua suntuosidade” (Ibid. 93). Podemos adicionar à ênfase de Carpentier na natureza crioula e híbrida do realismo mágico a observação de Luis Leal (1995, 121), de que o realismo mágico é uma “atitude em relação à realidade” e não só um gênero literário⁹, bem como a reivindicação de Amaryll Chanady (1995, 135), de que o realismo mágico “adquire uma

9. Leal (1995, 121) argumenta que o realismo mágico “não cria mundos imaginários nos quais podemos nos esconder da realidade cotidiana: no realismo mágico o autor confronta a realidade e tenta desembaraçá-la, para descobrir o que é misterioso nas coisas, na vida, nos atos humanos”.

significância particular no contexto do status Latino Americano de uma sociedade colonizada”, e sua observação de que o realismo mágico é uma resposta a “regras, normas e tirania da idade da razão”.

Essa preocupação com perspectivas teóricas que se desenvolve a partir da consideração da pintura e da literatura pode parecer desconcertante dado que meu interesse é a fotografia. O que tentei demonstrar, no entanto, é que o “barroco” - o apelo à superfície háptica - é comumente evocado através de diferentes mídias. O que todas essas estratégias de superfície têm em comum é sua emergência em contextos pós-coloniais específicos como expressões de identidade que, de maneiras complexas, repudiam os projetos dos quais imagens de um perspectivismo cartesiano fazem parte.

Entretanto, a distância entre essas ideias abstratas e as práticas fotográficas indiana e africana populares é pequena. Judith Mara Gutman (1982, 17) escreveu sobre uma das fotografias de Samuel Bourne do sul da Índia (View into Ootacummund) em termos que espelham de perto a descrição de Dawn Ades das paisagens italianas de Claude:

um baixo nível de luz é introduzido em primeiro plano, e em seguida se permite seu movimento dentro e fora das árvores, criando graciosas curvas líricas por entre as folhas. A luz se projeta a alturas majestosas, com dramáticas fendas de sombra, antes de desaparecer na distância. Bourne teceu uma história em sua imagem, guiando os seus espectadores desde o primeiro plano de ritmo mais lento e desconexo pela intensidade edificada do plano médio, e depois discretamente levando seus espectadores para um futuro distante.

Essa imagem, que é tão cuidadosamente construída - de modo a permitir que o olho do espectador viaje pelo seu espaço interno -, pode ser contrastada com outra fotografia examinada por Gutman, “Women at Sipi Fair” (1905). Essa imagem, de um fotógrafo indiano desconhecido, está sujeita a um regime espacial muito diferente: “Sem ‘convite’ para dentro da imagem, meus olhos não sabiam como ou onde entrar... Não havia caminhos, como os encontrados no imaginário Ocidental, para as outras partes da imagem” (Gutman 1982, 6).

O PANO DE FUNDO REALISTA

Escrevendo sobre a fotografia da Guerra Civil Americana, Alan Trachtenberg (1985, 1) observou o que ele chama de “historicismo pela fotografia”, noção na qual - no despertar da consagração da fotografia pela guerra - o “conhecimento histórico declara o seu verdadeiro valor através do quanto e como é fotografado”. Talvez a afirmação mais clara dessa

transformação na natureza de eventos históricos repousa na conclusão de Paul Valéry, 100 anos depois da introdução da fotografia, de que “a mera noção de fotografia, quando introduzida em nossa meditação na gênese do conhecimento histórico e seu verdadeiro valor, sugere a simples questão: *Poderiam tal e tal fato, como é narrado, ter sido fotografado?*” (Valéry apud Trachtenberg 1985, xiii-xiv).

A observação de Valéry expressa uma visão padrão da fotografia como índice – como um traço químico da luz que, ricocheteada de objetos, que passam diante das lentes – e possuidora de um elemento de aleatoriedade que sempre elude o desejo do fotógrafo de enquadrar e construir a imagem. É a incompletude do filtro fotográfico que a distingue de outras mídias, tais como a pintura e o desenho. Implicitamente nessa visão há um desejo de aprisionamento dentro do tempo-espaço do mundo cotidiano, capturado pela câmera.

A fotografia pode ser usada para posicionar corpos e rostos dentro da história, e pode também ser usada como um meio de fuga. O que Eduardo Cadava (1997, xxix) descreve como “autoarquivamento fotográfico” posiciona corpos dentro de cronotopias específicas – é importante para algumas pessoas que a imagem da Torre Eiffel, a distância, seja aquela do centro de Paris e não um simulacro: como Bourdieu diz, “consagra o encontro único” (1990, 336). A cronotopia indiana central que será agora brevemente descrita não privilegia esses fatores porque sua linguagem fotográfica lúdica não está preocupada em fixar corpos em tempos e lugares particulares; em vez disso, ela está preocupada com o corpo como uma superfície que é completamente mutável e móvel, capaz de se situar em qualquer tempo e espaço.

Se temos que em algumas tradições fotográficas panos de fundo são valorizados como um registro da posição do sujeito em um lugar real particular (geralmente, como Bourdieu nota, em encontros com lugares de produção altamente simbólica), pouquíssimas pessoas em Nagda (uma cidade com 79.000 pessoas na Índia Central, a meio caminho entre Deli e Bombaim) pedem para ser fotografadas no espaço real de Nagda. Isso geralmente ocorre somente no processo de fotografar procissões de casamento, conforme eles passam pelas ruas da cidade ou pelos jardins do Birla *mandir* local, um elaborado templo pseudoarcaico cujo terreno se tornou um lugar popular para piqueniques para os habitantes mais ricos da cidade. As fotografias tiradas aqui (majoritariamente por fotógrafos profissionais que espreitam os jardins) tratam com desprezo a especificidade topográfica do lugar em favor de panos de fundo estereotipados (do tipo a ser visto em filmes Hindus) de flores e fontes.

figura 1
Guman Singh
montado numa
motocicleta de
estúdio, c.1983.



Quando os *Nagdarites* querem uma foto de si mesmos eles quase sempre incumbem um fotógrafo (pois há muitas poucas câmeras de propriedade privada) para fotografá-los dentro de um estúdio. O lugar “real” de Nagda é continuamente rejeitado em favor daquilo dentro das dependências do fotógrafo (Figura 1). Um pano de fundo será escolhido – talvez o Taj Mahal, ou uma cena no lago Dal (Caxemira), ou ainda uma paisagem urbana (vista de uma motocicleta). O mesmo deslocamento espacial/temporal pode ser atingido através do “*cutting*” - a cuidadosa justaposição de negativos em papel e impressão composta que permite noivas e noivos em álbuns de casamento viajarem por toda a extensão da Índia, estando em um momento de pé ao lado da Torre da Vitória em Chittorgarh e em outro ao lado do Portão da Índia em Deli.

O PANO DE FUNDO “SUBALTERNO”

Em *Afterimage*, o antropólogo Arjun Appadurai (1997) sugeriu que a disseminação do uso de adereços e panos de fundo na fotografia popular pós-colonial expressa uma resistência à reivindicação documental da fotografia e traz à tona críticas à modernidade. Ele chega ao ponto de nomear o pano de fundo de “subalterno”:

o pano de fundo resiste, subverte ou parodia a reivindicação realista da fotografia de várias formas... Nessas configurações pós-coloniais, panos de fundo fotográficos se tornam menos local de debates sobre a subjetividade colonial do que para... “experimentos com a modernidade”. Isto é, fora das técnicas taxonômicas e coercitivas dos observadores coloniais e do estado colonial, os panos de fundo tendem a se tornar parte de um diálogo mais complicado entre fotos posadas e práticas cotidianas. (Ibid. 5)

Em Nagda, panos de fundo não são usados simplesmente como substitutos na falta de seus referentes, mas como um espaço de exploração. Essa exploração é comumente geográfica: dentro dos estúdios de Nagda pode-se viajar de Goa a Mandu, a Agra e a Caxemira meramente ao ficar de pé em frente a diferentes paredes. Mas os estúdios de Nagda também funcionam como uma câmara dos sonhos em que explorações pessoais de uma gama infinita de alter egos é possível.

Retratos duplos e triplos colocam uma pessoa além do espaço e identidade que certas formas do retrato Ocidental possuem. Estas, junto com as complicadas técnicas de montagem que são tão comuns nos retratos de Nagda, testemunham a falta de desejo de “capturar” os fotografados dentro de quadros espaciais e temporais limitados. A replicação de corpos e rostos trazidos por dobrar e triplicar imagens rompe não só os correlatos espaciais e temporais que são operados pela janela perspectivista criada pela fotografia, mas também sugere uma diferente conceitualização dos objetos que foram fabricados para aparecer nessa janela. É como se existisse uma homologia entre as infrações espaciais e temporais dessa janela representacional e a fratura desses sujeitos locais.

Mas não são apenas panos de fundo que sugerem esse paralelismo africano/indiano. Há também um reconhecimento explicitamente articulado por fotógrafos de que sua tarefa é produzir não um vestígio aprisionado de seus fotografados, mas atuar como grandes empresários, trazendo à tona uma visão ideal e aspiracional dos corpos que os fotografados anseiam ser.

“SAINDO MELHOR...”

Ninguém em Nagda – além, isto é, da polícia e de outros agentes do estado – vê algum valor no potencial da fotografia de fixar a realidade cotidiana. Ela é raramente usada para registrar ou memorizar eventos e conjunturas do passado. A fotografia, por outro lado é valorizada, por sua habilidade de fazer pessoas e lugares “saírem melhores do

que realmente são”¹⁰. Essa é uma frase usada por clientes do estúdio Sagar em Nagda, que é famoso por suas revelações de cor em dobro. O proprietário, Vijay Vyas, comenta que os *Nagdarites* raramente desejam fotografias “realistas” (*vastavik*): “Eles sempre dizem eu quero sair bem... Todo mundo diz eu sou assim, mas quero sair melhor que isso na minha foto (*is se bhi zyada acchha mera photo ana chahie*). Então tentamos”

“Sair melhor” em uma fotografia em Nagda é possível por meio de dois caminhos: a adoção de gestos e a disposição de figurino e adereços. Frequentemente um implica o outro. Vijay Vyas se refere a qualquer foto envolvendo um gesto com a frase em inglês “*action shooting*”: “*action shooting* ou foto-ação significa que você está com a mão de certo modo, para o alto, para mostrar o seu relógio; uma perna mais para cima que a outra. Essas são as foto-ação”. Isso se refere a um conjunto de técnicas combinadas entre o fotografado e o fotógrafo que permitem uma pose específica emergir e que pode envolver conjuntamente um gesto ou um olhar pelo sujeito e a adoção de um ângulo apropriado da câmera pelo fotógrafo. Assim, há poses de “poeta” de “filmi” (isto é, estrela de cinema), ambas requerem ângulos de câmera baixos, e a criação delas envolve uma espécie de direção teatral do fotógrafo (Figura 2).

Vijay, como muitos outros donos de estúdios em Nagda, tem uma coleção de figurinos disponíveis para o uso de seus clientes, embora eles sejam a causa de considerável confusão. Os figurinos incluem uma roupa tipo “tudo em uma”, que pode ser arranjada para diferentes gostos regionais, de casta e classe. Perguntei a Vijay por que seus clientes são tão interessados em roupas diferentes quando estão em frente à câmera:

Por *shauq* [prazer, para satisfazer um desejo]. Eles não querem usar suas roupas do dia a dia. Eles não querem fotos *vastavik* [realistas]... Eles penteiam e trançam o cabelo, passam talco, passam creme, colocam um batom, mudam suas roupas, vestem roupas boas, colocam uma gravata, vestem um casaco, se certificam de que suas calças estão ok, e então eles dizem ‘tire uma foto-ação’, ‘tire minha foto com este tipo de vestido, vestido Rajasthani, com um *matka* [pote de barro] e assim por diante. (Vyas, informação verbal)

10. Os três parágrafos seguintes são condensados de Pinney (1997a, 178-80); o material citado é de entrevistas com o autor, traduzidas do Hindi.

figura 2
Composição de
Suhag Studios,
Nagda, c. 1980.



Considerando que a fotografia popular de Nagda não parece compartilhar muito da função solenizante da fotografia francesa descrita por Pierre Bourdieu (1990, 24), existem perspectivas que podem ser tiradas de algumas práticas na África Ocidental. Kobena Mercer (1995, n.p.) descreve a abordagem do fotógrafo Seydou Keïta, ativo em Bamako, Mali, desde meados dos anos 1940, como segue

Com vários apetrechos, acessórios e panos de fundo, o fotógrafo estiliza o espaço pictórico, e através de iluminação, profundidade de campo e enquadramento, o trabalho da câmera intensifica a *mise-en-scène* do sujeito, cujas poses, gestos e expressões revelam desse modo um “eu” não como ele ou ela é realmente, mas “só um pouco mais do que nós realmente somos”.

O comentário no final é do próprio Seydou Keïta, e inquietantemente reflete a observação feita por Vijay Vyas.

MODERNISMO VERNACULAR

Vindo de uma imersão nas práticas populares de fotografias indianas, somos golpeados imediatamente com as similaridades apresentadas por estudos da fotografia popular africana: parece existir um desinteresse

similar em cronotopias realistas, uma recusa similar do perspectivismo cartesiano, até mesmo na forma atenuada de suas populares encarnações euro-americanas contemporâneas. Algumas das aparentes continuidades podem ser em parte explicadas por uma continuidade de pessoal: os estúdios pesquisados por Heike Behrend (1998) em Mombaça são em grande medida dirigidos por indianos, e a poderosa influência do cinema de Bombaim por toda a África Ocidental (Larkin, 1997) e o impacto da iconografia indiana produzida em devoção a Mami Wara sugere possíveis linhagens de influência.

O trabalho de Seydou Keïta (defendido pelo mundo da arte como fotógrafo africano fundamental poderia ser assunto de outro ensaio) é particularmente ressonante com o retrato indiano popular. Os clientes de Seydou Keïta possuíam, no entanto, uma escolha muito mais restrita de panos de fundo. Como Seydou relatou ao *The Guardian* em 19 de abril de 1997, “Entre 1949 e 1952, usei minha colcha de franjas como meu primeiro pano de fundo. Depois eu mudava o pano de fundo a cada dois ou três anos”. Em outra fonte ele acrescenta que isso introduzia um elemento de indeterminação: “Às vezes o pano de fundo funcionava com a roupa deles, especialmente para as mulheres, mas era tudo por acaso” (Keïta apud Bigham 1999, 58).

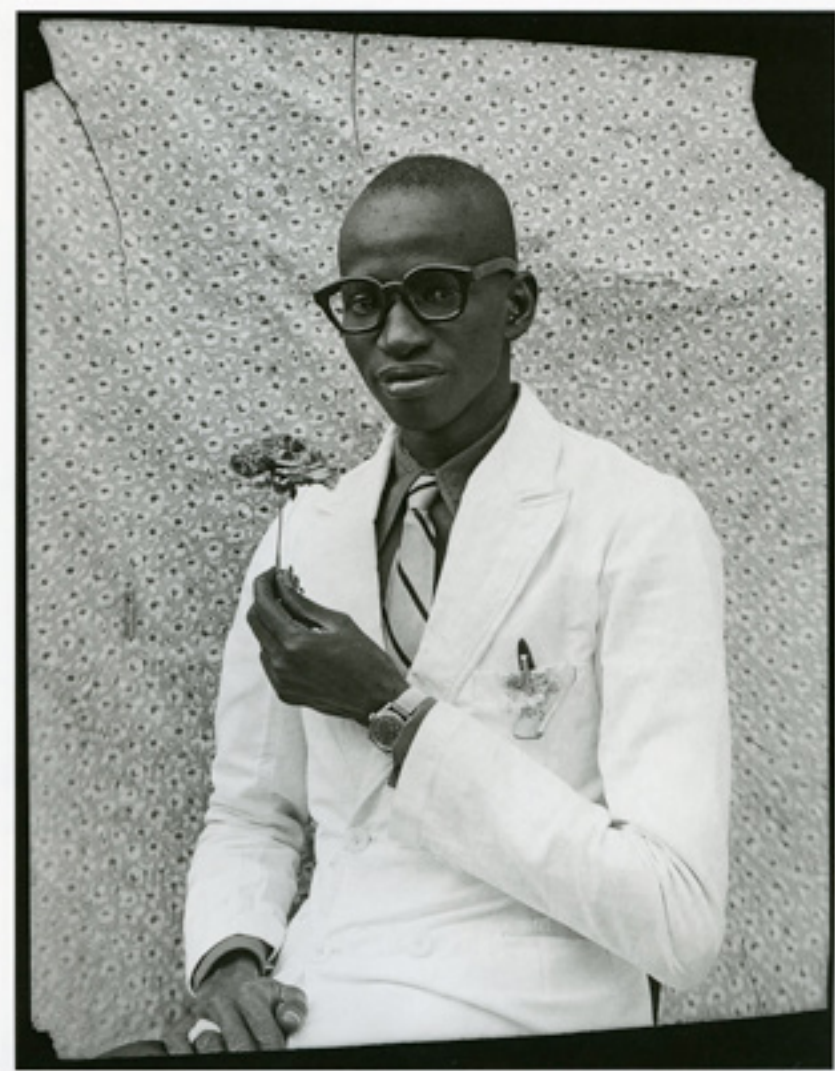
Esses panos de fundo trocados esporadicamente contribuem significativamente para o visual de Seydou – e para sua recusa da cronotopia realista. Qualquer locação fora do espaço imaginário do estúdio é continuamente ultrapassada pela textura das várias colchas de Seydou entrando em harmoniosa e dissonante conversa com as roupas e acessórios vestidos por seus fotografados (Figura 3). Essa conjuntura produz uma “arte de descrever” malinesa, uma fotografia de superfície que envolve a textura, em que tudo salta da fotografia em direção ao espectador, em vez de um campo de certeza espaço-temporal recuado dentro da imagem¹¹. Isso é o que podemos rotular de “modernismo vernacular”: uma recusa de verificação externa motivada não pela angústia greenbergiana, mas pelo desejo de consolidar o espaço íntimo entre o espectador e a imagem. As mais populares imagens de Seydou datam dos anos 1950, talvez porque os sujeitos irradiam o otimismo dos ventos de mudança de um futuro imaginado (Figura 4), em vez do cansaço da “banalidade” pós-colonial mbembesque (Mbembe, 1992). O material discutido por Stephen Sprague em seu maravilhoso artigo (1978) sobre a fotografia Iorubá data em grande parte dos anos 1970, e as ressonâncias com práticas indianas populares são ainda mais acentuadas: aqui há um mundo de superfícies e materialidades que estende a mão a seus espectadores encarnados.

11. Bigham (1999, 57) resume algumas dessas características pictóricas como centralidade e estabilidade composicional, com figuras fixas centralmente frequentemente mostradas frontalmente, inteiramente e dentro de um espaço pictórico superficial.

figura 3
Sem título,
1956-57.
Cortesia Sean
Kelly Gallery,
New York.



figura 4
Sem título, 1958.
Cortesia Sean
Kelly Gallery,
New York.



Como em Nagda, há uma desconfiança de imagens que não são recíprocas ao olhar do espectador: imagens de perfil e “obscuras” que não revelam completamente o rosto frustram o real propósito da fotografia para os Iorubás. Sprague descreve um número de poses e gêneros altamente convencionais, incluindo o “retrato fotográfico formal” tirado por um Iorubá mais velho. O sujeito aparece em sua melhor roupa tradicional “encarando diretamente a câmera” com as pernas afastadas e mãos nos joelhos ou colo e “os olhos olham diretamente para a câmera” (Ibid. 1978, 54). Significativamente, Sprague observa que, apesar das restrições técnicas dos primeiros processos fotográficos e a duradoura influência dos primeiros retratos britânicos serem frequentemente apresentados para explicar essas práticas Iorubás, não há, de fato, nenhuma relação óbvia entre as duas.

A preocupação com a superfície da imagem e sua produção depois do momento fotográfico ser evidente nas práticas Iorubás em diversas formas, têm paralelos indianos. Recortes fotográficos são comumente feitos com a colagem de imagens fotográficas (e em alguns casos imagens de revistas) em finas lâminas de madeira, às quais uma base de suporte é adicionada¹². Impressões duplas e mais complexas, que rompem com o que Gombrich uma vez chamou de “princípio da testemunha ocular”¹³ é comumente usado, especialmente na representação de irmãos falecidos no culto de gêmeos *ibeji*. Alguns estúdios, como o Sir Special, em Ila-O-rangun, montavam imagens fotográficas dentro de molduras espelhadas, cuidadosamente removendo as manchas de forma que o contorno do corpo fotografado poderia ser visto do outro lado (Sprague 1978, 59), uma técnica comum na exibição de cromolitografias na Índia Central. Estúdios Iorubás também produzem agrupamentos complexos que justapõem imagens fotográficas com inscrições textuais (Sprague reproduz uma com a frase “Ser [um] homem é um problema”), criações que pareceriam familiares aos produtores de Nagda.

Ambos superficimos populares, indiano e africano, são garantidos em todos os pontos pelo desejo de clareza e visibilidade, e em ambos locais os olhos do sujeito se tornam cruciais criadores da habilidade da imagem de devolver o olhar do espectador: os olhos se tornam o sustentáculo da relação entre a imagem e o mundo fora dela. Sprague (1978, 56) observa que uma das convenções fundamentais que governam a fotografia Iorubá é que “ambos os olhos do sujeito devem estar sempre visíveis em

12. Eu não encontrei isso em Nagda, mas um fotógrafo/artista, Bishumber Dutt de Mussoorie, no norte da Índia (cujo trabalho é descrito no filme *Photo Wallahs* de David e Judith MacDougall), ganha a vida da produção de tais recortes fotográficos em tamanho natural (Ver MacDougall 1992).

13. Isto é, que uma imagem retrata o que uma pessoa poderia realmente ver.

um retrato. Essa convenção refere-se ao conceito de *ifarahon* – de visibilidade e clareza da forma, linha e identidade”. Isso ressoa muito profundamente com as práticas em Nagda e com a mais abrangente noção de *darshan*, de ver e ser visto, que também informa a busca dos Nagdarites por frontalidade e visibilidade inscritas em uma superfície que olha para fora, de modo a devolver o olhar do espectador.

Mas, além disso, existe em grande parte da fotografia popular africana e indiana uma preocupação surpreendentemente semelhante com a materialidade da imagem e com as maneiras pelas quais a superfície da imagem se torna um lugar para a autoformação de identidades pós-coloniais. O que é notável sobre as práticas discutidas anteriormente são suas descontinuidades com a tradição histórica das quais elas emergem e suas continuidades com outras práticas pós-coloniais contemporâneas. Práticas populares indianas, africanas, haitianas (Houberg 1992) e chinesas¹⁴ estão ligadas por um interesse comum, não com o espaço a fotografia como uma janela em uma realidade marcada por linhas de fuga internalizadas, mas com a fotografia como uma superfície, um terreno, no qual presenças que olham em direção ao observador podem ser construídas. Como Olu Oguibe (1996, 246) elegantemente descreve essa transformação, “a imagem em questão não é a figura perante a câmera, mas aquela que emerge depois do momento fotográfico”. Se o momento fotográfico é dedicado a capturar o mundo como uma imagem, o que emerge posteriormente é a materialidade da imagem: o que Oguibe chama de sua “substância” e o que aqui discuto em termos de superfície. Um espaço imagético superficial, técnicas de colagem e montagem, pintura sobre a foto e mediações esculturais complexas transpõem o foco das imagens fotográficas do espaço entre a janela da imagem e seus referentes para o espaço entre a superfície da imagem e seus espectadores. É essa “descolonização visual” (Appadurai 1997, 6) que tentei evocar nestas notas sobre a superfície da imagem.

NOTAS

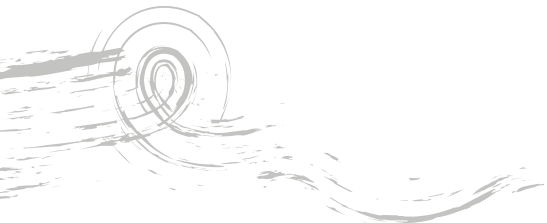
Sou grato a Michael Godby por me convidar à Cidade do Cabo, em 1999, onde apresentei a primeira versão deste ensaio.

14. À luz de Sprague se poderia reler a narrativa da fotografia popular chinesa de Sontag (1979, 173) de modo a revelar sua natureza corpotética e superficista: “Nenhuma fotografia é espontânea, nem mesmo as do tipo que o usuário de câmera menos sofisticada nesta sociedade acha normal – um bebê engatinhando no chão, alguém gesticulando... geralmente o que as pessoas fazem com a câmera é se reunir para ela, em uma fileira ou duas. Não há interesse em capturar movimento”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 1997. "The Colonial backdrop". *Afterimage* 24 (5) (March/April): 4-7.
- Baker Junior, Houston A. 1986. Chicago, University of Chicago Press.
- Behrend, Heike. 1998. "Love à la Hollywood and Bombay: Kenyan Postcolonial Studio Photography." *Paideuma* 44: 139-53.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bigham, Elizabeth. 1999. "Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydou Keita". *African Arts* 32 (1): 56-67.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Photography: A Middle-Brown Art*. Cambridge: Polity.
- Bourne, Samuel. 1866-67. "Narrative of a Photographic Trip to Kashmir (Cashmere) and Adjacent Districts." *British Journal of Photography* (9 parts; 5 October 1866 to 8 February 1867).
- Bryson, Norman. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Cadava, Eduardo. 1997. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Carpentier, Alejo. 1995. "The Baroque and the Marvellous Real". In *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Chanady, Amaryll. 1995. "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press.
- Clifford, James. 1988. "Tell Me about Your Trip: Michel Leiris". In *The Pedicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- de Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.

- de Vries, H. M., ed. c.1928. *The Importance of Java as Seen from the Air*. Batavia: H. M. de Vries.
- Galassi, Peter. 1981. *Before Photography: Painting and the Inventions of Photography*. New York: Museum of Modern Art.
- Gutman, Judith Mara. 1982. *Through Indian Eyes: Nineteenth and Early-Twentieth-century Photography from India*. New York: Oxford University Press/ International Center for Photography.
- Heidegger, Martin. 1977. "The age of the World Picture" (1935). In *The Question Concerning Technology and Others Essays*. Trans. William Lovitt. New York: Harper.
- Hershkowitz, Robert. 1980. *The British Photographer Abroad: The first Thirty Years*. London: Thames and Hudson.
- Houlberg, Marilyn. 1992. "Haitian Studio Photography: A Hidden World of Images." *Aperture* 126: 58-65.
- Jay, Martin. 1988. "Scopic Regimes of Modernity". In *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press.
- Krauss, Rosalind E. 1985. "Photography's Discursive Space". In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Larkin, Brian. 1997. "Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities." *Africa* 67 (3): 406-40.
- Leal, Luis. 1995. "Magical Realism in Spanish American Literature." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press.
- MacDougall, David. 1992. "Photo whallahs: An Encounter with photography" In *Visual Anthropology Review* (outono): 96-100.
- Mbembe, Achille. 1992. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony". *Public Culture* 4(2).
- Mercer, Kobena. 1995. "Home from Home: Portraits from Places In Between". In *Self Evident*. Birmingham: Ikon Gallery.
- Mitchell, Timothy. 1988. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oguibe, Olu. 1996. "Photography and the Substance of the Image". In *In/sight: African Photographers, 1940 to Present*. New York: Guggenheim Museum.



- Pinney, Christopher. 1997. "The Nation (Un)pictured? Chromolithography and 'Popular' Politics in Indi, 1978-1995". *Critical Inquiry* 23(4): 834-67.
- _____. 1999. "Indian Magical Realism: Notes o Popular Visual Culture". In *Subaltern Studies X*, ed. Gautam Bhadra, Gyan Prakash, and Susie Tharu. Delhi: Oxford University Press.
- Ryan, James. 1997. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. London: Reaktion.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss & Giroux; Harmondsworth, eng:Penguin.
- Spittler, Gerd. 1996. "Explorers in Transit: Travels to Tombuku and Agades in the Nineteenth Century". *History and Anthropology* 9 (2-3).
- Sprague, Stephen. F. 1978. "Yoruba Photography: How I See the Yoruba See Themselves". *African Arts* 12:52-59
- Stagl, Justin. 1990. "The Methodising of Travel in the Sixteenth Century: A Tale of Three Cities." *History and Anthropology* 4 (2): 303-39.
- Taussig, Michael, 1986. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*. Chicago: Chicago University Press.
- Tomas, David. 1982. "The Ritual of Photography" *Semiotica* 40 (1-2): 1-25.
- _____. 1988. "Towards an Anthropology of Sight: Ritual Performance and the Photographic Process." *Semiotica* 68 (3-4): 245-70.
- Trachtenberg, Alan. 1985. "Albums of War: On Reading Civil War Photographs". *Representations* 9.

CHRISTOPHER PINNEY

Christopher Pinney é Professor de Antropologia e Cultura Visual no University College London. Seus principais interesses estão focados na mídia impressa e na fotografia no sul da Ásia e hinduísmo popular na Índia Central. Atualmente coordena o projeto financiado pelo Conselho Europeu de Investigação "Photodemos / Citizens of Photography".

Antropólogo visual e cineasta, Center
for Vision and Anthropological
Education, Romênia.

MIHAI ANDREI LEAHA

ENTREVISTA COM DAVID MACDOUGALL. *OLHANDO PELO OLHAR DO OUTRO*



INTRODUÇÃO

David MacDougall é, sem dúvida, a figura mais importante no campo da antropologia visual atualmente. É um cineasta bem conhecido, antropólogo e escritor que contribuiu para o desenvolvimento da antropologia visual, considerada não apenas como um subdomínio da antropologia, mas como um campo de estudo em si, que não depende mais do princípio científico tradicional de investigação antropológica para ser considerado válido.

Em 2011, MacDougall esteve no Festival de Cinema de Astra, em Sibiu, Romênia, e depois em Cluj como convidado da Universidade Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, no mesmo país. Como estava trabalhando em minha tese de doutorado sobre filmes etnográficos e conhecimento antropológico, aproveitei a oportunidade para falar com um dos meus autores e cineastas favoritos sobre os tópicos que me interessavam na época. Começando por definições controversas de antropologia visual, questões relativas ao cinema observacional e intertextual, até chegar às diferenças entre antropologia escrita e visual ou ao modo como o cinema antropológico transmite conhecimentos antropológicos, a discussão levou a um questionamento mais metodológico, prático e um tanto pessoal sobre o ato de “olhar” como modo de investigação e uma mudança metodológica para uma antropologia corpórea/sensorial.

Olhando em retrospecto, a entrevista de 45 minutos foi tão inspiradora para mim que serviu de base para cada capítulo de minha tese, e, ainda que algumas das questões discutidas cinco anos atrás não estejam mais “tão em voga”, acredito que existem ideias que servem como fundamento para nossa disciplina, e muitas das questões abordadas ainda merecem grande atenção.

PEQUENA BIOGRAFIA DO ENTREVISTADOR: Mihai Andrei Leaha é doutor (Ph.D.) e pesquisador independente em antropologia visual e vive em Cluj-Napoca, Romênia. É muito ativo no campo da antropologia visual no seu país e no exterior, produzindo e dirigindo documentários, organizando festivais e oficinas de cinema, participando de conferências e escrevendo artigos para periódicos científicos. Em 2008, fundou a Triba Film, uma produtora independente de documentários que realizou filmes antropológicos premiados internacionalmente, como *Valley of Sighs* (2013) e *Babaluda* (2012). Em 2014, fundou o Centro de Educação Visual e Antropológica (CEVA), pelo qual iniciou e organizou programas educacionais inovadores e práticos envolvendo filme, fotografia e antropologia.

A ENTREVISTA

MAL: Esta entrevista faz parte de um projeto meu que é muito simples, chama-se “O que é antropologia visual?”. Então, quero fazer esta pergunta repetidamente, porque, ao se ler toda essa literatura no campo da antropologia visual, encontram-se diferentes respostas e nunca se sabe que direção tomar tendo em conta os trabalhos previamente lidos. Tudo está mudando, e vejo isso como algo bom, mas ao mesmo tempo acho que é confuso para aqueles que estão iniciando seus estudos nesse campo. Assim, esta é a primeira pergunta: o que é antropologia visual segundo David MacDougall?

DM: Na verdade, eu não uso muito esse termo. Costumo usá-lo quando estou pensando em antropologia de modo mais geral e em até que ponto filmes podem alterar conceitos de antropologia, tornando-se uma forma radical de antropologia, não necessariamente ligada à antropologia tradicional. Falo mais sobre filmes etnográficos, que defino mesmo como filmes que têm a intenção de explorar algum tipo de padrão cultural, padrões culturais e sociais. Considerando que, obviamente, qualquer filme pode ser interessante do ponto de vista antropológico, ele pode dizer muito sobre a cultura que produziu o cineasta e a cultura a que se refere, mas isso não o torna antropológico; torna-se um documento ou evidência útil. Já um filme que tem a intenção de realmente olhar como as pessoas levam suas vidas sociais, como se organizam, quais são as forças culturais envolvidas, aí, sim, acho que se torna etnográfico, de certa forma, por ter ciência dessas questões. Acho que existe um problema sério a respeito do conceito de antropologia visual porque um filme não faz muito bem a maioria das coisas que a antropologia fez no passado. Pode-se dizer que filmes são muito ruins para várias coisas que a antropologia tenta fazer. Por exemplo, filmes são muito ruins para fazer resumos ou propor conclusões, deduções. Filmes são muito ruins para fazer proposições sobre o mundo. E, em certo sentido, é isso que a antropologia tradicionalmente busca. Busca examinar evidências empíricas para, então, levantar questões sobre o assunto e daí chegar a algumas conclusões e proposições que se acredita que contenham a verdade para determinada comunidade de pessoas. Assim, se filmes não são bons para essas coisas, então para que servem na antropologia? Mas aí é preciso revirar a pergunta e olhá-la por outro lado, para dizer: bem, filmes são muito bons em algumas coisas, como: descrever de forma explícita e detalhada, ou talvez seja melhor não chamar isso de descrição, mas de exibição, ou algo assim; mostrar um caso específico – visualmente, claro; revelar as vidas emocionais dos seres humanos e suas relações interpessoais; olhar a comunicação não verbal, de posturas, gestos, todas essas coisas, as maneiras como as pessoas sinalizam umas para as outras; e provavelmente são muito bons também em mostrar a simultaneidade de eventos, ou, dentro de um evento, os diferentes aspectos que estão ocorrendo simultaneamente. Ou podem ser coisas sem nenhuma ligação, mas que ocorrem no mesmo *frame*; por exemplo, essa coisa está acontecendo aqui, outra coisa está acontecendo em segundo plano; além de toda essa atividade, existe o contexto geral – o contexto ambiental, por exemplo –, em que todos esses eventos ocorrem, o ambiente social de fato. Então, essa é uma maneira como o cinema pode funcionar, por uma espécie de coapresentação, em vez de um processo mais linear. Muito se fala sobre como a literatura é linear ou não linear ou a linguagem é linear ou não linear, e você pode oscilar diante de diferentes perspectivas sobre o assunto, mas o fato é que se você, digamos, tem uma descrição escrita no papel, você pode construir uma descrição mais abrangente ao inserir uma sequência de detalhes. E, então, a maneira como tudo se junta ocorre na imaginação do leitor para

criar um todo coeso. Isso é muito diferente de olhar para uma imagem que o bombardeia com múltiplas impressões, sensações e informações. Assim, eu vejo o lado positivo: os filmes podem fazer todas essas coisas, e aí surge a questão de qual é o valor que o cinema pode ter para uma compreensão antropológica. Acho que hoje há cada vez mais um tipo de convergência dos interesses de cineastas e antropólogos, o que abre muitas possibilidades para a antropologia usar filmes em que muitos dos interesses contemporâneos dos antropólogos são, por exemplo, o papel do indivíduo em um grupo social, a vida emocional das pessoas, um interesse renovado na cultura material em termos de como as pessoas se relacionam com os objetos ao seu redor e o desempenho, que geralmente é visto como uma espécie de tópico em alta na pesquisa antropológica. Então, desse ponto de vista, pode-se dizer que o filme tem acesso a essas áreas de interesse que a antropologia vem desenvolvendo ao longo das duas últimas décadas.

MAL: Certo, obrigado. Outra pergunta diz respeito a problemas metodológicos. Nos últimos 40 anos, você tem se colocado a favor de um cinema antropológico. Eu gostaria de falar sobre os métodos que você utilizou, as posições que você tomou ao longo de sua carreira do ponto de vista metodológico. Sabemos que você começou seu trabalho com Colin Young e seu grupo, e que Young era fomentador da abordagem observacional, mas em *Beyond Observational Cinema*, que você escreveu em 1973, você sugere uma abordagem mais reflexiva e participativa para a produção de filmes antropológicos. Em 1992 você defendeu uma forma de cinema intertextual que acusava a produção de filmes participativos por levar a uma confusão de perspectivas. Além disso, nos últimos anos testemunhamos uma retomada da abordagem observacional, tanto na teoria como na prática, mas de outro tipo dessa abordagem. Por favor, explique essa jornada metodológica e como os princípios de Young quanto ao cinema observacional diferem do que mais tarde você chamou de cinema observacional, se houver diferenças.

DM: Penso que tem havido muita confusão sobre os métodos observacionais e participativos ou interativos, porque, quando as pessoas estavam começando a formular essas ideias, havia um contexto político para isso, no qual muitos de nós estávamos começando a fazer filmes, negando as formas tradicionais de documentário e tipos de sintaxe e suposições, o que víamos como uma abordagem autoritária e institucional para o documentário. Considerando que o Cinema Novo que evoluiu nos anos 1960 era praticamente um cinema autoral, muito pessoal de muitas maneiras, não havia, a meu ver, muitas diferenças entre as variedades de *cinéma vérité* e cinema direto, cinema observacional, porque a principal característica dessa abordagem é que esses filmes eram feitos por indivíduos a partir de uma perspectiva muito individual. Muitas vezes, o cineasta era o diretor de fotografia, o que não acontecia antes. Portanto, frequentemente havia uma visão altamente subjetiva do mundo, uma visão exploratória

de uma pessoa, um sentido de autoria. Isso significa que se deve ver esses filmes como altamente seletivos, altamente subjetivos de muitas maneiras e que em nenhum sentido buscam apresentar uma objetividade despercebida, o que, muitas vezes, foram acusados de fazer. Acho que parte do problema desse mal-entendido deve-se ao fato de que, na verdade, muitos dos críticos que estavam escrevendo sobre isso não tinham feito filmes e eles não entendiam como esses filmes eram o resultado de observações pessoais. Também acredito que talvez alguns de nós sejamos culpados por tentar, em certo sentido, polarizar a discussão entre participação e observação quando, na verdade, os dois, de certa forma, não podem ser separados e não são de forma alguma mutuamente exclusivos ou opostos. E, de fato, se retornarmos a Malinowski, é tudo sobre observação participante de qualquer maneira. Se essas nuances de interpretação têm mudado ao longo do tempo, eu não sei, mas acredito que o público entenda muito melhor esse tipo de filme agora; ele não está sendo enganado ou recebendo uma falsa consciência do que está acontecendo – pelo menos é o que eu penso. Provavelmente, o público tem mais conhecimento e está mais consciente dos processos de produção de filmes.

MAL: E o cinema intertextual? Qual era sua perspectiva sobre isso em 1992?

DM: Creio que era descartar a ideia de que você poderia combinar materiais de diferentes fontes para um mesmo filme e, portanto, criar um tipo de diálogo entre eles. Então você poderia ter, por exemplo, em vez de um filme colaborativo em que o cineasta tenta trabalhar com outra pessoa para criar uma única perspectiva, um filme em que o cineasta cria parte do material e outra pessoa cria outra parte do material, talvez um cocineiro, e esse tipo de material é justaposto, criando a oportunidade de olhar para diferentes abordagens, diferentes aspectos de um mesmo assunto. Isso poderia ser um tipo de cinema intertextual. Ou então a intertextualidade poderia ser uma combinação de textos escritos e materiais visuais, discursos e outros elementos; essa seria uma forma de pensar sobre isso. Ou, ainda, poderia ser com outro tipo de referências. Eu comecei a fazer alguns filmes em pares quando estava fazendo o projeto da Doon School, de modo que um filme, de certo modo, se transformasse no outro, mesmo que não estivessem juntos. Mas, se você tivesse visto um filme e depois o seu par, haveria uma espécie de associação ou diálogo entre ambos. Acho que o melhor exemplo é o de *The New Boys* e *The Age of Reason*, os dois últimos filmes da série na qual alguns dos mesmos materiais são usados nos mesmos filmes, mas que são editados de forma diferente para cada filme. Então, a mesma cena emerge, mas, na verdade, no segundo filme há diferentes materiais, há um tipo de material adicional e menos materiais do que aparece no primeiro filme. Assim, os filmes têm uma espécie de diálogo, e os temas do filme também se sobrepõem. No primeiro caso, trata-se de um filme sobre um

grupo; o segundo filme é sobre um indivíduo desse grupo. Então você pode vê-lo tanto no contexto do grupo quanto como o único sujeito do filme, depende do que você vê primeiro, já que faz uma grande diferença qual deles você vê primeiro: se você assiste a *The Age of Reason* primeiro, passa a conhecer aquele menino muito bem e, de novo, quando você assiste ao outro filme, você vai procurá-lo constantemente. Onde ele está? Ele está aqui? E quando ele aparece, você o nota.

MAL: Eu não assisti a *The Age of Reason*, mas vi *The New Boys*, então eu entendo um pouco o que você quer dizer. De certo modo, você já falou sobre a diferença entre antropologia escrita e antropologia visual. Eu gostaria de saber sua posição quanto a isso no momento, porque uma das minhas citações favoritas de *Transcultural Cinema* é: “O filme nunca pode substituir a palavra escrita na antropologia, mas os antropólogos tornam-se conscientes, pela sua experiência com o filme, quanto às limitações que as palavras impõem à disciplina; nós estamos começando a preencher alguns pontos cegos com filmes”.¹ Então você acredita que há complementaridade entre as duas, ou você acha que deveriam ser ensinadas e compreendidas separadamente, quer dizer, esses dois modos de representação?

DM: Não, não acredito que haja alguma razão para ficarem separadas. Essa afirmação tem mais a ver com a motivação de antropólogos que talvez queiram ir além das limitações de sua escrita e procurem maneiras de expressar as coisas que experimentam no trabalho de campo, mas não encontraram uma forma de comunicar isso por escrito. Claro, se você é muito bom escritor, talvez seja mais bem-sucedido, mas nem todos podemos ser, entende? Nem todo mundo, nem todo antropólogo é Tolstói. Então, isso se refere à motivação, mas acho que o outro lado está relacionado com a questão que constitui o conhecimento antropológico, e o antropólogo alcança muitos tipos de compreensão na área, certo? E parte disso sofre uma espécie de filtragem e de destilação até a expressão da antropologia escrita, de descrições, conclusões etc. Só que muita coisa permanece, e a questão para o antropólogo é: eu entendo um monte de outras coisas também; haveria uma forma de comunicar isso ao público antropológico? O filme pode ser uma forma de fazer isso. Mas, se esses entendimentos não se encaixam perfeitamente com a maneira como a antropologia tem evoluído como disciplina, surge, então, um problema, porque as pessoas dizem que isso não é conhecimento, que é uma impressão, que é... Você não pode reduzir isso a uma proposição e talvez não possa resumir a antropologia. Professores de antropologia costumavam usar filmes etnográficos como uma espécie de pano de fundo para

1. No original: “Film can never replace the written word in anthropology but anthropologists are made conscious by their film experience of the limitations that words impose upon the discipline, we are beginning to fill some blind spots with film”.

suas aulas. Eles mostravam o filme e diziam que era isso, que isso dava uma ideia do contexto em que tudo ocorreu, do que eles estavam falando, e eles diziam: “Vamos voltar ao que importa”. E assim começamos a compreender que eles podem ser antropológicamente importantes de verdade, que as aparências podem ser antropológicamente significativas, não só o que podemos dizer sobre elas. Então, talvez esteja havendo uma mudança em que o segundo plano emerge para o primeiro plano da antropologia. Muitas das coisas que foram formalmente consideradas mais ou menos periféricas ao conhecimento antropológico ganham maior importância. E, como eu disse antes, nós vemos isso acontecendo agora no modo como a própria antropologia vem mudando o seu foco.

MAL: Em um dos artigos que George Marcus escreveu, na coletânea de ensaios de Lucien Taylor, ele disse que os antropólogos autores têm trabalhado a partir de uma imaginação cinematográfica em seus textos. Então, de certa forma, foi uma via de mão dupla, e não só de mão única; houve uma sobreposição das experiências.

DM: Sim, é verdade.

MAL: Você basicamente respondeu à minha próxima pergunta, sobre como o cinema é parte da prática antropológica e pode reforçar o diálogo entre os diferentes modos de conhecimento e representação, como o cinema antropológico transmite conhecimentos antropológicos e de que forma isso ocorre.

DM: O que eu quero dizer é que essa é uma questão interessante em si, porque, se você supõe que o cinema é apenas uma espécie de tentativa de copiar a realidade, então não vai chegar muito longe. Eu, por outro lado, penso metodologicamente que o importante é a maneira pela qual o cineasta analisa o tema e enfatiza certas coisas. A seletividade é de extrema importância. Assim, quando estou filmando, obviamente estou focando algumas coisas e excluindo outras; há um processo de destaque. Pode-se chamar isso de exagero, até para enfatizar determinados princípios que tenho observado em certos tipos de interações, certos elementos que me parecem importantes. Isso é crucial para fazer esses tipos de filme. Você está operando analiticamente, não está vendo seu trabalho como uma simples produção de relatórios ou transferência transparente do que já viu para outra pessoa. É um processo de análise muito mais ativo. E, realmente, tudo se resume, a meu ver, no modo como Margaret Mead e Gregory Bateson discordaram sobre métodos. Margaret Mead via o filme como um dispositivo de gravação e produção, quer dizer, como qualquer outro dispositivo, como câmeras de segurança, gravadores ou um instrumento científico como um microscópio, um telescópio. Ela usava essas analogias às vezes. Isso forneceria dados para outra pessoa ou para você mesmo olhar posteriormente. Por outro lado, Bateson

seguia uma abordagem muito mais ativa e proativa, segundo a qual, a menos que você investigue o tipo de busca ativa de certos tipos de conhecimento, o resultado vai ser muito superficial. Você tem que se esforçar para ser analítico desde o início.

MAL: Eu sempre quis saber, depois de debater o que é cinema antropológico, o que é o cinema, o que é certo tipo de filme de arte, o que também não deixa de ser cinema. Considerando o filme antropológico, o que o diferencia e como o cinema antropológico difere do campo da antropologia como algo totalmente diferente? É claro que, de certa forma, você respondeu a isso até agora, mas também disse que a antropologia visual é, em certo sentido, uma disciplina completamente diferente da antropologia em si, o que me leva a pensar o quão distinta é do cinema também. Seria a resposta a essas questões uma forma de pesquisa? Acho que essa é uma palavra-chave, mas enfim...

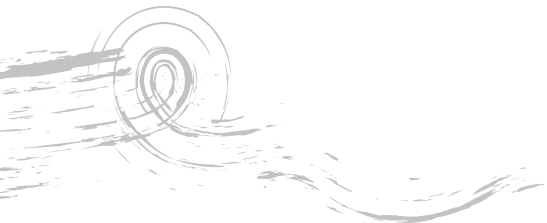
DM: Bem, claro que a antropologia visual não é só cinema. Pode englobar também a fotografia, pode ser um monte de outras coisas que têm a ver com a cultura visual, com a análise da cultura visual. Então, passando à questão de como o filme etnográfico diferiria do cinema – por exemplo, o cinema documental –, eu não acredito que eles difiram fundamentalmente. Talvez possam diferir em suas intenções, como eu já disse. Há uma finalidade específica, que é sociológica ou antropológica, mas, quanto à forma como ele usa o meio, não há realmente nenhuma diferença, porque todo cinema é um tipo de construção e é muito parcial. É a junção de fragmentos de certo modo para transmitir um mundo social a outras pessoas. E grande parte desse mundo, na verdade, existe em nossas mentes, mesmo que nós estejamos olhando imagens. O cineasta constrói um tipo de geografia imaginária fora desses fragmentos ou tomadas, e a limitação dos *frames* e tudo o mais acontecem aqui [*apontando para a cabeça*]. Então, quando alguém caminha para fora da tela, esse sujeito não desaparece. Ainda temos a impressão de que ele está lá, em algum lugar. Se o sujeito caminha para a esquerda ou para a direita, essa é a direção onde podemos encontrá-lo da próxima vez. Desse modo, há essa persistência cumulativa de imagens, que vão se acumulando em nossas mentes, do mesmo modo que a escrita faz. A literatura opera, em parte, da mesma maneira. John Marshall costumava dizer que a coisa mais importante sobre os filmes é o que está fora do *frame*, e de certa forma isso é verdade. Se você não deixa nenhuma abertura para a imaginação do espectador, você o priva da possibilidade de estabelecer qualquer tipo de relacionamento interativo com o seu filme. E isso, a meu ver, resulta em algo que é muito superficial.

MAL: Retomando a diferença entre cinema antropológico e o campo da antropologia *mainstream*, você fez graves acusações aos antropólogos autores, acusando-os de eliminar a presença do ser humano nessa área.

DM: Não é uma crítica aos antropólogos, é uma crítica ao processo, e é apenas uma característica das convenções da escrita. Era o que eu realmente estava tentando dizer, e isso tem a ver com a transculturalidade da escrita *versus* o cinema ou as imagens. Se você escreve sobre uma pessoa, você provavelmente lhe dá um nome e talvez uma descrição, fala da sua aparência e, então, nas próximas 20 páginas, você apenas... Você apenas escreve o nome dessa pessoa, e isso vale para a pessoa como um todo; por outro lado, se você faz um filme sobre uma pessoa, em toda cena essa pessoa existe como um corpo inteiro. Ela tem uma cabeça, um corpo, braços e pernas, enquanto, na escrita, toda vez você escreve o nome da pessoa. João, por exemplo. Você não diz: “João tem uma cabeça, um corpo, dois braços, duas pernas”. Então, acredito que é o tipo de reiteração que constitui uma diferença importante e é também o que permite ao cinema alcançar culturas mais facilmente por conta dos aspectos físicos que temos em comum. Eu ainda vejo a antropologia visual como uma forma radical de antropologia, por geralmente fazer algo diferente do que os antropólogos fizeram antes e usando novos métodos, métodos diferentes. O meio é diferente e as coisas que podemos dizer sobre os tipos de conhecimento que transmite são diferentes. Portanto, nesse sentido, é separada. Poderia ser considerada uma espécie de tangente separada do modo como a antropologia foi desenvolvida como disciplina no início do século XX.

MAL: Uma última pergunta seria sobre o conceito do olhar como você o desenvolveu nas primeiras páginas de *Corporeal Image*, porque para mim era realmente intrigante ler sobre isso em um livro considerado teórico. Olhar é algo que todos fazemos, não é algo que possa ser ensinado ou que você possa aprender com alguém. Você simplesmente olha; é algo tão natural quanto respirar. Se você tem a capacidade de fazer isso, você também pode afirmar que olhamos com alguma intenção, mas essa intenção não é intelectual, é um estado de espírito que cria um espaço de consciência. Para mim é quase como ioga ou algo muito espiritual de certa forma, mas enfim...

DM: Não sei o quão espiritual é, mas acredito que se pode fazer uma distinção entre ver e olhar. Nós estamos constantemente vendo, se pudermos ver. Mas talvez haja uma intenção por trás do olhar. Você olha com algum propósito para aqui ou ali, na câmera, para você, e também olhamos com a câmera. De certa forma, a câmera cria uma intenção e permite que essa intenção seja amplificada, enquadrada de modo particular, enfatizada, de forma a ser mostrada para outra pessoa, claro. Como Rouch disse, “o cinema é a única forma que tenho de mostrar a uma pessoa como eu a vejo”, ou ele poderia ter dito “como eu olho para ela”. Assim, há duas intenções: talvez a intenção de como sempre olhamos, por interesse em algo, por curiosidade, por desejo, por todas as diferentes razões por que olhamos, por uma razão estética e por apreciação,



por prazer, mas, então, a segunda intenção seria que eu quero que outra pessoa veja isso. Eu quero que alguém veja o que eu vi, o que eu olhei. E eu acho que isso reduplica o poder da câmera.

MAL: Como você chega a esse estado de espírito? Rouch também falava sobre cine-transe.

DM: Eu não sei como você chega a ele a não ser por uma fascinação com o que você está olhando. Você tem uma câmera. Há algo que atrai a sua atenção. Pode ser por razões intelectuais, pode ser por muitas outras razões, mas algo o atrai e então a câmera torna-se uma espécie de guia que o leva ainda mais fundo no assunto, de uma forma que, se você estivesse apenas olhando, você não seria guiado.

tradução

Hamilton

Fernandes

revisão técnica

Sylvia Caiuby

Novaes

MAL: Talvez porque, quando você tem uma câmera, ela reflete em direção à plateia. Se você olha para algo e o segue com uma câmera, então você não está apenas olhando por si mesmo, está tentando olhar pelos outros.

DM: Sim, olhando pelos outros. Talvez olhar pelo outro seja uma maneira muito interessante de formular isso.



MIHAI ANDREI LEAHA

Diretor executivo da Triba Film, uma empresa independente de produção de documentários de Cluj Napoca, Romênia. Mestrado em Estudos Multiculturais, mestrado em Estudos de Teatro e Mídia e doutorado em filmes etnográficos. Publicou vários estudos na área de Antropologia Visual e produziu e dirigiu vários documentários premiados. É também diretor executivo do CEVA, Centro de Educação Visual e Antropológica, Romênia.

Université Laval, Quebec, Canadá.

Doutorando em Antropologia
Université Laval, Quebec, Canadá.

Mestranda em Antropologia
Université Laval, Quebec, Canadá.

FRÉDÉRIC LAUGRAND
EMMANUEL LUCE
ANTHONY MELANSON

OS POSSUÍDOS E SEUS MUNDOS: (AUTO)BIOGRAFIAS VISUAIS EM UMA TRIBO DIFERENTE DAS DEMAIS

RESUMO

Lançado em 2014 pela Revista *Anthropologie et Sociétés*, a série *Les Possédés et leur mondes* (Os Possuídos e seus mundos) é um projeto antropológico em andamento, focado na preservação, valorização e difusão da socioantropologia canadense. A série privilegia a abordagem (auto) biográfica e se volta à memória de professores-pesquisadores do Canadá que publicaram na revista *Anthropologie et Sociétés*. Os autores a situam dentro de outros projetos relacionados e apresentam em seguida a sua especificidade, objetivos, dispositivos técnicos, primeiras realizações concretas, contribuição à reflexão antropológica e à história intelectual, seus limites e desafios.

A Pierre Maranda, Michel Perrin, Jack Goody e Terry Turner

palavras-chave

(Auto)biografias visuais;
Memórias; Transmissão
de saberes; Professores
de antropologia;
Socioantropologia; Revista
Anthropologie et Sociétés;
Polifonia.

Once one thinks about the idea, it may seem strange that anthropologists have devoted so much energy to investigating other people's tribes (including filming them), and so little time on their own. When the 'ancestors' are encouraged to talk, they do so with a

frankness and insight which it is a pleasure to be involved in preserving. (Marcfarlane 2004)¹

1 INTRODUÇÃO²

O projeto *Os Possuídos e seus mundos* nasceu no outono de 2014, logo após a tomada de consciência de que toda uma geração de professores(as)-pesquisadores(as), que fundou as ciências sociais em Quebec e contribuiu amplamente para a vida intelectual e material da revista *Anthropologie et Sociétés*, havia se aposentado. A situação parecia ainda mais preocupante pelo fato de Bernard Arcand, estimado colega e responsável durante muito tempo pela antropologia visual no Departamento de Antropologia da Universidade Laval, ter falecido prematuramente. Sua morte foi seguida, três anos mais tarde, pela de Marc-Adéland Tremblay, um dos fundadores, com Yvan Breton, do departamento em questão.³

A partir daquele momento, uma questão crucial se colocava: quais heranças e quais imagens esses colegas, que pertencem à primeiríssima geração de antropólogos de Quebec, deixariam às gerações mais jovens? Dever-se-iam contentar com sua produção escrita (livros, artigos etc.)? Seriam elas suficientes? E, se não nos resignássemos com isso, como valorizar a memória e os trabalhos desses colegas? Como entender sua trajetória? Todos os pesquisadores sabem disso, os artigos e livros permanecem pouco eloquentes quanto às experiências pessoal e de campo, bem como às dificuldades e acasos da existência, muitos elementos que permitem, não obstante, uma melhor compreensão da trajetória intelectual de um pesquisador, suas escolhas, suas mudanças de orientação, o desenrolar de seus interesses e de projetos em contextos comumente ignorados.

1. Uma vez que se pensa na ideia, pode parecer estranho que antropólogos tenham devotado tamanha energia à investigação de tribos de outras populações (inclusive filmando-as) e tão pouco às suas próprias. Quando os 'ancestrais' são incentivados a falar, o fazem com uma franqueza e propriedade com cuja preservação nos dá prazer de se envolver (Marcfarlane 2004, tradução nossa). <http://www.alanmacfarlane.com/TEXTS/ancestors.pdf>. Acessado em 16 de março de 2017.

2. Expressimos nossos agradecimentos a todos e todas que jogaram o jogo dos *Possuídos* e nossa gratidão às pessoas que souberam nos aconselhar e incentivar nessa empreitada, em particular a Robert Crépeau, Andrée Fortin, Roberte Hamayon, Joseph Lévy, Marie Mauzé, Olivier e Paul Servais, Sylvie Poirier e Francine Saillant.

3. O verão de 2015 revelou-se ainda mais fatal. No momento da escrita desse texto, chegou-nos a notícia do falecimento súbito de nosso amigo e colega Pierre Maranda, em 5 de julho de 2015. O falecimento de Jack Goody ocorreu alguns dias mais tarde, 16 de julho, o de Michel Perrin, em 14 de agosto, e o de Terence Turner em 7 de novembro.

Ademais, como tornar a Antropologia mais visível e acessível ao grande público? Como preservar sua memória e tornar mais fluida a transmissão de saberes e experiências daquela primeira geração de antropólogos do Quebec?

Neste artigo, examinaremos, primeiramente, de forma breve, a escolha de uma abordagem (auto) biográfica e visual, pensada como complementar aos escritos deixados pelos antropólogos. Situaremos, em seguida, a série *Os Possuídos e seus Mundos* na continuidade de várias outras empreitadas audiovisuais do mesmo gênero que tenham sido concebidas na Europa e América do Norte. Explicaremos, por fim, o dispositivo técnico que embasa a originalidade do projeto, examinando seus primeiros resultados e limites.

2 A ESCOLHA DO VISUAL, DA ABORDAGEM BIOGRÁFICA E DO DEPOIMENTO

A ideia de optar pela captação visual em detrimento da coleta de novos textos mostrava-se pertinente em mais de um caso. De um lado, esse procedimento permite conservar uma imagem em movimento e mais completa dos pesquisadores que foram os atores e testemunhas do nascimento das ciências sociais no Quebec. Por outro lado, as narrações coletadas complementam a produção escrita – a aposta é que os espectadores consultem ou releiam os artigos dos participantes entrevistados. Vale dizer que, apesar de as gerações mais jovens de estudantes lerem menos, elas consomem mais imagens.

Isso nos revelava que vários depoimentos poderiam suscitar interesse didático, fornecendo conteúdo para cursos presenciais e a distância.

Criadas com a vida dos santos, então com as célebres *Confissões de Santo Agostinho*, a biografia e a autobiografia tiveram evolução complexa. Ora emprestados a certas épocas, ora desacreditados e rejeitados em outras, esses formatos ocupam ainda um lugar privilegiado nas metodologias de ciências humanas e sociais.

A abordagem (auto)biográfica foi desenvolvida por antropólogos e sociólogos, em particular os da escola de Chicago, desde os anos 1920. A onda estruturalista a criticou severamente, mas retomou sua reputação, em particular com os pesquisadores que trabalham com sociedades indígenas. Numerosos especialistas, como Julie Cruikshank (1990) e François Trudel (2002), para citar apenas dois exemplos recentes no Canadá, demonstraram os méritos desse gênero. Para Frédéric Laugrand, que a desenvolveu também entre os Inuit do norte canadense, não há nenhuma dúvida quanto a sua pertinência e as suas vantagens. Trata-se, em

suma, de recolocar a fala, a narrativa e o sujeito no centro da pesquisa, não com o objetivo de fazer emergir a verdade, mas *verdades* e pontos de vista, levando-se em conta que aqui as experiências e narrações emergem ao mesmo tempo, individual e mutuamente, ao se inscreverem em uma mesma unidade de tempo. No que diz respeito aos *Possuídos*, tais narrações revelam parte da memória coletiva produzida pelos antropólogos que trabalharam em diferentes regiões do mundo, com base em cargos que ocuparam no Canadá.

Evidentemente, é quase impossível reconstituir aqui a epistemologia das narrativas de vida, descrever suas múltiplas modalidades (biografia, autobiografia, história/narrativa de vida etc.) ou identificar seus méritos e inconvenientes. Excelentes obras e artigos foram dedicados a essa questão, tanto na Filosofia (Ricoeur 1983, 1985 e 1990) quanto na Sociologia e Antropologia (Peneff 1990, 1994; Bertaux 1976, 2005; Bloch 1995; De Villers 2011), ou ainda na história (Le Goff 1989; Levi 1989) e na psicoeducação (Pineau 1993; Leahey e Yelle 2003; Kaufmann 2004; Delory-Momberger 2005; Lainé 2007).

Lembremo-nos de que tanto mais a abordagem biográfica devolve ao ator social todas as suas margens de manobra, valorizando seu papel (ver Ginzburg 1988, por exemplo), tanto mais a história de vida tende a unificar um percurso, conferindo-lhe uma coerência e lógica que nem sempre existem no momento da ação (ver também Passeron 1989).

No artigo *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu (1986, 2) afirma que esse processo narrativo remonta à ideologia da própria vida e pede que reintroduzamos o seu contexto. Contudo, tais críticas devem ser relativizadas, uma vez que essas mesmas censuras podem ser direcionadas a trabalhos realizados por biógrafos externos e, finalmente, a todo analista.

A equipe da série *Os Possuídos*, desde o início, privilegiou o testemunho e a escuta, a fim de conferir toda a liberdade ao narrador na escolha do formato e conteúdo de sua narrativa.⁴ Assim, se o entrevistador oferece um contexto e um conjunto de perguntas, o entrevistado o explora como desejar. Trata-se, então, de fazer emergir a fala e de evitar, da parte do

4. Projetos que empregam uma abordagem similar foram concebidos em diversas universidades europeias, como a Universidade de Louvain (UCL), na Bélgica, onde um importante projeto denominado *Conversações* é centrado, por sua vez, nas memórias de todos os atores universitários (reitores, professores, funcionários etc.). Lançado por Albert d'Aenens, em 1986, e conduzido desde 1999 pelo professor de história Paul Servais, o projeto conta hoje com cerca de 80 gravações recolhidas sob o selo da confidencialidade, intencionalmente não transcritos e lacrados pelos 30 próximos anos para proteger seus narradores (ver Hiraux 2004 e Deschamps 2009). Agradecemos a Paul Servais por ter trazido a nosso conhecimento esse projeto.

entrevistador, a postura de um procurador, compatível com aquele descrito por Françoise Hiraux (2004) no projeto Conversations da UCL:

O convidado dá seu testemunho e quem registra escuta. O depoimento resulta de uma vontade e do aceite de relatar. Ele tem toda a carga afetiva, mas também antropológica, de doação. As pessoas entrevistadas doam sua palavra, sua lembrança, sua interpretação, seu sentimento para um projeto (...) com o qual consentem. O processo da arquivista, por sua vez, é de escuta e não de investigação. Ela vai ao encontro de pessoas, não de tipos; ela se prende aos indivíduos mais do que ao ator coletivo e prefere a face à figura.

Assim, a série *Os Possuídos* estabeleceu uma abordagem baseada na escuta, a qual objetivou principalmente reunir as narrativas dos antropólogos, sociólogos, geógrafos e historiados que, graças as suas contribuições, produziram o conjunto da revista *Anthropologie et Sociétés*.

Ao fim da primeira etapa, que permitiu recolher cerca de 30 narrativas autobiográficas, totalizando aproximadamente 150 horas de gravação (ver Quadro 1), a equipe estava muito satisfeita por ter confiado em participantes que executaram seus papéis com talento, introduzindo seus espectadores nesse vasto “teatro da vida” dos socioantropólogos, para retomar a expressão de Goffman (1973). Observadores criteriosos da sociedade, os participantes se colocam em cena e relatam, fornecendo um rico e fascinante material para a história das ideias e, assim, revelam sua trajetória intelectual. Rapidamente, descobrimos os relatos se revelavam ainda mais ao serem colocados uns em relação aos outros, oferecendo uma paisagem intelectual das suas escolas dominantes e de suas especificidades.

Essa pluralidade de narrações, representações e interpretações é um dos elementos que constitui a riqueza da série, possibilitando uma espécie de polifonia antropológica.

Longe de ser único, esse projeto se inscreve em uma tomada biográfica e memorial muito mais vasta, no esfriamento das sociedades *quentes*, como observava Lévi-Strauss (1998), interrogando-se sobre as paixões contemporâneas que sentimos pelos depoimentos, histórias locais e patrimônios materiais e imateriais. Assim, tais sequências fílmicas se inscrevem no atual desenvolvimento das ciências humanas, das mentalidades, na paixão biográfica que motiva as sociedades ocidentais e que os historiadores sabem muito bem explorar.

3 MEMÓRIAS DE ANTROPÓLOGOS: ALGUMAS REALIZAÇÕES EM ANTROPOLOGIA VISUAL

No decorrer das últimas décadas, diversos projetos similares à série *Os Possuídos* foram concebidos na Europa e nas Américas.

A empreitada mais antiga e significativa foi a dirigida pelo professor e antropólogo Alan Macfarlane, na Grã-Bretanha. Intitulado *Interviews with Anthropologists*, tal projeto se encontra no site da Universidade de Cambridge, situado no âmbito do *World Oral Literature Project*, dentro da série *Films Interviews with Leading Thinkers*.⁵ As entrevistas foram realizadas com antropólogos de todo o mundo, sobretudo com britânicos e norte-americanos, entre 1976 e 2015. Mais de 225 filmes e entrevistas estão hoje disponíveis,⁶ e não se restringem aos antropólogos. Macfarlane descreve assim seu projeto:

As entrevistas foram iniciadas por Jack Goody em 1982. Ele providenciou as filmagens de seminários de Audrey Richards, Meyer Fortes e M. N. Srinivas. Desde então, com a ajuda de outras pessoas, e particularmente de Sarah Harrison, filmei e editei mais de noventa arquivos de entrevista. Tendo começado com os principais antropólogos, meus temas se ampliaram para incluir outros cientistas sociais e, recentemente, biólogos e físicos.⁷

Tecnicamente, o projeto evoluiu. A equipe foi igualmente apoiada por várias instituições, o que lhe permitiu adotar uma abordagem bem aberta e de transcrever as entrevistas (ver Macfarlane 2004). Em uma entrevista concedida em fevereiro de 2014 a Hunter Snyder no Youtube, o próprio Macfarlane se prestou ao jogo biográfico. Vários antropólogos reconhecidos figuram na lista: Frederik Barth, John Beattie, Maurice Bloch, Jean e John Comaroff, Philippe Descola, Mary Douglas, Raymond Firth, Meyer Fortes, Clifford Geertz, Ernest Gellner, Jack Goody, Stephen-Hugh Jones, Edmund Leach, Lucy Mair, Sidney Mintz, Rodney Needham, David Parkin, Jonathan Parry, Paul Rabinow, Peter Riviere, Marilyn Strathern, Stanley Tambiah, Terry Turner, Roy Wagner e Peter Worsley, para citar apenas alguns.

5. Disponível em <<http://www.oralliterature.org/collections/amacfarlane001.html>>.

6. Disponível em <<http://www.alanmacfarlane.com/ancestors/audiovisual.html>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

7. <http://www.alanmacfarlane.com/TEXTS/ancestors.pdf>. Acessado em 16 de março de 2017 e <http://www.alanmacfarlane.com/ancestors/audiovisual.html>. Acessado em 31 de julho de 2015.

Ao menos dois antropólogos canadenses foram entrevistados nessa série: Robert Paine, especialista de Labrador, e um antropólogo outrora da Universidade de Montreal, Asen Balikci, pesquisador da antropologia visual no Canadá, conhecido por sua esplêndida série visual sobre os Inuit Netsilik. Vários fundadores da antropologia visual norte-americana, como Karl Heider e Paul Hockings, figuram igualmente entre os entrevistados.

As gravações são de boa qualidade e acessíveis para download em diversos formatos (*Mpeg, flash, Ipod, quicktime, Mp3, Real audio*). Estão disponíveis em várias plataformas: no site da Universidade de Cambridge,⁸ no site pessoal de Alan Macfarlane⁹ e em um canal no Youtube.¹⁰ A maior parte das gravações foi depois transcrita, permitindo o acesso ao discurso oral das entrevistas e às questões e respostas do entrevistado. Uma aba do site oferece também acesso às estatísticas de download de cada gravação.

Com relação ao dispositivo fílmico, ele é clássico. Alan Macfarlane formula questões e filma as respostas de seus convidados. Ele os contextualiza, percorrendo seus campos de pesquisa específicos e suas trajetórias profissionais. Os lugares de filmagem nem sempre são indicados, mas é possível supor que a maior parte tenha sido realizada na Grã-Bretanha, ainda que certos antropólogos tenham sido filmados em outros lugares: no Siquim, para Asen Balikci, e em sua residência pessoal, no caso de Frederik Barth.

A empreitada de Macfarlane é, até o momento, a mais vasta e completa nesse campo. Em seu site, ele exprime o desejo de expandir seu projeto para outras regiões, reconhecendo que as tradições americanas, francesas e de muitos outros países se encontram pouco representadas.

Macfarlane apontou que, em 2003, um projeto parecido com o seu teria sido lançado na China, na Universidade de Yunnan, com o objetivo de filmar os primeiros antropólogos chineses. Infelizmente, não tivemos meios de encontrar mais informações sobre a questão. Por outro lado, um projeto similar, *Interviews with anthropologists*,¹¹ foi conduzido em 2008 por Clarinda Still, então professora da *London School of Economics*. Desse projeto, encontram-se acessíveis 15 breves entrevistas com antropólogos como André Beteille, Peter Loizos, Maurice Bloch, Peter Van der Veer, Henrietta Moore, Charles Stafford e outros, inclusive Alan Macfarlane e Michael Lambek, colega canadense atualmente na Universidade de Toronto. Os relatos são baseados em 15 questões elaboradas pelo entrevistador.

8. <http://www.oralliterature.org/collections/amacfarlane001.html>

9. <http://www.alanmacfarlane.com/ancestors/audiovisual.html>

10. Ayabaya <https://www.youtube.com/user/ayabaya>

11. <http://elearning.lse.ac.uk/dart/interviews/index.html>

Uma empreitada diretamente inspirada na de Macfarlane foi lançada há alguns anos pelo professor Dieter Haller, diretor do Departamento de Antropologia Social da Ruhr-Universität Bochum. O projeto se intitula *Interviews with German Anthropologists. Video Portal for the History of German Anthropology post 1945* (<http://www.germananthropology.com/>). Haller explica:

Esse portal on-line foi criado como parte do projeto de pesquisa “A História da Etnologia da República Federal Alemã de 1945 a 1990” (*Fachgeschichte der bundesdeutschen Ethnologie von 1945 bis 1990*), gentilmente apoiado pela Fundação Volkswagen e pela DFG (Fundação de Pesquisa Alemã).

O objetivo geral do projeto consistia em compilar uma história da antropologia na República Federal da Alemanha, abrangendo o período de 1945 até a Reunificação. Para tanto, as principais tendências históricas e temas (assunto, questões de pesquisa, metodologia) da antropologia alemã foram traçadas. Uma especial atenção foi dada à história das ideias, redes sociais e meios, e às influências sociopolíticas.

Além de preencher uma significativa lacuna de pesquisa, o potencial de inovação do projeto reside na retomada de particularidades até então não levadas em contas do desenvolvimento da antropologia na RFA. Essas especificidades poderiam contribuir para a discussão antropológica internacional no sentido de uma “rede de antropólogos mundiais” e lançar nova luz sobre objetos centrais do estudo antropológico: cultura, etnia e alteridade.

Diferentemente do anterior, o projeto de Haller atende a uma perspectiva histórica e política. O objetivo é reconstituir uma vasta história intelectual, limitando-se aos pensadores alemães desde 1945 e lançando um esforço para retratar redes e campos intelectuais, linhas de pensamento, influências, enfim, uma gama de elementos que permitiriam captar uma especificidade alemã. Haller explica que se inspirou no trabalho de Alan Macfarlane e que seu projeto visa valorizar o pensamento antropológico alemão: “Como Macfarlane, eu gostaria de tornar acessíveis as vozes de antropólogos alemães, seus caminhos profissionais e seu envolvimento com a antropologia para um público nacional e internacional de estudiosos e estudantes”.¹²

12. Site *Interviews with German Anthropologists – Video Portal for the History of German Anthropology post 1945*: Disponível em <<http://www.germananthropology.com/video-interview/interview-ulrich-braukmper/152>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

Em seu site, 15 entrevistas com antropólogos alemães estão em formato de vídeo ou texto, todas transcritas. Entre os antropólogos entrevistados, figuram pesquisadores mais ou menos conhecidos: Ulrich Braukämper, Peter Fuchs, Volker Harms, Jürgen Jensen, Ulla Johansen, Ute Luig, Klaus E. Müller, Michael Oppitz, Georg Pfeffer, Johannes W. Raum, Berthold Riese, Erhard Schlesier, Bernhard Streck, Joseph F. Thiel e J. Christoph Winter.

Cada filme tem duração de aproximadamente duas horas, e os antropólogos são filmados em suas respectivas casas. Totalizando mais de 30 horas, a coleção é acessível em alemão; os filmes são separados em seções que, por sua vez, aparecem em inglês, de modo que o espectador é livre para escolher uma ou outra seção, de acordo com os temas de seu interesse.

O site, de grande qualidade, oferece links (Youtube) para a seção *Breves retratos*,¹³ na qual figuram unicamente textos e notícias biográficas de antropólogos alemães, e para a seção *Entrevistas adicionais*,¹⁴ que aparece somente no formato de texto. Nele, há um glossário, uma cronologia contemporânea, uma lista de instituições alemãs em que a antropologia marca presença e, sobretudo, um mapa interativo no qual o internauta pode visualizar os grandes trabalhos de campo realizados por antropólogos alemães.

Ludger Müller-Wille, antropólogo-geógrafo alemão, residente no Canadá, especialista do Grande Norte e conhecido por seus trabalhos sobre a toponímia pela Universidade McGill, aparece no site (<http://www.germananthropology.com/short-portrait/ludger-mller-wille/138>) somente na seção *Breves retratos*, com uma nota biográfica realizada em formato de texto. O projeto é anunciado como ainda em curso, o que gera expectativa de novos vídeos a serem disponibilizados online nos meses que se seguem.

Outras iniciativas desenvolveram-se, aparentemente não associadas à de Macfarlane. No Brasil, por exemplo, entre 2000 e 2007, um projeto foi realizado pelo Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) no LISA (Laboratório de Imagem Som em Antropologia). A Série *Trajetórias*¹⁵ () conta hoje com cinco filmes dedicados a antropólogos, entre os quais figuram J. Rouch, D. Maybury-Lewis, C. Alves Costa, J. McDougall e M. Moreira Leite.¹⁶

13. <http://www.germananthropology.com/short-portraits/>

14. <http://www.germananthropology.com/additional-interviews/>

15. <http://www.lisa.usp.br/producao/videos.shtml>

16. Ver também o NAVISUAL/UFRGS – Narradores Urbanos, um projeto que trata da trajetória de antropólogos brasileiros. Agradecemos a Paula Morgado Diaz Lopes por ter chamado nossa atenção para esse projeto. (<http://www.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual/>)

Em Quebec, duas empreitadas de mesmo gênero merecem menção.¹⁷ A primeira é uma série audiovisual realizada na Universidade Laval por colegas do Departamento de Sociologia. Intitulada *Sociologues et sociologie québécoise*, é composta por várias entrevistas de uma a três horas, com base no clássico dispositivo de perguntas e respostas. A série foi realizada em 1980 por Michel Côté, Jean-Guy Racicot e o serviço audiovisual da Universidade Laval. Entre as personalidades entrevistadas, estão os mais célebres sociólogos quebequenses. Jean-Charles Falardeau, Marcel Rioux, Jean-Marc Pottie, Colette Moreux e Gérald Fortin filmados em 1981; Nicole Laurin Frenette, Hubert Guindon e Georges-Henri Lévesque, em 1984. Nem todos esses filmes estão online, mas estão disponíveis na biblioteca da Universidade Laval. Um DVD foi produzido em seguida, o que torna possível assistir aos melhores momentos dessas entrevistas.

A segunda empreitada foi lançada por Lise Pilon em 1996. Intitulada *Portraits d'anthropologues québécois (Retratos de antropólogos de Québec)*, está online no site do Departamento de Antropologia da Universidade Laval.¹⁸ Três entrevistas, que totalizam uma hora e meia cada, foram realizadas com sete antropólogos que fundaram o Departamento de Antropologia da Universidade Laval: Pierre Maranda, Marc-Adélar Tremblay, Bernard Saladin d'Anglure, Gerry McNulty, Paul Charest, Yvan Simonis e Renaud Santerre, representando um total de cerca de 10 horas de gravação. O dispositivo é novamente aquele no qual cada antropólogo é entrevistado por um doutorando, e os filmes são apresentados em três seções de 30 minutos cada. Neles, Michel Lapierre e Frédéric Laugrand fazem o papel de entrevistadores. Infelizmente, por falta de financiamento, esse projeto não teve continuidade e foi bruscamente interrompido.

Na Europa, particularmente na França, outras iniciativas de mesma envergadura foram igualmente concebidas, uma voltada à antropologia geral e outra sobre biografias audiovisuais de diversos especialistas da Ásia.

O legado da etnologia

*O legado da etnologia*¹⁹ é uma série lançada pelo Huit, canal francês especializado na produção de documentários. Produzidos entre 2008 e 2011 por Gilles Le Mao e Stéphanie Jourdain, esses filmes têm a forma de longas narrações realizadas por antropólogos, com duração aproximada de 180 minutos cada uma. Os DVDs comercializados trazem entrevistas substanciais com antropólogos franceses, porém, no site da

17. Agradecemos a Andrée Fortin por nos ter apresentado a essa série.

18. <http://www.ant.ulaval.ca/?pid=1432>

19. Disponível em <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-ethnologique/Audiovisuel/Collection-L-ethnologie-en-heritage>> .

coleção, não há informação sobre os critérios de seleção dos pesquisadores. Diversas personalidades conhecidas foram escolhidas, entre elas: Marc Augé, Georges Balandier, Maurice Bloch, Isaac Chiva, Georges Condominas, Philippe Descola, Roberte Hamayon, Françoise Héritier, Maurice Godelier, Jean Malaurie, Marc Piau, Gilbert Rouget e Gilles Tarabout. O site não fornece nenhuma indicação sobre a continuidade (ou não) da coleção. Os filmes são notáveis e produzidos para fins didáticos, no entanto, a série é de difícil acesso. No total, são mais de 40 horas de gravação, com filmes nos quais são inseridos documentos inéditos, fotografias, trechos de documentários etc. Vários desses filmes inspiraram, diga-se de passagem, o nosso projeto.²⁰

A segunda série, intitulada *Paroles d'Asie et du Pacifique*,²¹ (*Falas da Ásia e do Pacífico*) reúne entrevistas produzidas pela Rede Asie-IMASIE e conduzidas, desde 2008, por Jean-François Sabouret, sociólogo e diretor de pesquisa do CNRS, e Momoko Seko. Os filmes, de duração entre 52 e 120 minutos, são realizados com pesquisadores em ciências humanas e sociais, apontados como *experts sobre Ásia e Pacífico*. Segundo os responsáveis, “a ênfase é dada sobretudo à vida deles, as suas aventuras, às escolhas que fizeram, e aos combates que enfrentaram”. Aqui, todos os campos disciplinares são levados em conta, de modo que emergem personalidades variadas, oriundas de múltiplas perspectivas (antropologia, história, geografia etc.). Os filmes disponíveis dão voz às narrativas de Georges Condominas, Lê Thàn Khoi, Roberte Hamayon, Jean-Marc Regnault, Augustin Berque, Maurice Godelier, Jacques Pouchepadas, André Lévy, Gérard Fussman, Jacques Gernet, Nicole Revel, Léon Vandermeersch, Bruno Dagens, Claudine Salmon, Jacques Pimpaneau e Christian Huetz de Lemps.

Além dessas grandes séries, inúmeros filmes existem sobre um ou outro antropólogo, como o extraordinário filme²² de Pierre Beuchot sobre Claude Lévi-Strauss (2004), ou ainda o *Claude Lévi-Strauss por ele mesmo*,²³ que Pierre-André Boutang e Annie Chevalley dirigiram em 2008 (Arte) – esse último filme se inscreve na célebre série *Monographie d'écrivain* (*Monografia de escritor*). Pode-se citar igualmente o Abecedário de Gilles Deleuze.²⁴

Esse levantamento se situa, contudo, para além de nosso objetivo de comparar diferentes iniciativas coletivas de preservação da memória do saber antropológico. Seria necessário, todavia, mencionar a existência

20. https://www.youtube.com/watch?v=NXZN7_Da2fw

21. Disponível em <<http://www.gis-reseau-asie.org/films-concerts/collection-paroles-asie-pacifique>>.

22. Disponível em <<http://www.ina.fr/video/CPF86632052>>.

23. Disponível em <http://boutique.arte.tv/f8855-claude_levi_strauss_coffret_2_dvd>.

24. Disponível em <<http://www.editionsmontparnasse.fr/p469/L-Abecedaire-de-Gilles-Deleuze-DVD>>.

de inúmeros sites nos quais vários antropólogos e sociólogos podem ser vistos e ouvidos falando de suas pesquisas.

Na França, o site²⁵ dos *Archives Visuelles de la Recherche* (Arquivos Visuais da pesquisa) oferece grande quantidade de conferências, cursos e seminários. A Universidade de todos os saberes²⁶ é outra iniciativa de mesmo gênero apoiada pelo governo francês e lançada em 2008. A empreitada visa à divulgação dos últimos avanços da ciência, acumulando, até o momento, cerca de 366 conferências de especialistas em todas as áreas. As rádios, seja a *France Culture*²⁷ ou os arquivos visuais do INA,²⁸ oferecem recursos visuais importantes que permitem escutar os mais conhecidos antropólogos, como R. Caillois, C. Lévi-Strauss, M. Foucault, P. Bourdieu e muitos outros. Sociólogos e antropólogos estão, enfim, cada vez mais presentes em diversas plataformas como Youtube, Vimeo, Dailymotion e Facebook, nas quais estão acessíveis gratuitamente conferências e seminários recentes ou mais antigos.²⁹ Para falar apenas de Quebec, é possível ver no Youtube o primeiro doutorado de antropologia conferido pela Universidade Laval a Gilles Bibeau, defesa presidida por Marc-Adélar Tremblay, na qual participaram Luc de Heusch e Claude Lévi-Strauss, estando o último de passagem no campus da universidade, que lhe atribuiu, na ocasião, um doutorado *honoris causa*.³⁰

Em Quebec, a Associação dos Antropólogos do Quebec (AAQ) disponibilizou online documentos audiovisuais, entre os quais dois filmes (um sobre B. Bernier e outro sobre S. de Plaen) no contexto da série *Profils d'anthropologues, Perfis de antropólogos*,³¹ com o objetivo prático, sobretudo, de tornar conhecido o que realizam concretamente os antropólogos. A associação define essa série da seguinte maneira:

O projeto Perfis de Antropólogos almeja fornecer elementos para as respostas às questões de nossos membros e, igualmente, a todos, no que diz respeito à profissão do antropólogo. Entre essas questões, estão: “O que fazem concretamente os antropólogos?”, “Qual é o mercado de trabalho em antropologia?”, “Os profissionais trabalham mais no setor privado ou no setor público”, ou ainda, “Uma graduação é suficiente

25. http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_libraryauthors.asp

26. http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs

27. <http://www.franceculture.fr/>

28. <http://www.ina.fr/>

29. Ver ainda o site *Les Ernest. 15 minutes pour changer notre vision du monde*, <http://www.les-ernest.fr/>

30. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=azD88chBukY>>.

31. Disponível em <<https://aanthq.qc.ca/projets/profils-danthropologues/>>.

para alguém se considerar antropólogo ou é preciso efetuar uma especialização para se obter o título profissional?”

Para concluir, lembremos que um grande número de antropólogos concede, regularmente e cada vez mais, entrevistas ou participa de encontros em revistas especializadas ou para o grande público e, por vezes, em formato audiovisual. Com frequência, esses documentos valiosos são, infelizmente, muito breves para cobrir a biografia e os campos do participante. O projeto *Os Possuídos* permite preencher essas lacunas, oferecendo a todos os antropólogos que publicaram na revista *Anthropologie et Sociétés* a possibilidade de explicar em detalhes sua trajetória intelectual e suas pesquisas.

4 OS POSSUÍDOS E SEUS MUNDOS: TESTEMUNHOS DE UMA GERAÇÃO DE ANTROPÓLOGOS

Desde o princípio, o projeto se beneficiou das recomendações do Comitê de redação da revista *Anthropologie et Sociétés*, interessado em desenvolver um campo audiovisual e digital no contexto dos projetos científicos das Ciências Sociais e da Antropologia.³²

Desde o princípio dessa empreitada, seis objetivos guiaram o projeto.

1. Participar de um trabalho de preservação da memória recolhendo narrativas de pesquisadores da antropologia e de outras disciplinas que contribuíram para a revista *Anthropologie et Sociétés*;
2. Favorecer a transmissão de saberes a partir das ferramentas audiovisuais, com base na constatação de que as jovens gerações leem menos, mas veem mais imagens;
3. Estimular o interesse dessas gerações jovens e dos menos jovens, produzindo sequências fílmicas acessíveis gratuitamente e de modo fácil, esperando que esses grupos voltem a consultar as produções escritas dos narradores, as quais oferecem dados complementares e contextuais;
4. Acelerar e intensificar a difusão da Antropologia, promovendo sequências suscetíveis de atingir o grande público e a comunidade universitária, capazes de alimentar o ensino em classe ou a distância;

32. O projeto se beneficia de ajuda financeira da revista e de apoio *in natura* e espécie da Faculdade de Ciências Sociais e do Departamento de Antropologia da Universidade Laval que fez, em particular, a aquisição do material gravado.

5. Valorizar a Antropologia como disciplina e aumentar sua visibilidade, convidando os antropólogos para falar sobre suas vocações, seus *campos antropológicos* e suas contribuições metodológicas e teóricas nas ciências sociais;
6. Reconstituir a paisagem acadêmica de uma época, com a história intelectual dos seus atores, na sua maioria, pioneiros da disciplina em Quebec.

A seleção dos antropólogos e sociólogos não se mostrou um trabalho difícil com relação à escolha de pesquisadores que trabalham em Quebec e que colaboraram com a revista *Anthropologie et Sociétés*, independentemente de suas disciplinas ou origem. Essa era a porta de entrada do projeto, claramente aberta a todos os antropólogos, sem distinção de idade. Trata-se de recolher imagens e depoimentos como complemento à abundante produção escrita deixada como legado por esses pesquisadores, os quais contribuíram, entre outras coisas, para dar vida à revista, desde sua fundação em 1975 por Yvan Simonis. Os antropólogos escolhidos foram então aqueles que, dentro da faixa etária escolhida, se mostraram mais disponíveis e geograficamente acessíveis.³³

Contrariamente ao projeto de Haller, evocado mais acima, a série *Os Possuídos* não foi pensada a partir de uma perspectiva nacional; o projeto se inscreve mais sob o ângulo de uma valorização geral da Antropologia tal como ela é feita em Quebec, no Canadá, e em outros lugares, por pesquisadores de origens e disciplinas diversas, sendo sua participação o que os une, ainda que mínima, na revista *Anthropologie et Sociétés*.³⁴ Essa participação é medida de diversas maneiras: a supervisão de um número especial da revista, a redação de um artigo ou nota de pesquisa, um levantamento ou mesmo parecer científico para a revista. Em princípio, por razões financeiras, a prioridade foi dada a colegas do Departamento de

33. A equipe criada permanece a mesma desde o começo do projeto, sendo composta por Emmanuel Luce, estudante de doutorado, Anthony Melanson, estudante em especialização, e Frédéric Laugrand, professor do Departamento de Antropologia, atual diretor da revista *Anthropologie et Sociétés*, e responsável pelo campo audiovisual desse departamento.

34. Com base no sucesso do projeto e na demanda por parte de todos os professores convidados e espectadores, espera-se que um dia ele possa se estender ao conjunto dos professores aposentados da Universidade Laval e que aceitem participar desse exercício. A situação parece crítica, e muitos colegas aposentados se inquietam em razão da pouca atenção dada à memória dos professores, não estando previsto qualquer mecanismo de transmissão (ver SPUL-lien, vol 11, 2015).

Antropologia da Universidade Laval e de outros departamentos de Quebec, mas o projeto, a partir de então, deve se expandir.³⁵

5 O DISPOSITIVO VIDEOGRÁFICO E A ESCOLHA DA GRAVAÇÃO-MONTAGEM

O dispositivo de *Os Possuídos* é menos de entrevista do que de narração e testemunho. A empreitada exige, contudo, uma preparação, e várias etapas se sucedem. O responsável pela revista escolhe, a princípio, o convidado selecionado e trabalha com uma grade de questões mais ou menos precisas a partir do currículo do(a) pesquisador(a). A cada um dos participantes, propõe-se uma apresentação de seu meio social e familiar, suas lembranças de infância, sua educação, o nascimento da sua vocação profissional – que se cristaliza comumente em uma lembrança precisa – e seu percurso acadêmico. Os participantes, porém, respondem muito diferentemente a essa questão, de modo que, se alguns narram com detalhes, com fins sociológicos (Marcel Fournier, B. Saladin d'Anglure etc.), outros, como E. Schwimmer, preferem se esquivar do tema e entram diretamente na discussão de suas temáticas de pesquisa. Essa margem de manobra deixada ao entrevistador vale para todo o resto do questionário. Ainda que um guia de questões e sugestões de temas seja submetido ao participante, ele tem toda a liberdade de inserir as modificações que deseja antes ou depois da entrevista (inserções, supressões e outras correções).

As gravações são realizadas com uma câmera fotográfica reflex digital (DSLR), de formato grande e equipada com um zoom 24-105 de abertura fixa (f:4) e com conjunto tripé (Figura 1). Esse aparelho oferece a possibilidade de se filmar com pouca luz. Não é raro de se trabalhar com ISO 1600. A hipersensibilidade dos sensores permite aproveitamento da luz natural e operação com a luminosidade disponível em um salão, uma cozinha ou mesmo na intimidade de um escritório. A lente permite trabalhar a profundidade e destacar bem o fundo da cena. Busca-se contextualizar o campo e valorizar o participante. A captação sonora é auxiliada por um microfone shotgun, montado sobre uma haste e conectado por XLR a um gravador independente da câmera. A sincronização do som é feita na montagem.

35. A obtenção em 2015/16 de um apoio financeiro da IXª Comissão mista permanente Quebec/Valônia-Bruxelas permitiu a realização de alguns filmes na Bélgica, em junho de 2016, com Mike Singleton, Renaat Devisch, Robert Deliège, Lucienne Strivay, Karel Dobbelaere e Liliane Voyé, sócioantropólogos que publicaram na *Anthropologie et Sociétés* ou na *Social Compass*, projetos focados nessas duas revistas. Além disso, a obtenção recente de uma subvenção do CRSH permite hoje a ampliação do projeto em outras províncias do Canadá.

figura 1
Equipe traba-
lhando (desenho
de Sophie Privé).



A filmagem é realizada em Full HD (1920 × 1080 pixels, formato 16/9). Por questões técnicas da DSLR, as sequências de gravação contínuas não podem exceder 30 minutos. Tal restrição, a princípio frustrante, logo se revelou pertinente, de maneira a dar ritmo aos encontros.

Em média, a filmagem transcorre durante um dia e, no total, cada relato detalhado dá lugar a uma série de oito a 12 sequências fílmicas. Mais de uma vez aconteceu, porém, de a equipe precisar voltar duas ou três vezes para dar continuidade à gravação (com B. Saladin d'Anglure, É. Schwimmer, L.J. Dorais, G. Bibeau).

Tendo como objetivo valorizar as narrativas autobiográficas, dada a limitação orçamentária, adotou-se o princípio gravação-montagem – respeitando-se a cronologia das imagens e uma montagem básica. Com raras exceções, cada sequência conservou sua trama original, sendo as únicas modificações cortes de cenas que não deram certo e algumas inserções de documentos visuais (fotografias, esquemas etc.), quando estes se mostravam pertinentes ou indispensáveis. De fato, se o objetivo é valorizar a narrativa, as sequências não pretendem ser substituídas pelo texto, mas oferecer materiais complementares da produção escrita conhecida e acessível, uma vez que os entrevistados publicaram numerosos textos ao longo de sua carreira. Cada participante pode personalizar ainda mais sua performance, comentando um item pessoal ou dividindo dados empíricos inéditos.

6 A DIFUSÃO GRATUITA DAS SEQUÊNCIAS FÍLMICAS

Desde novembro de 2015, todas as sequências são disponibilizadas online no site³⁶ da revista *Anthropologie et Sociétés*, na proporção de dois filmes por semana (apenas um antes, entre 2014 e 2015), nos 11 dos 12 meses, sendo que a revista interrompe suas atividades entre meados de julho e meados de agosto.

Cada filme é também disponibilizado gratuitamente no canal Youtube³⁷ da revista. Os filmes são anunciados no próprio dia do lançamento na página do Facebook³⁸ e na conta do Twitter.³⁹

Graças à generosidade de Jean-Marie Tremblay, sociólogo e responsável por um site que disponibiliza, hoje, mais de 6.500 livros e artigos de pesquisadores em ciências sociais,⁴⁰ os filmes também são acessíveis nessa plataforma, abaixo da ficha de cada autor. Graças ao apoio de Annie Bérubé, da biblioteca da Universidade Laval, cada filme se encontra indexado nas bases de dados da biblioteca a partir do nome do entrevistado. As sequências realizadas são de alta qualidade e podem ser veiculadas em qualquer rede de televisão ou estação de rádio.

7 OS FILMES REALIZADOS

Até o presente, a equipe realizou filmes com 35 antropólogos, sociólogos, historiadores e geógrafos, somando-se aproximadamente 150 horas, acessíveis em múltiplas sequências, com duração entre 25 e 40 minutos cada.

Tendo por base o trabalho realizado entre 2014 e 2016, a equipe espera filmar e produzir cerca de 20 relatos por ano, cada uma implicando vários dias de trabalho, uma vez que é necessário prever, além da pesquisa documental, o deslocamento até o entrevistado, o encontro propriamente dito, a filmagem ao longo de um dia ou mais, a montagem e edição final dos filmes. O outono de 2016 foi dedicado a recolher depoimentos de antropólogos anglófonos, na Colúmbia Britânica e na região de Toronto.

36. <https://www.anthropologie-societes.ant.ulaval.ca/>

37. <https://www.youtube.com/channel/UCb5YUvJjEpeGBvmFOUasKoA/feed>

38. <https://www.facebook.com/anthropologieetsocietes>

39. https://twitter.com/Anthropo_et_soc

40. cf. Clássico em ciências sociais – <http://classiques.uqac.ca/contemporains/>

quadro 1
Lista dos filmes
realizados
(2014-2017).

POSSUÍDOS	DISCIPLINAS	UNIVERSIDADES	PALAVRAS CHAVES
Michael Asch	Antropologia	U. Edmonton	Canadá, Dènès
Asen Balikci	Antropologia	U. de Montréal	Canadá, Inuit, visual, Europa, Afeganistão
Claude Bariteau	Antropologia	U. Laval	Quebec, nacionalismo
John Barker	Antropologia	UBC	Melanésia, cristianismo
Bernard Bernier	Antropologia	U. de Montréal	Japão, economia
Pierre Beaucage	Antropologia	U. de Montréal	México, Nahuatl, taxinomias
Gilles Bibeau	Antropologia	U. de Montréal	África, Índia, saúde
Serge Bouchard	Antropologia	Consultant	Autóctones do Canadá
Kennelm Burrige	Antropologia	UBC	Melanésia, Oceania
Jean-Jacques Chalifoux	Antropologia	U. Laval	Guiana, Marrocos, etnobiológico
Bernard Chapais	Antropologia	U. de Montréal	Primatologia, etnobiológico
Paul Charest	Antropologia	U. Laval	África
Chantal Collard	Antropologia	Concordia U.	África, Europa, parentesco
Ellen Corin	Antropologia	McGill U.	África, etnopsiquiatria
Julie Cruikshank	Antropologia	UBC	Canadá, autóctones
Huguette Dagenais	Antropologia	U. Laval	Antilhas, feminismo
Regna Darnell	Antropologia	Univ. Western Ontario	Canada, linguística, história da antropologia americana
Rodolphe DeKoninck	Geografia	U. de Montréal	Sudeste da Ásia, Cingapura
Denys Delâge	Sociologia e história	U. Laval	América do Norte, ameríndios
Robert Deliège	Antropologia	UCL (Belgique)	Índia, história da antropologia
Renaat Devisch	Antropologia	U. de Leuven (Belgique)	África, Yaka, corpo, adivinhação
Karel Dobbelaere	Sociologia	U. de Anvers et de Leuven (Belgique)	Europa, religião
Louis-Jacques Dorais	Antropologia	U. Laval	América do Norte, Inuit
Harvey Feit	Antropologia	U. MacMaster	Cris do Quebec
Andrée Fortin	Sociologia	U. Laval	Quebec
Patrick Fougeyrollas	Antropologia	INRS	Deficiência
Marcel Fournier	Sociologia	U. de Montréal	Escola francesa de sociologia
Jim Freedman	Antropologia	Univ. Western Ontario et Consultant	África, desenvolvimento
John Galaty	Antropologia	U. McGill	África oriental, Masai
Serge Genest	Antropologia	U. Laval	África, Tailândia
Jean-Guy Goulet	Antropologia	U. St. Paul	Dènès, Wayuu
Marie-Françoise Guédon	Antropologia	U. Ottawa	Canadá, Dènès
Mathias Guenther	Antropologia	Wilfried Laurier U.	África, Botsuana
Bogumil Jewziecki Koss	História e Antropologia	U. Laval	África, Memória
Christine Jourdan	Antropologia	U. Concordia	Ilhas Salomão, linguística
Marie-France Labrecque	Antropologia	U. Laval	México, Maya

POSSUÍDOS	DISCIPLINAS	UNIVERSIDADES	PALAVRAS CHAVES
Richard B. Lee	Antropologia	U. Toronto	África, Kung
Dominique Legros	Antropologia	U. Concordia	Canadá, Dènès, relações sociais
Raymond Lemieux	Sociologia e Teologia	U. Laval	Quebec, religião
Joseph Lévy	Antropologia, ética e sexologia	UQAM	Ética, saúde
Margaret Lock	Antropologia	U. McGill	Japão, antropologia da saúde
Andrew Lyons	Antropologia	Wilfried Laurier U.	Antropologia da sexualidade
Harriet Lyons	Antropologia	U. Waterloo	Antropologia da sexualidade
Pierre Maranda	Antropologia	U. Laval	Ilhas Salomão, estruturalismo
Raymond Massé	Antropologia	U. Laval	Antropologia médica, Créoles
Toby Morantz	Antropologia	U. McGill	Canadá, Cris, autóctones
Jean-Claude Muller	Antropologia	U. Laval	África, parentesco
Jean-Jacques Nattiez	Etnomusicologia	U. de Montréal	Musicologie, Inuit
Mariella Pandolfi	Antropologia	U. de Montréal	Antropologia política
Louise Paradis	Arqueologia e Antropologia	U. de Montréal	México, objetos
Richard Preston	Antropologia	U. McMaster	Canadá, Cris
Robin Ridington	Antropologia	UBC	Canadá, Dènès
Julian Ridington	Antropologia	Consultant	Canadá, Athapaskan
Margaret Rodman	Antropologia	U. Waterloo	Vanuatu, habitat
Françoise Romaine-Ouellette	Antropologia	INRS	Nova-Guiné, parentesco
Jérôme Rousseau	Antropologia	McGill U.	Indonésia, estruturas sociais
Susan Rowley	Arqueologia e Antropologia	UBC et MOA	Canadá, Inuit, autóctones
Francine Saillant	Antropologia	U. Laval	Antropologia médica, ajuda humanitária, direitos humanos
Bernard Saladin d'Anglure	Antropologia	U. Laval	Inuit, Amazônia, xamanismo
Éric Schwimmer	Antropologia	U. Laval	Maori, semiótica
Jean-Jacques Simard	Sociologia	U. Laval	América do Norte, Inuit et Cris
Michael Singleton	Antropologia	UCL (Belgique)	África, campo, desenvolvimento
Gavin Smith	Antropologia	U. Toronto	América latina, Europa
Lucienne Strivay	Antropologia	U. de Liège (Belgique)	Animais, crianças selvagens, natureza
Adrian Tanner	Antropologia	Memorial U.	Canadá, Cris
Chris Trott	Antropologia	U. du Manitoba	Inuit, música, parentesco
David Turner	Antropologia	U. Toronto	Austrália, aborígenes
Liliane Voyé	Sociologia	UCL (Belgique)	Europa, urbanismo, religião
Éric Waddell	Geografia	U. Laval	Pacífico, francofonia
David Young	Antropologia	U. Alberta	Japão, saúde, arte

8 CONTRIBUIÇÕES E LIMITES DA SÉRIE *POSSUÍDOS*

8.1 OS ATORES, AS INSTITUIÇÕES E A MEMÓRIA DE UMA ÉPOCA

A série *Os Possuídos* proporciona uma série de olhares cruzados sobre a história dos Departamentos de Antropologia de Quebec e seus atores. Por uma questão de espaço, não é possível analisar aqui os discursos, imagens, temas e pontos de vista expressos na realização das numerosas sequências filmadas, mas tal trabalho merece ser empreendido. Será preciso acompanhar a realização de numerosos filmes, em particular com os antropólogos anglófonos fora de Quebec, e recolher depoimentos dos nossos colegas mais experientes, como Kennelm Burridge ou Richard B. Lee. Os dados reunidos permitirão, desse modo, validar, completar ou detalhar certas conclusões emitidas por numerosos antropólogos que se dedicaram a captar a especificidade e a história da Antropologia canadense, teórica ou aplicada (Connor e Curtis 1970; Freedman 1976-1977; Burridge 1979; Mcfeast 1980; Harriess-Jones 1997; Darnell 1997-1998; Cole 2000; Darnell e Harrison 2006), em ligação com os trabalhos realizados na Europa e Estados Unidos. A série *Os Possuídos* vem, enfim, completar algumas raras biografias de antropólogos canadenses já editadas por colegas como Joseph J. Lévy, que recolheu, por exemplo, o depoimento de Jean Benoist, um dos fundadores do Departamento de Antropologia da Universidade de Montreal (Lévy 2000).

Os participantes citam um vasto conjunto de personagens que exerceram papel central em sua formação e em suas ideias. Claude Lévi-Strauss, por exemplo, ocupa um lugar singular que reflete bem sua posição no seio da disciplina antropológica. Sob esse ponto de vista, Jérôme Rousseau confiou um detalhe inédito a seu respeito, apontando que, ao fim da guerra, seguindo a sugestão de seu pai, Jacques Rousseau, a Universidade de Montreal considerara lhe oferecer um posto, mas que o arcebispo de Montreal tinha, à época, vetado por Lévi-Strauss ser judeu. Em seu discurso, por ocasião do doutorado *honoris causa* a ele conferido pela Universidade Laval em 1979, Lévi-Strauss faz referência às amizades que nutria na família de Jacques Rousseau, mas oculta esse incidente. Vários participantes evocaram lembranças e pontos de vista, inclusive críticos, a respeito de Lévi-Strauss, como foi o caso de Bernard Bernier, por exemplo. Éric Schwimmer, por sua vez, relatou um ótimo caso que testemunhou na ocasião de um encontro entre Claude Lévi-Strauss e Margaret Mead, intelectuais que nutriam admiração recíproca.

Muitos dos antropólogos entrevistados mencionaram outra grande figura da Antropologia de Quebec, Marc-Adéland Tremblay, que, na Universidade Laval, foi junto com Yvan Breton um dos grandes professores do Departamento de Antropologia, além de ter amplamente influenciado

seus colegas em suas concepções e práticas de campo (ver Genest 1985). Enfim, vários antropólogos entrevistados desvelam grandes debates ideológicos que atravessaram as ciências sociais deste lado do Atlântico, seja o marxismo ou o feminismo ou os conflitos que por vezes dividiram profundamente as unidades, como a Sociobiologia, o Estruturalismo e o Materialismo histórico.

No plano pessoal, os participantes mostraram-se bastante abertos, abrindo espaço para falar do acaso e do imprevisto, assim como da *serendipidade*,⁴¹ para citar a expressão retomada por Bernard Saladin d'Anglure. Alguns, como Joseph Lévy e Patrick Fougeyrollas, testemunham com detalhes sua infância e educação; outros, como Serge Genest e Jean-Jacques Chalifoux, as dificuldades que tiveram de atravessar desde a tenra infância. A maioria explica as condições relativamente fáceis com as quais se beneficiaram para serem contratados. Por vezes, algumas universidades os contrataram antes mesmo que tivessem terminado seus estudos. Várias dessas experiências pessoais nos parecem surreais hoje em dia. Os filmes são bastante reveladores dos personagens e mostram não apenas traços de personalidade, mas também metodologias e abordagens teóricas. B. Saladin d'Anglure, que fora o mais prolixo – foram três dias de gravação –, revelou com detalhes sua intimidade, erudição e paixão.

O antropólogo transparece seus sentimentos e experiências, inclusive nos momentos mais dramáticos de sua existência, transformando-os em verdadeiros campos etnográficos. Ele relata, por exemplo, sua experiência com uma situação de hemiplegia de maneira muito interessante, validando, na ocasião, certas observações de Marcel Mauss em seu trabalho sobre as técnicas do corpo.

Vários colegas apresentam com grande paixão as ideias mestras que perpassam ou que alimentam suas pesquisas: Raymond Lemieux retomou assim o conceito de crença e errância sob o ângulo da psicanálise. Pierre Maranda explicou com forte convicção a semiografia que soube manipular em numerosos contextos, inclusive em trabalhos de Antropologia aplicada. Louis-Jacques Dorais demonstrou, de maneira muito pedagógica, sua paixão por línguas e minorias. Jean-Jacques Simard defendeu com fervor sua prática em pesquisas sociométricas e explicou a emergência do Estado em sociedades indígenas de Quebec. Outros testemunharam os desafios que os atraíram durante a carreira, fosse a violência do ser humano, que despertou o interesse de Gilles Bibeau, a memória e a imagem que fascinaram Bogumil Koss; o interesse por

41. Esse termo designa uma invenção acidental, inesperada ou seguida de uma série de circunstâncias.

Wagner, de Jean-Jacques Nattiez, dedicando-lhe vários livros; o por Mauss e Durkheim, para Marcel Fournier, por meio de seus arquivos e correspondências; Denys Delâge, que estudou a transmissão cultural e as relações entre Ameríndios e a sociedade colonial etc.

Em todos os filmes, os trabalhos de campo são ricamente ilustrados por um vasto conjunto de histórias reveladoras da capacidade do sociólogo e do antropólogo de captar o que se produz ao seu redor: Jean-Jacques Chalifoux contou seu encontro com uma morsa, uma verdadeira peça antológica para os que se interessam pelas relações entre homens e animais. Ele relata, com muito talento e humor, sua estadia junto aos Abisi da Nigéria, retomando enfim uma experiência traumatizante de morte/renascimento que viveu na Guiana e que lhe permitiu em seguida estudar o xamanismo kalina. Françoise-Romaine Ouellette descreve em detalhes seu trabalho de campo, acompanhada por seu marido na Nova-Guiné. Éric Waddell retoma o caso de seus *transfugos* nos anos 1950, descrevendo os antropólogos literalmente *devorados* pelo trabalho de campo e que passam para o outro lado, desaparecendo entre seus anfitriões. Maria Pandolfi aborda, de maneira crítica, a loucura humanitária, seguida por um conflito intrincado nos Balcãs, demonstrando finalmente a tese lévi-straussiana de uma afinidade entre a guerra e o comércio. Os debates ideológicos são mencionados em numerosas ocasiões, seja do marxismo realçado por Bernard Bernier ou Pierre Beaucage, do feminismo descrito por Marie France Labrecque e Huguette Dagenais, ou ainda do nacionalismo abordado por Claude Bariteau e Andrée Fortin. Os participantes pertencem a períodos de incerteza, de questionamentos e mesmo de fracassos, seja Louis Paradis, no México; Chantal Collard, no momento de seu trabalho sobre a adoção internacional e a procriação médica assistida, etc. Outros oferecem testemunhos bastante reflexivos, como Éric Schwimmer, influenciado pela leitura de Jacques Ferron, ou Ellen Corin, que, no contexto dos ritos de possessão africanos que compara, explica a influência do contexto social e cultural sobre a experiência subjetiva e se interessa em compreender as forças contrárias que atravessam as culturas, etc. Cada participante se exprime com seu estilo, de modo que o tom das gravações varia consideravelmente de um filme a outro.

8.2 DESAFIOS, DIFICULDADES E RESTRIÇÕES

No decorrer desse processo, dois limites puderam ser identificados.

O primeiro leva em conta, sem dúvida alguma, a idade e as condições de saúde dos participantes entrevistados, um parâmetro sobre o qual o projeto não tem nenhum controle direto. À luz das nossas experiências, pudemos observar que não era preciso esperar muito para gravar e en-

trevisar os professores imediatamente depois de sua aposentadoria – a passagem dessa etapa neles é acompanhada frequentemente de um distanciamento que a curto prazo se revela muito prolífico para o projeto, mas que a longo prazo gera um desligamento. Desse modo, não foi possível convencer vários colegas a participar dessa empreitada.

Um segundo limite se situa no campo do entrevistador, que nem sempre conhece suficientemente os participantes ou os conhece, às vezes, somente pela leitura de seus currículos ou de alguns de seus trabalhos. Seja qual for a situação, a equipe manifestou, tanto quanto possível, escuta e empatia, silêncio atencioso e compreensão, demonstrando capacidade de adaptação, relendo previamente alguns textos dos entrevistados.

O fato de cada participante dispor de toda a liberdade para falar (ou não) sobre os temas que lhe interessa traz de fato vantagens, mas consiste também em um outro limite, na medida em que a equipe tem pouco controle sobre o não dito, a dissimulação, o esquecimento (voluntário ou não) de cada entrevistado. Mas a escolha é de respeitar a divisão entre o real e as zonas de incerteza.

Em suma, o projeto *Os Possuídos* permanece evidentemente incompleto e parcial, fragmentado e longe de poder restituir a totalidade de vidas complexas. Como a expressão foi várias vezes pronunciada junto àqueles e àquelas que foram entrevistados, a equipe optou por *aceitar o que lhe foi dado* e não demover seus convidados, oferecendo-lhes grande margem de manobra na escolha em se engajarem ou não.

Assim, os relatos constituem-se muito diferentes de uma personalidade a outra. Contudo, é bem perceptível uma certa coerência entre os relatos coletados, provavelmente porque ela é indispensável para o entrevistado que necessariamente *reconstrói* as cronologias, articula os fatos, busca e encontra as mediações. Assim, o entrevistado seleciona os acontecimentos, deixa transparecer uma lógica sob o plano retrospectivo, menciona os colegas, as influências e, fazendo isso, torna visível a estrutura de uma rede intelectual. A equipe observa ao vivo esse trabalho de memória, essa empreitada de rememoração, frequentemente bem preparada pelos nossos convidados, que sempre têm algo mais a dizer, esforçando-se em oferecer um relato completo e que reflita sua personalidade de pesquisador.

Tais limites confirmam a ambiguidade do relato biográfico ou autobiográfico, como Pierre Bourdieu colocou:

Provavelmente estamos no direito de supor que o relato autobiográfico se inspira sempre, ao menos em parte, na preocupação de dar sentido, explicar o porquê, extrair lógicas simultaneamente retrospectivas e prospectivas, consisten-

te e constante, estabelecendo relações inteligíveis, como a de efeito à causa eficaz ou final, entre os estados sucessivos, constituídos, desse modo, em etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu 1986, 69).

O julgamento parece, no entanto, severo. O sociólogo subestima o fato de que, justapondo os testemunhos e os relacionando uns com os outros, estes se iluminam coletivamente sob um novo prisma. Nesse sentido, não é somente a trajetória pessoal de um possuído que é esclarecedora, mas o acúmulo de testemunhos relacionados a uma mesma época e região, Quebec e Canadá. Como cada entrevistado sabe perfeitamente que não está sozinho a fornecer suas memórias e que tem acesso às narrativas de seus colegas via site da revista na Internet, presume-se que ele meça bem o que relata, no que diz respeito ao conteúdo e à forma. Se, então, o relato de vida comporta uma boa parte de ficção e reconstrução artificial, acreditamos, como outrora apontou Paul Ricoeur (1983), que ele oferece também uma reprodução fiel das ações, sendo igualmente um dos melhores dispositivos para os pesquisadores de ciências sociais.

Finalmente, as narrativas de *Os Possuídos* permitem combinar história social e intelectual, individual e coletiva. O espectador-ouvinte apreende como cada entrevistado constrói sua identidade narrativa, agencia a temporalidade e reconstitui as cadeias casuais e de significação. É preciso, pois, não esquecer que essas narrativas devem ser escutadas junto aos numerosos textos que esses professores deixam para a posterioridade.

9 CONCLUSÃO

Conhecidos como experts da história de vida, os antropólogos, os sociólogos e os historiadores esquecem que dispõem, eles mesmos, de relatos também apaixonantes para compartilhar.

Inverter os papéis e, para parafrasear George Stocking,⁴² transformar o usual observador em observado torna-se uma empreitada fascinante e rica, visto que permite atualizar inúmeros detalhes que de outra forma seriam esquecidos por completo e que não têm sido registrados com muita frequência nos artigos científicos ou nos livros.

Correndo o risco de exagerar, o trabalho coletivo se assemelha, por vezes, ao da maiêutica, já que visa propiciar uma narração. Tal tarefa implica bastante humildade, dado que, se os participantes raramente tomam a dianteira, dedicando-se antes de tudo a oferecer uma miríade de detalhes contextuais que permitam compreender suas trajetórias, sua infância e

42. Ver George W. Stocking, *Observers observed: Essays on Ethnographic Fieldwork* (1984).

vocação, as circunstâncias de suas buscas, quem ouve entende rapidamente que está diante de personalidades fascinantes e engajadas. Suas trajetórias respectivas se iniciam frequentemente de forma bem fácil, graças às rápidas contratações nas instituições abertas pelos departamentos; mas os caminhos são posteriormente acidentados, exigindo destes múltiplas adaptações, paciência e, sobretudo, uma grande determinação.

Os relatos fornecidos revelam personalidades e identidades muito distintas, saberes e especializações muito variados. Um ponto em comum, no entanto, emerge: a paixão pelo trabalho de campo e pesquisa, elementos que não são propriamente dos antropólogos, mas que talvez aqui se manifestem mais que alhures. Recorrer à noção de *possuído* exprime bem esse comprometimento, vidas fascinantes e apaixonantes, vividas pelos antropólogos e seus colegas, cujas experiências se espraiam pelos cinco continentes. Os *possuídos* são, portanto, mais do que um título, é uma referência às pesquisas de campo que realizaram, aos objetos de pesquisa que estudaram e que ainda residem neles, mas também às experiências que relatam entusiasmados, transmitindo àqueles e àquelas que os escutam o gosto pelos outros.

Os participantes dessa enorme tribo de antropólogos compartilham uma paixão inabalável pela troca, retomando uma expressão de Serge Genest (1985). Tendo circulado e trabalhado em diferentes contextos socioculturais, vivido com povos de características distintas, trabalhado sob múltiplas temáticas, debatido longamente com outros colegas sobre questões teóricas ou metodológicas, grande parte continua visivelmente ligada a esses outros mundos, sejam longínquos ou muito próximos.

tradução

Hamilton Fernandes

revisão técnica

Paula Morgado

texto recebido

21.04.2016

texto aprovado

06.09.2016

E assim que a câmera começa a filmar, ela atua, como para Rouch, como catalisadora. A magia acontece. As narrativas coletadas nos projetam nos universos onde os *Possuídos* se dirigem e se revelam àqueles e àquelas que os escutam, apesar do que dizem ou do que será dito. Desse modo, eles deixam na tela uma parte de si mesmos, de seus caminhos e de suas vozes singulares, imprimindo a riqueza de uma coleção necessariamente incompleta.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Avezou, Laurent. La biographie. Mise au point méthodologique et historiographique. *Hypothèses* 1, 4 : 13-24.

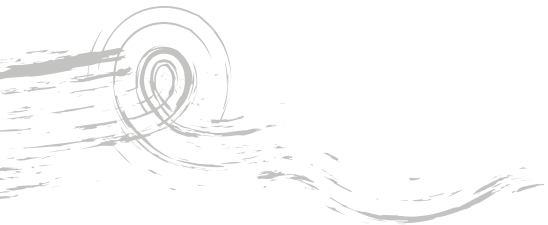
Bertaux, Daniel. *Les récits de vie*. Paris : Nathan Université, 2003.

_____. *Histoires de vie ou récits de pratique ? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie*. Paris, C.O.R.D.E.S., 1976.

- Bloch, M. *Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné*. Enquête, biographie et cycle de vie, 2, 59-76, 1995, En ligne: <<http://enquete.revues.org/document309.html>>.
- Bourdieu, Pierre. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin : 69-72.
- Burridge, Kennelm. An Ethnology of Canadian Ethnology. In: Manning, F. (ed.). *Consciousness and Inquiry: Ethnology and Canadian Realities*, Ottawa, Canadian Ethnology Service paper, no 89^e, Mercury Series, Ottawa, National Museum of Man: 306-320.
- Cole, Sally (ed.). *Special issue of anthropologica on reflections on anthropology on Canadá*, 42, 2, 2000.
- Connor, Desmond ; James E. Curtis. *Sociology and anthropology in Canadá: some characteristics of its disciplinas and their current university programs*. Montreal, Casca, 1970.
- Copans, Jean. Le métier d'anthropologue. *L'Homme*, tome 7, 4: 84-91, 1967.
- Cruikshank, Julie. *Life lived like a story: Life Stories of Three Yukon Native Elders*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1990.
- Darnell, Regna. Changing patterns of ethnography in canadian anthropology: a comparison of themes. *Canadian Review of Sociology and Anthropology* 34(3): 269-296.
- _____. Toward a history of canadian departments of anthropology: retrospect, prospect, and common cause. *Anthropologica* 40(1) : 153-168.
- _____. Canadian anthropologists, the first nations and Canadá's self image at the millenium *Anthropologica* 42(2) : 165-174.
- Darnell, Regna; Harrison, Julia (eds.). *Historicizing anadian anthropology*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2006.
- Delory-Momberger, C. *Histoire de vie et recherche biographique en éducation*. Paris : Economica, 2005.
- Département de Sociologie de L'Université Laval. *Sociologie et sociologues québécois*. Entretiens. 34 pages, 1981.
- Descamps, Florence. De la patrimonialisation de la parole à la patrimonialisation de la mémoire. Mémoires institutionnelles mémoires de corps. Le cas des archives orales du corps préfectoral en France. In: Hiraux, Françoise.(éd.). *Les archives audiovisuelles*. Politiques et pratiques dans la société de l'information, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant: 51- 68.

- De Villers, Guy. L'approche autobiographique : regards anthropologique et épistémologique, et orientations méthodologiques. Récit d'un itinéraire. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 42, 1: 25-42.
- Freedman, Jim. *The history of canadian anthropology*. Canadian Ethnology Society Proceedings n° 3. Ottawa: National Museums of Man, 1976.
- _____. *Applied anthropology in Canadá*. Canadian Ethnology Society Proceedings n° 4. Ottawa: National Museums of Man, 1977.
- Genest, Serge (dir.). *La passion de l'échange: terrains d'anthropologues du Québec*. Montréal: Gaëtan Morin, Éditeur, 1985.
- Ginzburg, Carlo. *Le fromage et les vers: l'univers d'un meunier au XVI^e siècle*. Paris, Flammarion, 1988.
- Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. 1, La présentation de soi. Paris, Editions de Minuit, 1973 [1956].
- Goody, Jack. Curiosités d'anthropologue. Entretien avec Jack Goody. *Politix*, vol. 9, 34 : 204-221.
- Hiroux, Françoise. *La question autobiographique dans les archives universitaires*. Examen de quelques pratiques à l'Université de Louvain. Manuscrit, 2004.
- Harriess-Jones, Peter. Introduction. Canadian anthropology in an international context. *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 34(3) : 249-267.
- Kaufmann, Jean-Claude. *L'invention de soi: une théorie de l'identité*. Paris: Nathan Université, 2004.
- Kilani, Mondher. L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie. *Réseaux*, vol. 5, no 27: 39-78, 1987.
- Lainé, A. *Faire de sa vie une histoire: théories et pratiques de l'histoire de vie en formation*. Paris : Desclée de Brouwer, 2007.
- Leahey, J. ; Yelle, C. (éds). *Histoires de liens, histoires de vie*. Lier, délier, relier. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Le Goff, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? *Le Débat*, 54 (1989), p. 48-53.
- Le Grand, J.-L. Définir les histoires de vie. *Revue internationale de psychosociologie*, VI (14), 29-46.

- Legrand, M. 2004. L'histoire de vie entre sens et non-sens. *Horizons philosophiques*, 15(1), 1-15.
- Levi, Giovanni. Les usages de la biographie. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, no 6, 44^e année : 1325-1336.
- Lévi-Strauss, Claude. Retour en arrière. *Les Temps Modernes*, no 598 : 66-77.
- Levi, Joseph. *Entre les corps et les Dieux*. Itinéraires anthropologiques. Entretiens avec Jean Benoist. Montréal: Les Éditions Liber, 2000.
- Macfarlane, Alan. Anthropological and other 'Ancestors': Notes on setting up a visual archive. *Anthropology Today*, December.
- Mcfeast, Tom. Three hundred years of anthropology in Canadá. *Occasional Paper in Anthropology n° 7*. Halifax, Saint-Mary's University.
- Nattiez, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie*. Montréal, Leméac, 1999.
- Passeron, Jean-Claude. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires. *Revue française de sociologie*, 31/1, janvier-mars : 3-22.
- Peneff, Jean. *La méthode biographique*. De l'École de Chicago à l'histoire orale. Paris, Colin, 1990.
- _____. Les grandes tendances de l'usage des biographies dans la sociologie française. *Politix*, 27; 25-31.
- Pineau, G. ; Le Grand, J.-L. *Les histoires de vie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- Pires, Alvaro P. Analyse causale et récit de vie. *Anthropologie et Sociétés*, vol. 13, 3: 37-57.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. L'intrigue et le récit historique. Tome 1. Paris: Le Seuil, 1983.
- _____. *Temps et récit*. Le temps raconté. Tome 2. Paris: Le Seuil, 1985.
- _____. *Soi-même comme un autre*. L'ordre philosophique. Paris: Le Seuil, 1990.
- Stocking, George W. *Observers Observed: essays on ethnographic fieldwork*. University of Wisconsin Press, 1984.
- Trudel, François (dir.). Mémoires du Nord. *Numéro spécial de la revue Anthropologie et Sociétés*, 26, 2-3.



FRÉDÉRIC LAUGRAND

Professor da Universidade de Laval (Quebec, Canadá), coordenador do curso de antropologia visual neste departamento e diretor da revista “Anthropologie et Sociétés”. Sua pesquisa aborda as cosmologias inuit e ameríndias, como as tradições de muitos grupos indígenas das Filipinas (Mangyan, Ibaloi e B’laan). Publicou vários livros com Jarich Oosten, incluindo “Hunters, Predators and Prey. Inuit Perceptions of Animals” (Berghahn Books, 2014).

EMMANUEL LUCE

Fotógrafo, oceanógrafo e doutorando em antropologia na Université Laval (Quebec). Produziu várias exposições fotográficas, incluindo Caranguejo Inc. (<https://www.youtube.com/watch?v=9cFOR6Z3KYI>), um filme sobre a pesca dos Innu de Saint-Laurent (Quebec, Canadá). Sua tese é intitulada “As caçadas contemporâneas à “la baleine boréale” entre os Inuit do Artico do leste canadense: revitalização, etnografia e representações”.

ANTHONY MELANSON

Anthony Melanson é mestranda em antropologia na Universidade Laval (Qc, Canadá), especialista em som e comunicação digital. Ela investiga a relação entre seres humanos e animais no Quebec e na Província de Quebec. Sua dissertação de mestrado intitula-se “Le temps des sucres québécois : une tradition « cochon »”.

Mestrando no Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social,
Universidade de São Paulo, São
Paulo, São Paulo, Brasil.

São Paulo: Fapesp,
Editora da Universidade
de São Paulo, 2016. 200 p.

RAFAEL HUPSEL

RESENHA

SILVA, WAGNER SOUZA E.

FOTO 0 | FOTO 1

Já faz um tempo que a antropologia vem estabelecendo um profícuo diálogo com as reflexões de autores cujas teorias acerca da imagem fotográfica tornaram-se canônicas e, portanto, incontornáveis. Essa aproximação vem sendo uma prática cada vez mais recorrente para pensar o lugar da fotografia na disciplina. Seja no estudo dos modos como a antropologia moderna utilizou-a no fim do século XIX e início do XX para a invenção do selvagem e primitivo Outro, cuja exotização era medida e catalogada pela objetiva fotográfica, seja na análise reflexiva do seu lugar no trabalho de campo e na constituição dos paradigmas de objetividade da prática etnográfica a partir da década de 1920, ou, ainda, seja nas formas como atualmente a imagem fotográfica vem sendo utilizada de modo colaborativo entre o antropólogo e seus interlocutores, permitindo questionar as relações assimétricas que a câmera fotográfica anteriormente reificava, é notável que o olhar da antropologia sobre as ideias dos pensadores da fotografia oscila entre a apropriação de alguns dos seus conceitos e a crítica que a perspectiva antropológica imputa a essas reflexões sobre a imagem fotográfica.

De todo modo, é fato que o pensamento crítico que se aglutinou em torno da fotografia constitui uma contribuição inegável para os antropólogos que se debruçam sobre imagens fotográficas, fazendo com que toda reflexão original sobre o tema seja bem-vinda. O livro *Foto 0 | Foto 1*, de Wagner Souza e Silva, resultado de sua tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), certamente possui o atributo de somar um olhar

ainda singular ao campo extensamente explorado da pesquisa sobre a fotografia. Docente e pesquisador na ECA-USP, Wagner também atuou durante anos como fotógrafo do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP), o que certamente influencia a perspectiva de suas reflexões, como ele mesmo admite.

A associação entre a produção de fotografias e a tecnologia digital já é uma realidade concreta e amplamente difundida, como podemos constatar pela quantidade de imagens com que somos inundados diariamente pelos diversos meios aos quais temos acesso. Caberia ainda considerar o processo de inserção tecnológica da fotografia digital um objeto de estudo, sendo que aparentemente a discussão sobre as alterações na prática fotográfica promovidas por essa já não tão nova tecnologia parece cada vez mais superada? Ou, ainda, se toda tecnologia determina aspectos que circundam a valoração da imagem, qual o valor que se pode atribuir às fotografias no universo digital? Apresentadas na introdução do livro, essas duas perguntas dão o tom da abordagem do autor ao tema da fotografia: sua ênfase é na tecnologia e não na imagem ou no ato fotográfico em si, como fizeram outros autores. “Antes de ser a prática de imagem, a fotografia é a prática de uma tecnologia” (Silva 2016, 19). Por meio desse enfoque, seu objetivo é refletir sobre a trajetória tecnológica da fotografia, analisando o modo como esse percurso reflete a construção de uma identidade da sua prática, principalmente no formato digital.

O livro divide-se em duas partes: “A fotografia do 0 ao 1”, que reflete sobre a prática da fotografia com películas, e “A fotografia do 1 ao 0”, que aborda as características mais elementares da fotografia digital. O interessante na maneira como o autor estrutura o livro e o argumento que o permeia é a circularidade de movimento que essa divisão implica: “(...) ela sai do zero, vai ao um, para em seguida voltar ao zero” (Silva 2016, 19). Segundo afirma, sua proposta não pode ser interpretada como duas fases distintas da fotografia, apesar da tentativa de criar uma sequência cronológica para sua trajetória. Certas especificidades da técnica fotográfica fazem surgir, admite o autor, certa resistência quando se busca uma linearidade histórica, pois muito daquilo que define a fotografia digital está na fotografia com película, podendo o inverso também ocorrer.

A primeira parte do livro introduz as definições e as relações que os termos *técnica* e *tecnologia* estabelecem entre si: toda técnica, “lógica operacional da ação humana em função de um desejo, exige uma tecnologia para ser operacionalizada” (Silva 2016, 27). Embora apresentados como indissociáveis, são posicionados hierarquicamente um em relação ao outro. Para Silva, a técnica origina a tecnologia, ao mesmo tempo em que não existe tecnologia que não esteja a serviço de uma

técnica. A ideia é fundamental para a indagação do autor que perpassa todo o livro: se, desde o seu advento até antes de sua inserção no digital, a fotografia era muito mais tecnologia do que técnica, cabe questionar se atualmente, pela simplificação dos seus meios de operação, ela passa a ser muito mais técnica do que tecnologia. Silva percorre a trajetória tecnológica da fotografia partindo da explicação sobre os princípios de direcionamento dos raios luminosos dentro da câmera escura, passando pelos componentes fundamentais do aparato fotográfico (objetiva, diafragma, obturador etc.), para depois realizar uma rápida porém instrutiva explanação sobre as mudanças do suporte da imagem fotográfica, desde o daguerreotipo até a película do celuloide, justificada pela ideia de que o suporte de captura da imagem fotográfica pode ser considerado como “ponto convergente e irradiador de mudanças na tecnologia e na sua prática” (Silva 2016, 36).

A discussão sobre a dificuldade na definição dos gêneros fotográficos resulta em reflexões profícuas, tocando em pontos que refletem um crescente interesse para as discussões contemporâneas sobre a fotografia. A definição de um gênero, seja ele o fotojornalismo, a fotografia publicitária ou os álbuns de família, como exemplifica o autor, definiria muito mais o lugar de *fotografias* do que da *fotografia*. A ideia de ela ser entendida como um fenômeno capaz de invadir tanto o campo da ciência quanto o da arte encontra certa ressonância com as reflexões de André Rouillé (2010) sobre a “fotografia documento” e a “fotografia expressão”. A crítica à postura teórica de Roland Barthes (1980/2015) e Philippe Dubois (1983/2012), priorizando demasiadamente a análise de fotografias e o ato de recepção destas, permite que Silva situe sua abordagem pelo viés técnico/tecnológico, realizando um movimento inverso ao adotado por esses dois cânones da teoria da imagem fotográfica. “Das fotografias passar à fotografia” (Silva 2016, 83), ou seja, em vez de priorizar seus processos de recepção, sua ênfase recai sobre a tecnologia em si.

É a partir do modelo proposto pelo filósofo Vilém Flusser para a distinção ontológica entre a imagem fotográfica e a imagem pictórica que Silva constrói alguns pontos fundamentais para o entendimento dos argumentos defendidos no livro. Para Flusser, a imagem fotográfica imbrica nela todo um conhecimento baseado em textos científicos aplicados. Para entender essa proposição, Silva retoma como o filósofo contextualiza a criação da técnica da fotografia na história, a partir da sua relação entre texto e imagem. É justamente ao mobilizar o pensamento de Flusser como, segundo define Silva, “um mapeamento da imagem fotográfica” que sua tese vai tomando um caminho cada vez mais contingente e abstrato. Em sua mais conhecida obra, *Filosofia da caixa preta* (2002), o filósofo apresenta brevemente algumas teorias sobre o caráter mágico das imagens e a maneira como elas interpõem nossa relação com o

mundo, representando-o e nos orientando por meio dele. Flusser também elucubra sobre o surgimento da escrita como uma resposta à idolatria às imagens, desembocando em uma inevitável “textolatria”, tão alucinatória quanto a idolatria que o advento da escrita buscava suprimir. É nesse contexto de crise dos textos que surge a imagem técnica, fruto de textos científicos e inaugurada pela fotografia. Centrada nessa oposição, problemática e logocêntrica quando pensamos no grande número de discussões que esse tema já rendeu para a antropologia, a ideia desse movimento entre texto e imagem torna-se o eixo principal da argumentação desenvolvida por Silva ao longo de todo o livro. A partir da afirmação de Flusser de que a fotografia inaugura a possibilidade de textos científicos se transformarem em imagens técnicas, “remagicizando” os textos, o autor propõe pensá-la como uma evolução do sistema da linguagem, ela mesma “ontologicamente distinta da palavra e da escrita, mas que é também passível de ser articulada para criar realidades” (Silva 2016, 92).

Na segunda parte do livro, Silva realiza uma breve porém muito proveitosa explanação sobre o funcionamento da imagem fotográfica digital, situando justamente nele “o cerne das motivações que originam discussões e reflexões a respeito das atribuições da imagem no universo numérico” (Silva 2016, 113). Mesmo apresentando-se impressa em papel ou projetada na tela de um computador ou celular, o fato de toda a informação que compõe a fotografia digital ser constituída por *bits* codificados binariamente em zero e um faz com que, concretamente, ela não exista. A essa altura, a sagacidade do modo como o autor “joga” (para usar um termo de Flusser) com essa relação binária tanto no título do livro quanto na sua divisão em duas partes ganha novos contornos. Silva parte dessa afirmação sobre a “zero dimensionalidade” da imagem digital para empreender um sinuoso porém instigante caminho que se inicia nas principais mudanças que o advento dessa nova tecnologia de produção de imagens suscitou tanto no ato fotográfico quanto na nossa relação posterior com as fotografias. Tais modificações residem, segundo afirma, no paradoxo de que, quanto mais complexa e inacessível se torna a tecnologia da fotografia, menos laboriosos se tornam os procedimentos para a obtenção de imagens.

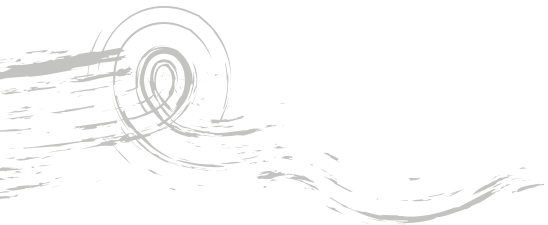
É interessante pensar que Silva recusa a abordagem de Barthes e Dubois à fotografia, centrada demasiadamente no processo de recepção de imagens, mas acaba recorrendo à leitura de *outras imagens* para construir sua abordagem à fotografia enquanto prática de uma tecnologia. Não me refiro aqui à análise – por sinal, muito fértil e coerente com a proposta do livro – que o autor faz das obras de Joan Fontcuberta, Rosângela Rennó, Pedro Meyer, Breno Rotatori ou do coletivo Cia de Foto, entre outros, mas ao modo como mobiliza as imagens criadas por Flusser: o surgimento da escrita como forma de acabar com a idolatria às imagens no segundo milênio a.C., quando pessoas empenhadas na lembrança da função originária

das imagens passam a rasgá-las para abrir a visão para o mundo concreto escondido por elas. Ou então na “história da cultura do homem”, quando num primeiro momento o homem convivia apenas com um mundo de volumes, utilizando suas mãos para modificar os objetos, passando depois a agir conforme projetos imaginados anteriormente, inaugurando sua capacidade de abstração, para desembocar no surgimento da escrita e da ciência e das “tecnoimagens” que dividem o mundo em pré e pós-história.

São essas imagens que servem de esteio para Silva realizar, por meio de uma complexa leitura de Flusser, um contínuo movimento – entre imagem e texto, concreto e abstrato, profundidade e superficialidade, ciência e filosofia – que permeia todo o livro e que culmina em um profundo diálogo com Heidegger para propor pensarmos a “tecnoimagem” (e conseqüentemente a fotografia) enquanto uma filosofia de outra ordem, advinda de uma linguagem também de outra ordem e que nos conduz a um questionamento do sujeito moderno e dos seus modos de produção de conhecimento. A tese de Silva, baseada nas imagens fornecidas por Flusser, notadamente míticas enquanto fundadoras de uma nova ordem, torna-se ela mesma uma nova imagem, ora consistente, ora demasiadamente fluida para que possamos apreendê-la com precisão. É justamente o fato de a fotografia digital não existir, com o noema do “isto foi” proposto por Barthes (2015, 69) sendo substituído pelo noema do “isto é nada” proposto por Silva ao longo do livro, que permite ao autor utilizar as “imagens” de Flusser para tentar capturá-la e explicá-la em sua zero dimensionalidade. Não se trata de apontar nisso um demérito de *Foto 0 | Foto 1*; pelo contrário, trata-se de constatar que o interior da caixa preta pode gerar imagens tão polissêmicas, ambíguas e por vezes convincentes quanto a própria fotografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 2015. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Dubois, Philippe. 2012. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14. ed. Campinas, SP: Editora Papyrus.
- Flusser, Vilém. 2002. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Silva, Wagner Souza e. 2016. *Foto 0 | Foto 1*. São Paulo: Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo.



RAFAEL HUPSEL

Fotógrafo graduado em Fotografia pelo Centro Universitário Senac, mes-
trando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em An-
tropologia Social da Universidade de São Paulo e pesquisador do Grupo de
Antropologia Visual (GRAVI-USP). Atualmente pesquisa as possibilidades
do uso da fotografia na pesquisa antropológica a partir da etnografia de
um grupo que faz uso ritual da ayahuasca.

Mestrando no Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social,
Universidade de São Paulo, São
Paulo, São Paulo, Brasil.

PAOLA LAPPICY

RESENHA

SEEGER, ANTHONY. POR QUE CANTAM OS KISÊDJÊ – UMA ANTROPOLOGIA MUSICAL DE UM POVO AMAZÔNICO.

Título original: *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of An Amazonian People*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015, 320 pp.

Por que cantam os kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico (2015) é um livro sobre o cantar em uma comunidade indígena sul-americana. Escrito por Seeger e publicado originalmente em 1987, o livro é um estudo da música e do seu papel no processo social. Além disso, a obra traz um DVD com áudios originais e dois filmes. Os áudios integravam a primeira e a segunda edições (2004), e os filmes foram realizados um em 1996, dirigido pelo próprio Seeger, e o outro mais recentemente, dirigido por cineastas *kisêdjê*. Algumas perguntas permeiam o texto – por que os membros de um grupo específico valorizam tanto o canto? Por que performances dos cantos apresentam certas estruturas, timbres e estilos? Por que certos membros da comunidade cantam especificamente tais coisas, de tais maneiras, para tal plateia, em tal lugar e momento específicos? Assim, sua etnografia vai aos poucos circundando essas perguntas, por meio de uma antropologia musical. Seeger se propõe a fazer uma antropologia musical, em contraponto a uma antropologia da música, a qual não apenas traria para o estudo da música conceitos e questões da antropologia, mas buscaria apreender estruturas e processos sociais das transformações em grupos humanos.

O estudo toma como referência a comunidade dos índios *Kisêdjê*, falantes de uma língua *jê*, no Estado do Mato Grosso. Aspectos centrais na vida social dos *Kisêdjê* se constroem a partir de cerimônias e performances musicais e têm o costume de se definir como grupo com base em certos gêneros de cantos e ornamentos corporais, os quais associam com a produção de sons e a atenção a eles. O livro, portanto, mostra a criação, o restabelecimento, a manutenção e a alteração de estruturas e processos centrados na performance da vida *kisêdjê*.

Seeger argumenta que música é muito mais do que sons capturados pelo gravador – é uma intenção de fazer algo que se chama música. As pessoas não costumam escrever sobre o porquê de membros de um grupo fazerem a música que fazem, pois há uma polêmica quanto a que tipo de resposta se daria a essa questão. As respostas que se dão no livro não são causas finais – não se sabe o motivo para que cantemos, ainda que indivíduos de todas as sociedades produzam sons estruturados. Seeger não analisa os produtos musicais dos *Kisêdjê* nem busca causas biológicas ou materiais, mas permeia as respostas nos processos e nos valores sociais dos *Kisêdjê*.

O livro trata da performance de uma única cerimônia, da qual Seeger participou e pesquisou em 1972, para apresentar tanto a música como seu contexto performativo: A Festa do Rato. A cerimônia foi realizada novamente em 1976, e Seeger conseguiu gravações de uma performance de 1963. O autor argumenta que essas três performances têm uma riqueza particular que levanta questões abrangentes.

No primeiro capítulo, Seeger descreve o primeiro dia da Festa do Rato, em 1972. Descreve aspectos da performance musical e vida social dos *Kisêdjê*, inserindo o etnógrafo e o leitor no desdobramento do evento.

A festa do Rato é um rito de passagem no qual um menino começa sua iniciação nas atividades masculinas do pátio da aldeia. É um dos rituais de iniciação que permeiam a vida do homem *Kisêdjê*. Na festa do Rato, destaca-se o relacionamento entre um homem adulto e o menino ao qual ele transmitiu os seus próprios nomes. Cada performance restabelece certas relações entre seres humanos e animais, aldeia e vizinhança e entre os *Kisêdjê* e o cosmos no qual vivem e que criaram. A Festa do Rato descrita tem início no dia 24 de janeiro e termina no dia 7 de fevereiro de 1972. É um período de duas semanas de intensa atividade ritual, acompanhado por períodos de cantoria, dança e atividades extensa.

Há um início evidente para a festa e uma etapa longa que se segue, na qual ocorrem preparações lentas para a noite final, realizam-se os cantos, os objetos rituais e as relações sociais que se aprenderam e reativaram

nas duas semanas precedentes. Ao longo da Festa do Rato, os *Kisêdjê* interpretam estilos de canto e formas de discurso, que ocorrem também em muitas outras cerimônias – tais discursos e cantos são fundamentais, sendo responsáveis pela eficácia da cerimônia.

Minha irmã, vou cantar para o meu receptor de nomes – Sob a luz derradeira do céu no poente, Kágrere fala com sua irmã. (...) Uma parte do canto de abertura de Kágrere, pode-se traduzir assim: “Rato preto, vamos até nossos receptores de nomes e pulamos e cantamos. Eu pulo e canto na Festa do Rato. Vamos até nossos receptores de nomes, pulamos e cantamos”. Kágrere canta por quase uma hora. Às vezes um velho grita um acompanhamento em falsete. Os homens continuam falando; as mulheres sentam-se em frente as casas, com suas crianças pequenas. Começou a Festa do Rato. (SEGER 2015, 25)

Seeger analisa a vida social dos *Kisêdjê* como se operasse em uma corrente alternada – uma alternância entre períodos rituais e não rituais e entre atividades, relações e sentimentos concernentes a cada um – que cria o tecido da vida social. Há uma alternância entre dois modos de existência. O modo ritual traz as atividades públicas coletivas, como o canto e a distribuição de comida, e intensifica as relações entre os homens, suas mães, irmãs e filhos das irmãs; o modo não ritual, por outro lado, respeita a vida cotidiana e as atividades individuais. A música e outras formas de discurso constituem maneiras de perceber um período cerimonial ou não. O canto *Kisêdjê* é fundamental para a configuração de relações tidas como características de todas as suas cerimônias. O autor afirma que ainda que saibamos pouco sobre tradições musicais nas terras baixas da América do Sul, parece-lhe que sempre que se ouve música, algo de importante está acontecendo. Para os *Kisêdjê*, a música possibilita comunicação entre os seres humanos e traz um estado de euforia.

A performance de uma cerimônia como a Festa do Rato traz relações que parecem atemporais entre homens, mulheres, animais, doadores e receptores de nomes, expressas pelo canto, dança e silêncio na cerimônia. No entanto, cada performance implica atores específicos e escolhas específicas relativas a uma infinidade de decisões.

No segundo capítulo, Seeger analisa a arte vocal dos *Kisêdjê*, da fala ao canto. Como praticamente toda música que os *Kisêdjê* realizavam era canto, o autor afirma que se deve começar essa análise pela correlação deste com outras formas artísticas vocais. Apresenta, portanto, e compara amostras de diversos gêneros – formas que são apresentadas

também no DVD. Assim, compara os gêneros a partir de suas letras, fraseio, relação de altura e autoridade textual e distingue o canto das demais formas verbais.

Os principais gêneros da arte vocal dos *Kidêdjê* são: os cantos-chamado, possuídos e cantados individualmente; os cantos sazonais, que podem ser cantados a qualquer momento durante a estação chuvosa; e os cantos em uníssono, específicos da Festa do Rato, que são apenas cantados na noite final da cerimônia. Os *Kidêdjê* distinguem os gêneros a partir da fala (*kapere*), instrução ou narração (*saren*), o canto (*ngere*) e invocação (*sangere*). Apesar de *ngere* ser traduzido como música, a música para eles, nesse caso, era o canto exclusivamente.

As correlações entre os gêneros *kisêdjê* demonstram como a separação entre fala e música distorce ambos. Tanto a instrução, a oratória, as invocações e o canto estruturam o tempo, o tom e o timbre. Todas apresentam estruturação de altura e letra. O *kapere* (discurso) é caracterizado pela prioridade do texto sobre a melodia, pela determinação do texto e melodia pelo orador e pela formalização crescente em performances públicas. O *saren* (narrativa) e o *sangere* (invocação) dão prioridade relativa de texto relativamente fixo sobre melodia relativamente fixa. E, por fim, o canto se caracteriza pela prioridade da melodia sobre a letra e pela origem não humana, estabelecendo o tempo, a letra e a melodia.

Sendo assim, o canto se distingue das formas artísticas vocais conforme se determina a prioridade da melodia sobre o texto, a estabilidade de sua manifestação, a extensão do uso da repetição textual, a regularidade do tamanho de suas frases e as relações estáveis entre suas alturas e a autoridade de seus textos fixos. Dessa forma, o canto é percebido como diferente das demais formas no estilo e na letra. A relação que se dá entre os textos e as estruturas varia de acordo com cada gênero, e é possível entender tal relação quando se examina o espectro da música e da fala. Seeger argumenta, por conseguinte, que não deveria haver um isolamento entre as disciplinas acadêmicas, mas dever-se-ia estudar essas formas de discurso como uma interrelação de gêneros que se baseiam na fonética, no texto e no tempo de diversas maneiras.

No capítulo 3, Seeger aborda as ideias sobre a origem dos cantos e a composição da música, argumentando que esses aspectos são uma indicação importante do que é a música e como ela se relaciona com outros aspectos da vida e com o cosos de uma comunidade. A resposta a “Por que eles cantam?” reside, evidentemente, também na compreensão do que é um canto e como ele é apreendido. Os cantos, segundo os *Kisêdjê*, foram introduzidos de três maneiras diferentes. Alguns eram considerados muito antigos, tendo origens descritas em mitos de tempos remotos. Outros eram inéditos em dada cerimônia e eram ensinados

pelos chamados *homens sem espíritos* – que se assemelhavam ao que chamamos de *compositores*. Outros cantos, por fim, eram adquiridos por aprendizado com estrangeiros. Sendo assim, todos os cantos pareciam vir de fora da sociedade *Kisêdjê*, mas cada forma de introdução tinha suas características próprias.

As origens dos cantos e das cerimônias descritas nos mitos *kisêdjê* são diferentes das de muitos outros grupos indígenas sul-americanos, nas quais espíritos os ensinam. Nos mitos *kisêdjê*, certos cantos em uníssono e recitativos eram apreendidos com entes parte humanos, parte animais, em processo de metamorfose. Entre os *Kisêdjê*, onde havia metamorfose, havia canto – por exemplo, um homem que estava se transformando em um grande veado cantou um canto que se tornou o canto da Festa do Veado Campeiro; um segundo exemplo, um homem que virou um porco-domato cantou um canto que passou a constituir a Festa do Porco do Mato.

Os cantos de homens sem espírito se configuravam em novos cantos que surgiam. Os cantos novos eram ensinados por especialistas, e o surgimento de músicas novas implicava duas espécies de pessoas: o feiticeiro e a *pessoa sem espíritos*. A *pessoa sem espírito* era alguém que, possivelmente, teria irritado um feiticeiro, que o teria tirado a alma por raiva. Os instrutores dos cantos, pessoas sem espíritos, eram homens e mulheres numa condição de *metamorfose suspensa*. O corpo da pessoa está vivo na aldeia, mas seu espírito vivia com alguma espécie natural, acompanhando as atividades e aprendendo cantos desta. Essas pessoas sem espírito seriam exemplos de figuras liminares, que não estariam nem aqui nem lá, como Victor Turner as descreve (Seeger 1987 apud Turner 1968, 95).

Certas pessoas, que haviam perdido seus espíritos e em quem se respeitava o conhecimento dos cantos, alcançavam o status de *mestre de cerimônias kisêdjê*, que decidiria quando se faz uma cerimônia e instigaria todos a realizá-la corretamente. As pessoas que perdiam espíritos podiam ensinar cantos que conseguiam ouvir, ou seja, se o espírito de uma pessoa estivesse com pássaros, ela só poderia ensinar cantos de pássaros. Às vezes, o espírito da pessoa se deslocava dentro da esfera da natureza.

A terceira maneira como cantos eram introduzidos era por meio de estrangeiros (índios inimigos, índios pacíficos e não índios), que ensinariam um canto ou uma cerimônia a toda a comunidade. Os *Kisêdjê* incorporaram cantos estrangeiros em grande escala: cantavam cantos de mais de uma dezena de grupos diferentes, com os quais tiveram contato ao longo dos últimos 200 anos. Ao se apropriarem e interpretarem os cantos de outros grupos, os *Kisêdjê* incorporavam à sua própria comunidade algo do poder e do saber desses grupos. Fizeram isso por meio dos cantos dos animais, primeiramente, e dos estrangeiros, mais recentemente.

A significação dos cantos estrangeiros para os *Kisêdjê* implica uma continuidade entre esse modo de aprender música e os outros descritos. Nas tradições orais dos *Kisêdjê*, eles haviam aprendido cantos de um homem que se transformava em veado, de um outro homem que se transformava em porco-do-mato e, portanto, esse padrão de aprendizagem de cantos de forasteiros tem continuidade com um passado mítico descrito nas histórias que são contadas pelos antigos.

Dessa forma, após investigar as características distintivas da forma musical e as origens transcendentais dos cantos *kisêdjê*, Seeger adentra, no capítulo 4, o canto como parte da construção do mundo *Kisêdjê*. Sendo assim, parte da criação de alguns processos, formas e ideais sociais, espaciais e individuais. A música é mais do que som e cosmologia. A música, segundo o autor, é todo processo de conceituação, realização e valoração musicais – cada performance recria a significação dos cantos e das pessoas, assim como expressa o status e sentimentos dos executantes e da comunidade.

Seeger propõe como analogia pensar a aldeia *kisêdjê* como uma sala de concertos, seu ciclo anual como uma série de concertos e sua população como uma orquestra. Assim, discute o espaço musical, o tempo musical e as relações sociais que a produção musical importa a partir dessas analogias. Descreve, então, a expressão musical da identidade individual e as escolhas de um cantor durante sua performance, situando os sons já descritos em seu arcabouço social.

Ao pensar a aldeia como uma sala de concertos, Seeger analisa a recriação sônica das relações espaciais. A aldeia *kisêdjê*, segundo o autor, era pequena, e os sons a percorriam com facilidade. Com seu círculo de casas cobertas de palha, em torno de um pátio aberto, a aldeia *kisêdjê* se assemelha a um teatro de arena. Os oradores que circundam o pátio, as mulheres que lamentam os mortos em suas casas e os velhos gritando de suas redes se faziam ouvir por toda a aldeia e por todos da sociedade. O pátio era sobretudo o domínio dos homens e das performances públicas e representava um contraste vívido com as casas residenciais, em grande parte um domínio feminino baseado no parentesco. Em torno do círculo das casas, havia uma zona de silêncio, sendo conhecida como *lado morto*, onde não se cantava, e os grupos cerimoniais passavam por lá em silêncio. A floresta era o reino dos animais e dos espíritos e estabelecia um contraste evidente com o pátio. O pátio era limpo de qualquer mato, sendo onde os homens adultos cantavam juntos, e a floresta era coberta de mato, onde vagavam os animais.

Os *Kisêdjê* cantavam nos acampamentos das florestas, nas casas e no pátio da aldeia e dançavam, de um domínio ao outro, de modo sistemático. O modo como cantavam no espaço era significativo – os sons ali produzidos, ou o silêncio, delimitavam as diferentes partes do seu cosmos.

Os domínios espaciais eram dotados de significações e associações por meio do canto, da dança e das atividades cerimoniais. Sendo assim, a canção e o silêncio faziam parte de uma recriação constante do espaço significante.

Ao pensar o ano como um concerto, Seeger investiga a criação do tempo por meio do som. O tempo, como experiência socialmente relevante, é criado por sociedades e indivíduos que agem dentro dele. Os *Kisêdjê* usavam o sol, as estrelas, a lua e as constelações para calcular o tempo, mas suas marcações sociais importantes eram impostas com o canto. A dança e demais atividades cerimoniais, assim como o canto, esclareciam certos espaços e restabeleciam períodos de tempo. Os *Kisêdjê* regulavam a si com um calendário mais social do que astronômico, segundo o autor. O ano era dividido em estação chuvosa e seca, já o ano musical se dividia em cantos da estação chuvosa e da seca. No entanto, os cantos não necessariamente seguiam a chuva e a seca, mas estabeleciam uma mudança de estação, independente da continuidade das chuvas e da seca. Os *Kisêdjê* marcavam mudanças graduais do dia e ano com eventos musicais de tipos distintos, em estilos distintos. O canto marcava tanto períodos de tempo maiores como menores.

Por fim, Seeger propõe uma analogia da sociedade como uma orquestra, abordando a recriação vocal das relações sociais. O que os *Kisêdjê* cantavam e como o faziam era definido, em grande parte, pela filiação a grupos – baseado em idade, sexo e conjunto onomástico. Quem cantaria um tipo de canto um dia, ou quem iria chorar os mortos ou soltar os gritos em falsete – tudo isso era determinado pela filiação ao grupo. A sociedade dos *Kisêdjê* era uma orquestra de vozes, cujas características se limitavam conforme sexo e idade, mais do que pelas características biológicas. As performances estabeleciam e restabeleciam relações importantes entre grupos e indivíduos.

O corpo, entre essas analogias, é um instrumento musical – o intérprete aprende o canto, canto com movimentos corporais, e o público o escuta. Os ornamentos corporais *kisêdjê* mais importantes eram relativos à audição. Portanto, havia uma importância dada aos ouvidos e à boca. O único tipo de instrumento musical que os *Kisêdje* tocavam com regularidade era o chocalho, e, como para se tocar instrumentos de percussão é necessário o movimento, a dança era parte essencial da performance musical.

Seeger ainda argumenta que o conceito do que é uma pessoa – a constituição do indivíduo biológico e social – pode ser muito importante na compreensão dos processos sociais. O conceito de pessoa para os *Kisêdjê* compreendia três componentes: o corpo, que concernia aos pais do indivíduo, a identidade social, que se recebia junto com nomes de um parente mais distante, e o *espírito*, que era em tudo individual. Toda cerimônia

era uma reafirmação da identidade social dos grupos onomásticos, assim como de grupos com base em idade e sexo que não costumavam atuar em conjunto. Dessa forma, cada cerimônia continha detalhes que identificavam os grupos, trazendo diferenças em sua identidade social.

O autor reitera que as cerimônias e a música são executadas por agentes conscientes, criando algo que é recriação e criação nova, sob circunstâncias únicas. O cantar era parte da criação de sua sociedade e de seu cosmos. A performance musical *kisêdjê* era uma criação de estruturas de som, lugar, ocasião, pessoa e sentido, em circunstâncias particulares. O canto partilhava da velha estrutura, ainda que novo. Assim, a criação e a recriação da vida social se davam nos detalhes da vida cotidiana, assim como no ritual. Os *kisêdjê* estavam sempre recriando sua sociedade.

Após abordar essas características mais amplas da música *kisêdjê*, Seeger busca, no capítulo 5, uma relação entre essas características gerais e os sons da música em si. O autor analisa um único canto da estação chuvosa e reflete sobre a lenta subida da afinação, ou ascensão do diapasão absoluto, durante a performance de um canto em uníssono da estação chuvosa. Essa afinação ascendente microtonal era apresentada como um mistério.

Seeger analisa uma transcrição de Marina Roseman desse canto. Roseman sugere que os pontos em que a afinação cai indicam que a afinação ascendente pode ser uma característica importante da música dos *Kisêdjê*. A ascensão gradual da afinação é algo familiar e foi registrada já em diversos grupos indígenas norte-americanos. O importante é que nem sempre ela ocorre em qualquer sociedade – algumas sociedades têm afinação que flutua tanto para cima como para baixo, e certas sociedades fazem disso um aspecto intencional da estrutura musical. Portanto, seria necessária uma análise mais minuciosa para investigar o porquê dessa ocorrência.

Seeger seleciona vários cantos do mesmo gênero executados por um grupo de homens *kisêdjê* ao longo de eventos cerimoniais de grande porte, ocasião em que percebeu que a ascensão tonal absoluta é comum em todos eles. As alturas são aproximadas, mas o dado importante é a medida da ascensão. Assim, Seeger percebeu ser provável que a ascensão gradual estivesse presente em todas as performances. Testes aleatórios com outros gêneros revelaram também uma ascensão gradual das alturas. Portanto, havia, a partir dessas análises, um padrão bem claro de ascensão lenta, em geral, maior na primeira parte.

Os *Kisêdjê*, ao conversar sobre a maneira como indivíduos cantavam, faziam isso falando sobre a sua garganta. Toda música era canto, portanto, a garganta – o que seria a voz para nós – era o instrumento mais importante. Um cantor de renome, dessa forma, seria descrito como tendo

uma *bela garganta*, enquanto um cantor medíocre teria uma *garganta fraca*. Seria possível, assim, classificar os gêneros musicais dos *Kisêdjê* conforme o lugar da garganta em que eram cantados. Os cantos-chamado, dizia-se, eram cantados *na extremidade superior da garganta* ou *com a garganta pequena*, enquanto os cantos uníssonos eram cantados *na base da garganta* ou *com a garganta grande*. Porém, os juízos dos *Kisêdjê* sobre o que tornava um canto bonito envolviam mais que a garganta; envolviam também a identidade dos cantores.

Por meio dessas investigações, Seeger traz alguns pontos para a transcrição de Roseman e responde algumas questões que ela colocou no seu estudo. Algumas de suas constatações são: os *Kisêdjê* não pareciam articular palavras à subida gradual na afinação no canto, apesar de a subida ser um aspecto constante em seus cantos; não era claro se a ascensão tonal era *significativa* no sentido de ser consciente – essa ascensão podia existir apenas como consequência de outros valores; a observação participante verificou que mudanças na afinação eram deixas empregadas na coordenação da performance; não era evidente quem regia a oscilação da afinação, e o papel do contexto da performance em influenciar a ascensão tonal aparentava ser pequeno.

Ao perpassar essa análise, Seeger aborda três importantes questões da etnomusicologia: o emprego de nossas próprias categorias analíticas para análise musical, o papel da transcrição musical na etnomusicologia e as vantagens do emprego de várias abordagens nos fenômenos musicais. Afirma que é importante levar em conta categorias analíticas nativas, as quais, contudo, podem ajudar a chegar em lugares importantes também. Se investigasse apenas categorias musicais nativas, o autor não encontraria a questão da afinação ascendente, assim como a transcrição musical.

Seeger retorna, então, no capítulo 6, à Festa do Rato, descrevendo detalhes fundamentais desses 14 dias:

Quase todas as tardes os meninos cantaram cantos-chamado nas roças e os homens cantaram cantos em unísono na casa-dos-homens. Antes do alvorecer do dia 25 de janeiro, os parentes masculinos do receptor de nomes de Kágrere saíram para uma expedição de caça e pesca, para obter alimentos pros cantores. No dia 26, por volta das 7 da manhã, um homem foi ‘a casa-dos-homens e começou a cantar em solo cantos-chamado, e continuou durante o dia. Muitos dos homens estavam fora da aldeia, colhendo brotos da folha de buriti (...) para fazer máscaras de dança, mas voltaram a tempo de cantar, ‘a tarde, para o encerramento do dia inteiro do solista. Em 27 de janeiro, um homem

da metade oposto se sentou, com pinturas e ornamentos, no leito de sua irmã. Quanto ele saiu caminhando para o pátio da aldeia para cantar, a irmã chorou, lembrando os parentes mortos e as cerimônias do passado. Com amarri-
lhos de chocalhos nos joelhos, cabaças pendentes por fios nas costas, chocando-se a cada passo, penas amarradas aos braços e atrás da cabeça, um arco e um feixe de flechas, ele caminhou devagar em torno do pátio em sentido anti-horário até que os homens cantaram um canto em uníssono da estação chuvosa, após o que ele voltou para a casa da irmã, tirou os ornamentos, foi para a sua própria casa e dormiu. À noite os homens cantaram cantos-chamado e se entre-
tiveram em conversas animadas e gritos, em uma alegria eufórica. (Seeger 1987, 207)

Seeger descreve as preparações para as cerimônias, que continuaram a cada dia, assim como a cantoria e o dia 6 de fevereiro, em diversos momentos, até a conclusão da cerimônia. Entre a abertura e o desfecho do evento, os homens cantaram por 14 dias. Todo o período cerimonial, comparado à vida da aldeia, foi de aumento da atividade e expansão da consciência em torno de valores e estruturas. O grau de excitação, o rearranjo das relações sociais e as diversas formas de cooperação no preparo da comida e na cantoria reanimavam setores importantes da vida dos *Kisêdjê*. Ao longo dos 14 dias da cerimônia e das cerca de 15 horas de cantoria no dia e noite finais, a música ajudava a exprimir e criar a euforia que deveria caracterizar as cerimônias *kisêdjê*.

Dessa forma, o espaço, o tempo, as relações humanas e muitos dos gêneros musicais discutidos no trabalho tiveram uma função na noite final da Festa do Rato. Uma invocação deixava a chuva distante, os homens e meninos, chamados individualmente nas casas, no pátio, e na floresta, cantaram cantos-. Cantos em uníssono eram executados nas casas. A importância de espaços diversos e das transformações do amanhecer e do anoitecer era evidente. E, por fim, a metamorfose era central para a cerimônia.

O canto *kisêdjê*, como Seeger demonstra no livro, era um elemento essencial na produção e na reprodução sociais. Restabelecia a clareza das durações temporais e de certas formas de relações humanas. Cantar possibilitava a criação e expressão de aspectos do *eu*, gerando o sentimento de euforia que era próprio das cerimônias e relacionando passado e presente de forma transformadora. Os *Kisêdjê* cantavam, Seeger conclui, porque pelo canto podiam tanto restabelecer o bem e a beleza no mundo como se relacionar com este.

Os *Kisêdjê* cantavam, pois, por meio do canto, conseguiam restaurar certos tipos de ordem em seu mundo e criar novos tipos de ordem também. Cantar era uma experiência do corpo e da pessoa social e um meio para reproduzir a sociedade. Segundo o autor, a canção mantinha conexão próxima com a identidade social e com a produção da matéria. Os *Kisêdjê* cantavam, pois cantar era uma forma de articular as experiências de vida com processos da sociedade.

O livro *Por que cantam os kisêdjê?* versa sobre a organização total da produção do canto *kisêdjê*, desde sua relação com outros gêneros verbais até sua associação integral com a reprodução social e produção econômica. A sociedade *kisêdjê* era uma orquestra, segundo Seeger, e seu cantar criava certo tipo de assentamento, no qual os sons revelavam o que a vista não podia perceber. Por meio da Festa do Rato, os *Kisêdjê* participavam de um ato criativo que transcendia os sons – era parte de processos e instituições sociais de sua sociedade.

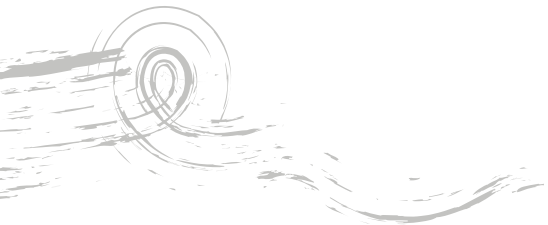
O autor conclui com o contexto sociopolítico, na época da publicação – 1987, dos *Kisêdjê* e seus cantos. As performances *kisêdjê* estavam integradas ao contexto de suas definições sociais, mas também ao contexto da compreensão que tinham de sua história e estratégias para o presente. Residiam no Parque Indígena do Xingu, onde conviviam com outros grupos indígenas e havia a possibilidade de perda de suas terras para fazendeiros – o que teve efeito no peso que conferiam a diversas tradições de cantos. As mudanças na identidade *kisêdjê*, à época em que Seeger escrevia, vinham sendo rápidas e fundadas em eventos externos. E como a sobrevivência das sociedades nativas depende de como grupos conseguem mobilizar a opinião pública para resolver problemas que enfrentam, a música pode ser uma ferramenta especialmente útil para afirmar a identidade de um grupo. Sendo assim, dá-se o frequente uso consciente de performances musicais como parte da luta política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Roseman, Marina. 1977. *To try and catch the wind*: notation of shifting pitch in a suyá example. Trabalho de curso, manuscrito.

Seeger, Anthony. 2015 (1987). *Por que cantam os kisêdjê* – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify.

Turner, Victor W. 1967. *The forest of symbols*. Ítaca: Cornell University Press.



PAOLA LAPPICY

Mestranda em Antropologia Social no PPGAS/USP. Atualmente, sua pesquisa é voltada à área de Antropologia das formas expressivas, com ênfase em Etnomusicologia e na Antropologia da Performance. É pesquisadora do temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia”, e é vinculada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, com o foco na pesquisa dos cantos dos catadores de lixo na cidade. Foi bolsista RUSP, com a pesquisa intitulada “O encontro de vozes poéticas - análise da performance de rodas de samba e batalhas de MCs em São Paulo”, apresentada no 22 SIICUSP, e também bolsista através do projeto “Política na Escola”, o qual participou e foi coordenadora administrativa durante dois anos.

ANTHROPOLOGY & PHOTOGRAPHY

2010 — 2016



MALYSSE, THE ANTHROPOLOGIST-TRANSVESTITE

edited by Caco Neves



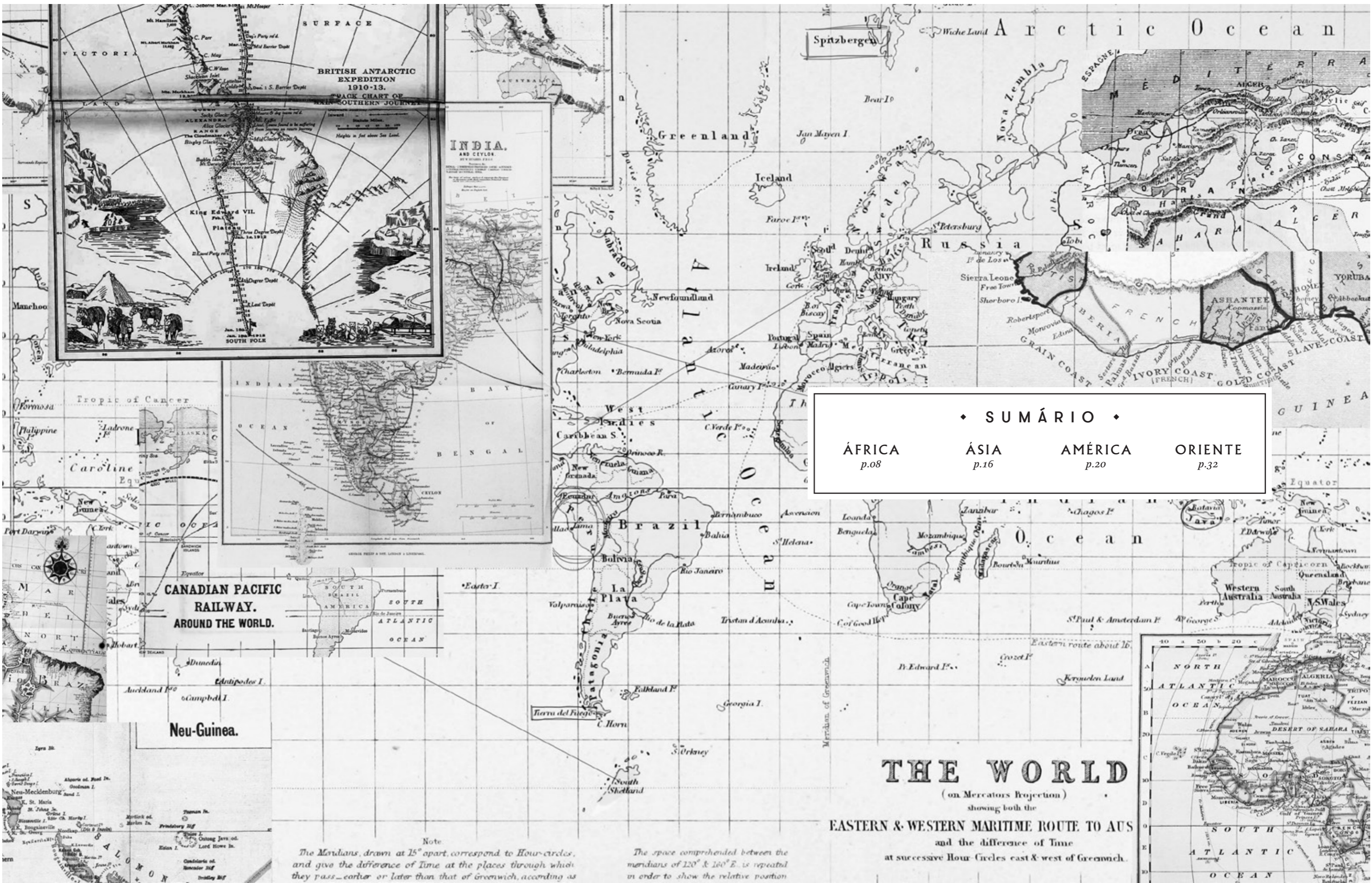
ANTHROPOLOGY & PHOTOGRAPHY

2010 — 2016

“Leaving his own self, the anthropologist glances the possibility of being an Other, transgressing the limits of identity and turning out to be, just for a moment, another human being... There is for sure something exciting about that practice that plays within the frontiers of Identity and Alterity, as you can experience in acting, possession or even in anthropophagy... Released from his own culture and identity, the anthropologist becomes multicultural as a post colonial Zelig ...”

D.BERLINER, 2012

MALYSSE, THE ANTHROPOLOGIST-TRANSVESTITE



♦ SUMÁRIO ♦			
ÁFRICA p.08	ÁSIA p.16	AMÉRICA p.20	ORIENTE p.32

THE WORLD

(on Mercator's Projection)
showing both the
EASTERN & WESTERN MARITIME ROUTE TO AUS
and the difference of Time
at successive Hour-Circles east & west of Greenwich.

Note
The Meridians, drawn at 15° apart, correspond to Hour-circles, and give the difference of Time at the places through which they pass—earlier or later than that of Greenwich, according as

The space comprehended between the meridians of 120° & 180° E. is repeated in order to show the relative position

BRITISH ANTARCTIC EXPEDITION 1910-13.
PACK CHART OF THE SOUTHERN JOURNEY

SURFACE

King Edward VII. Plateau

SOUTH POLE

Jan. 18th 1912

INDIA AND CEYLON
NEW EDITION 1914

INDIAN OCEAN

BENGAL

CANADIAN PACIFIC RAILWAY. AROUND THE WORLD.

NEU-GUINEA.

Tropic of Cancer

Equator

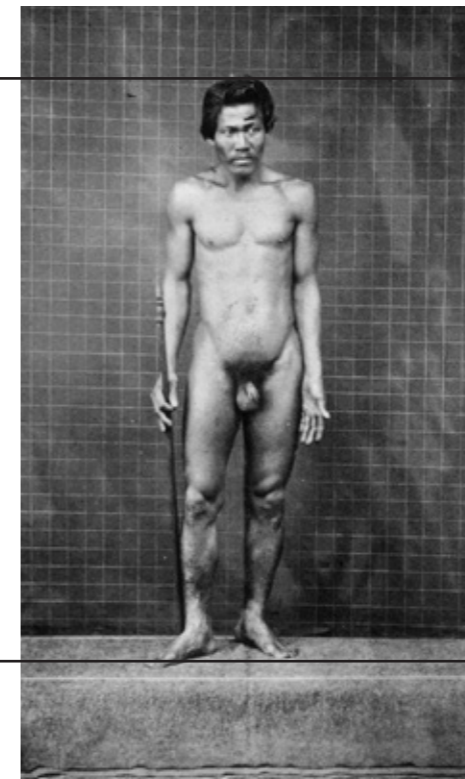
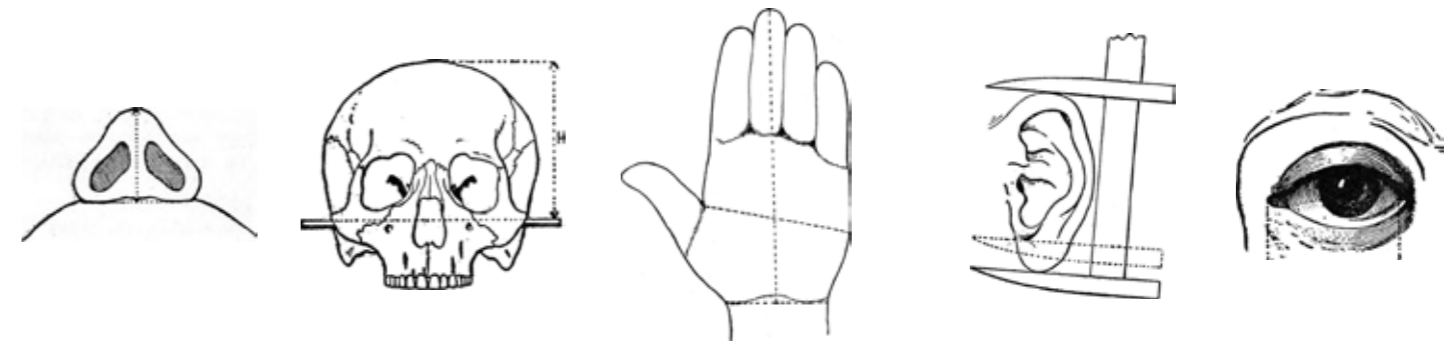
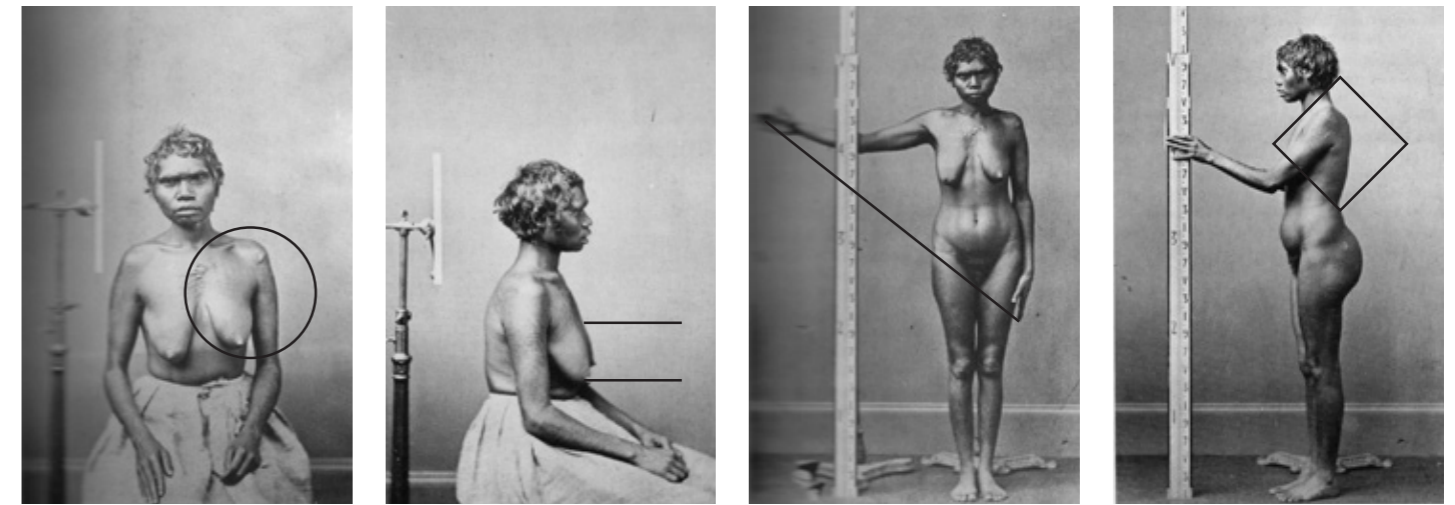
NORTH ATLANTIC OCEAN

SOUTH ATLANTIC OCEAN

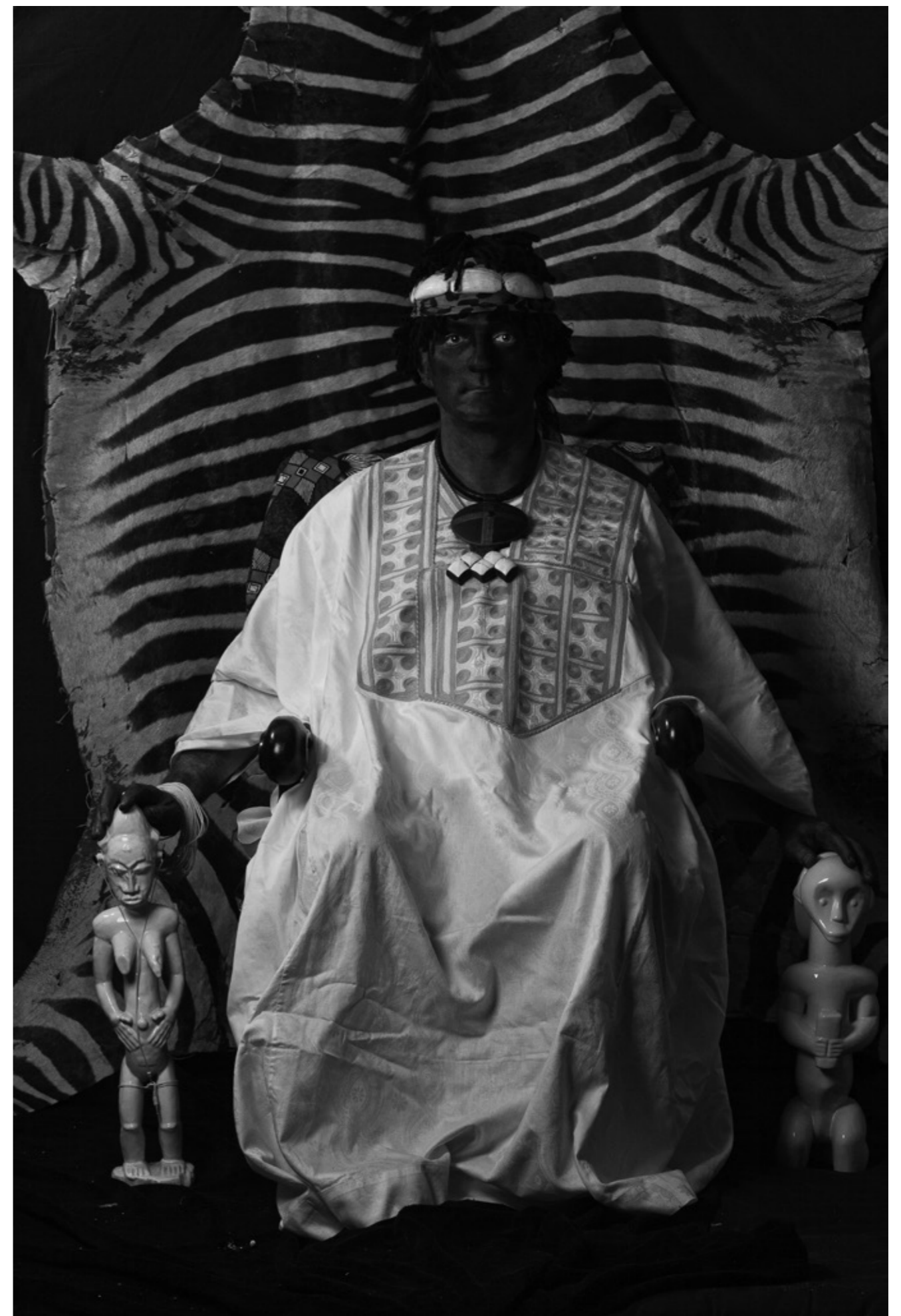
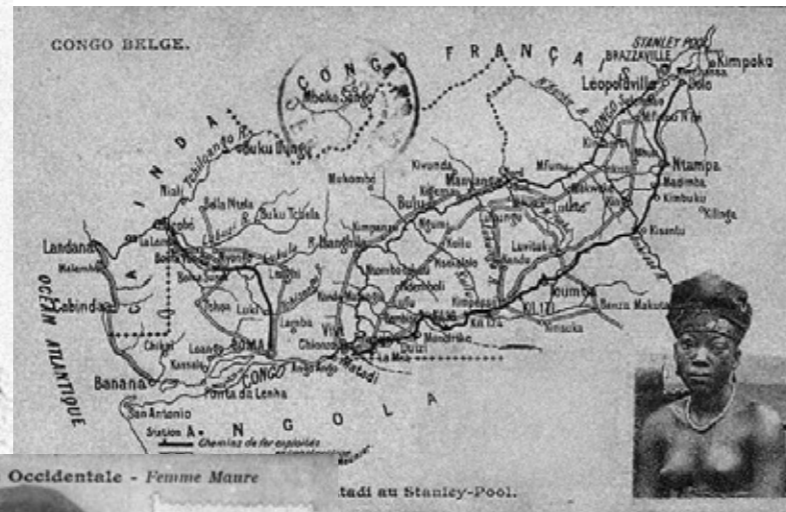
DESER'T OF SAHARA

Antropometria

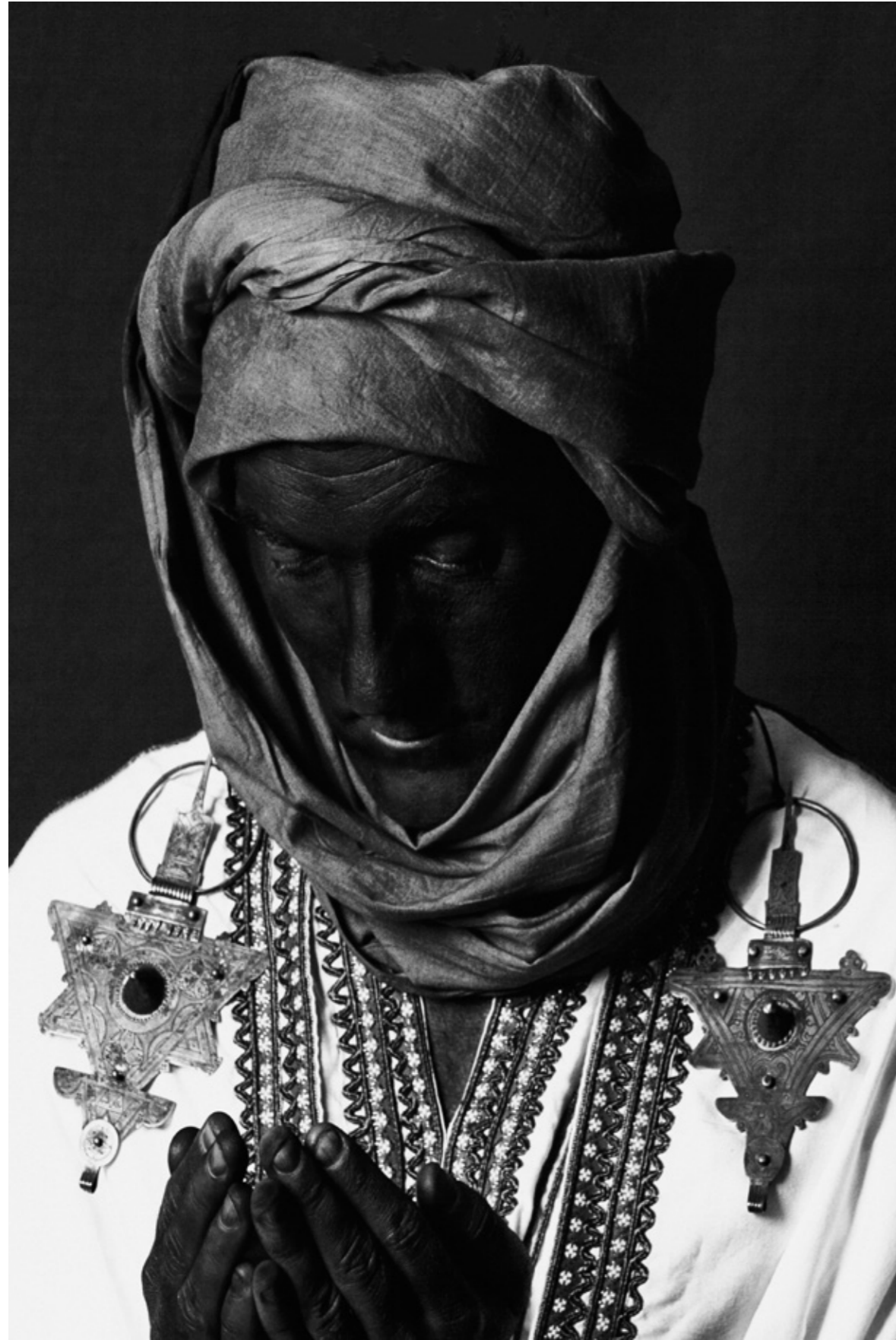
Antropometria (do grego άνθρωπος, transl. anthropos, "homem", e μέτρον, transl. metron, "medida") é o conjunto de técnicas utilizadas para medir o corpo humano ou suas partes



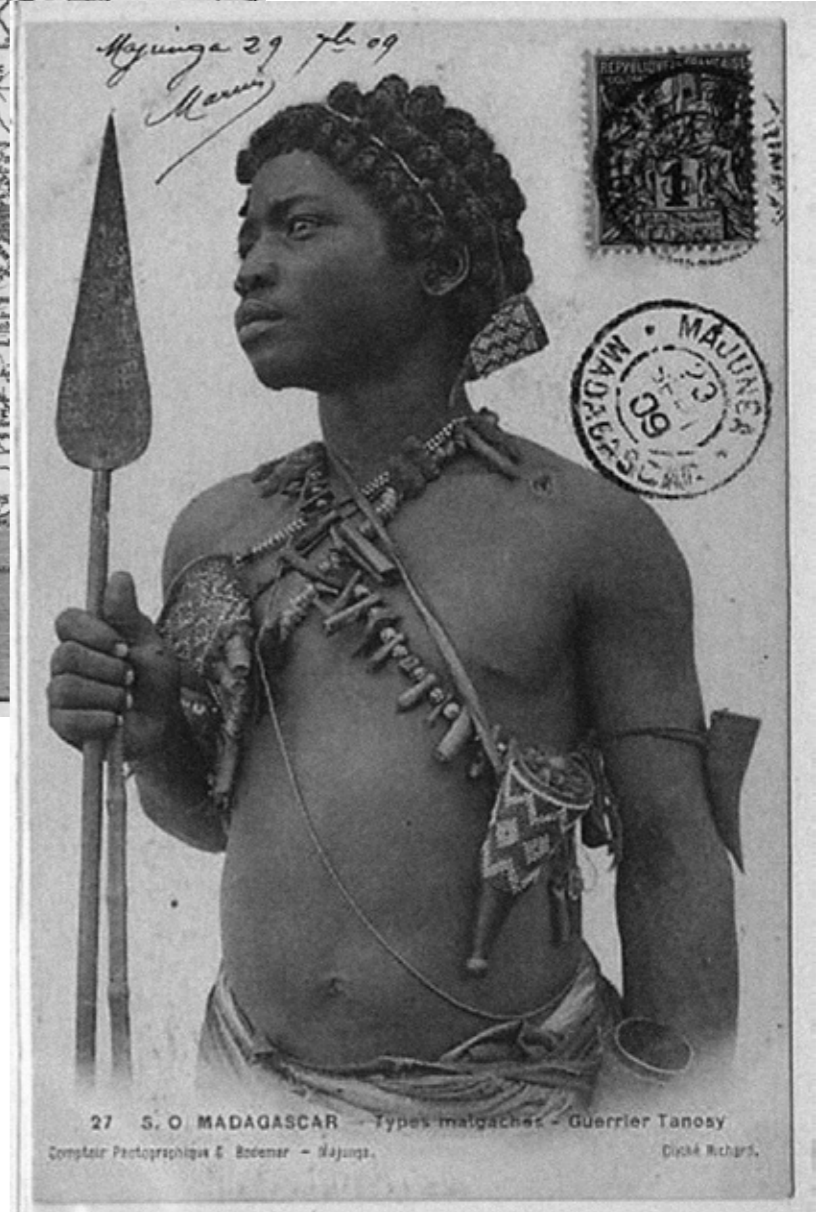
África



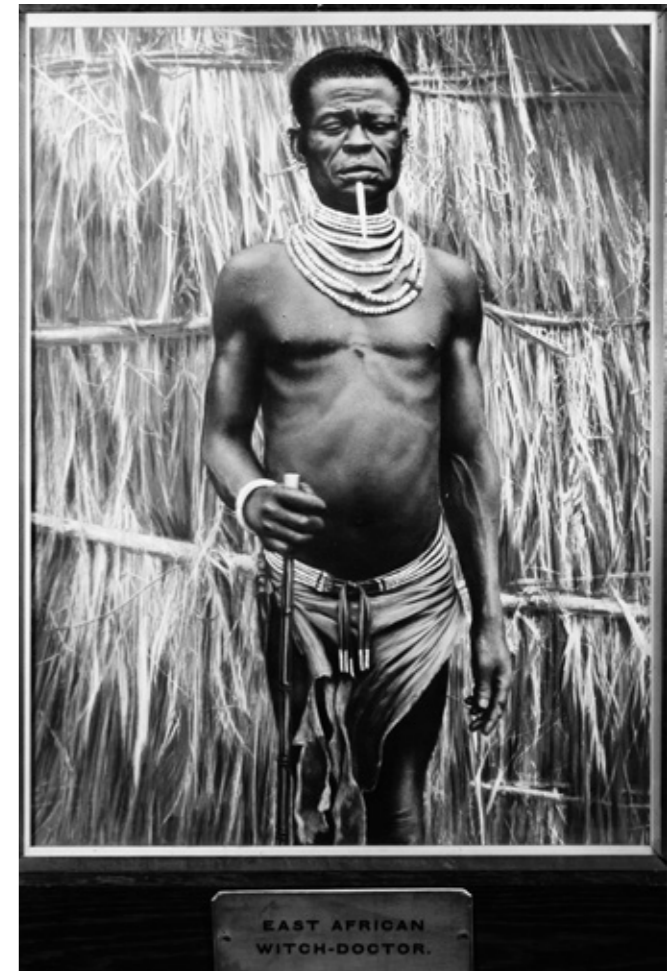
África



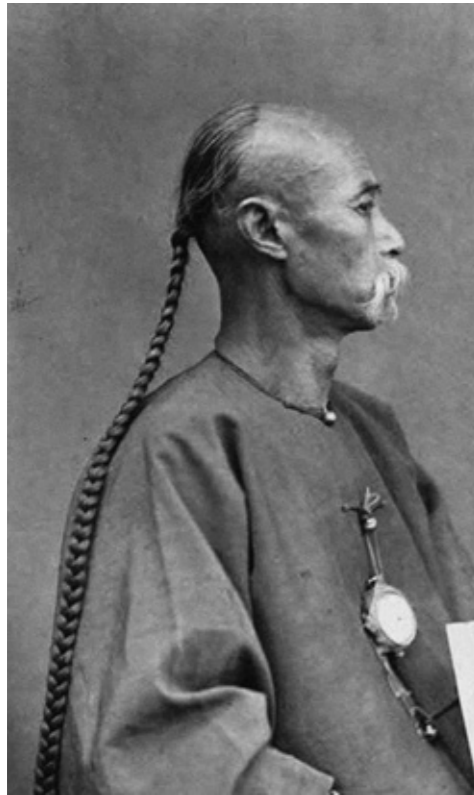
África



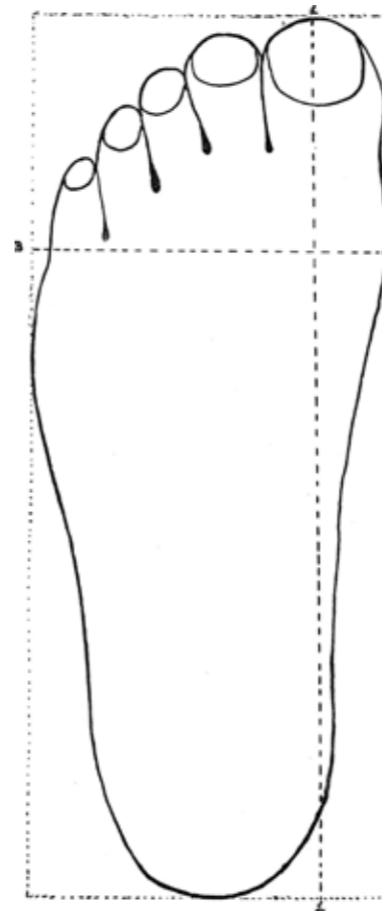
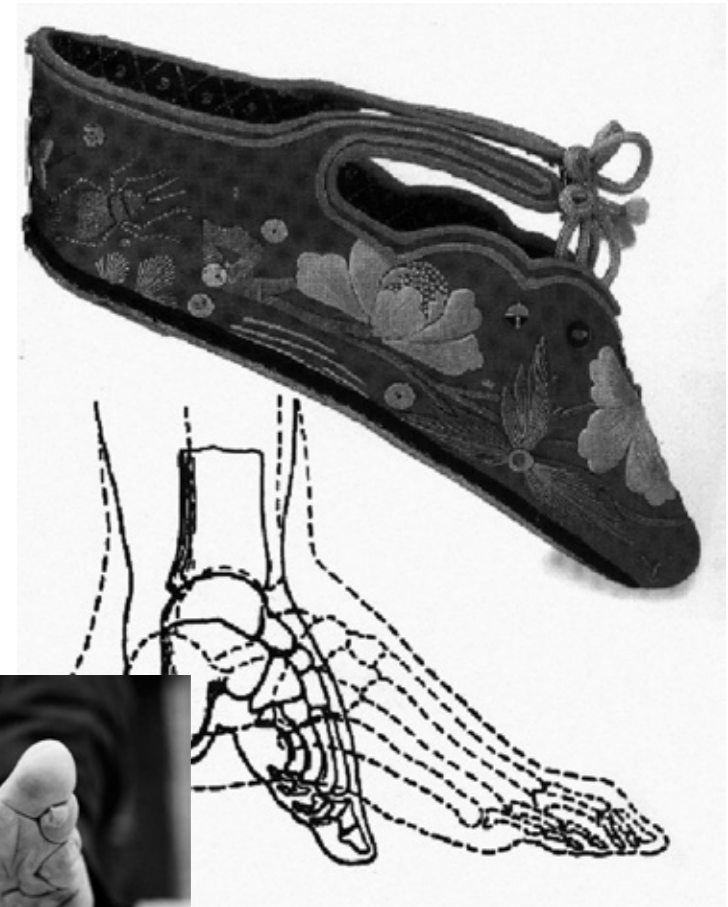
África



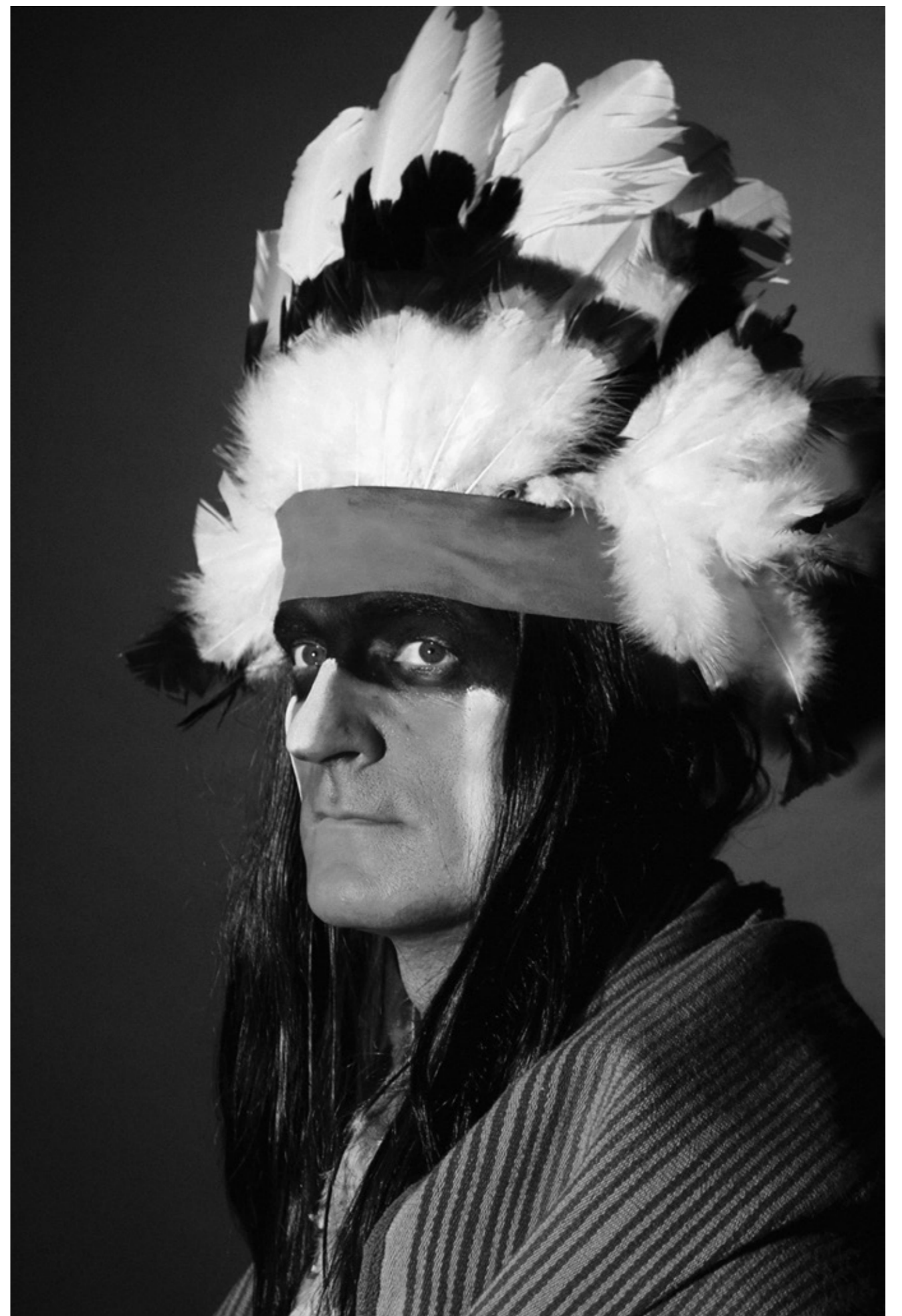
Ásia



Ásia



América



Amérique

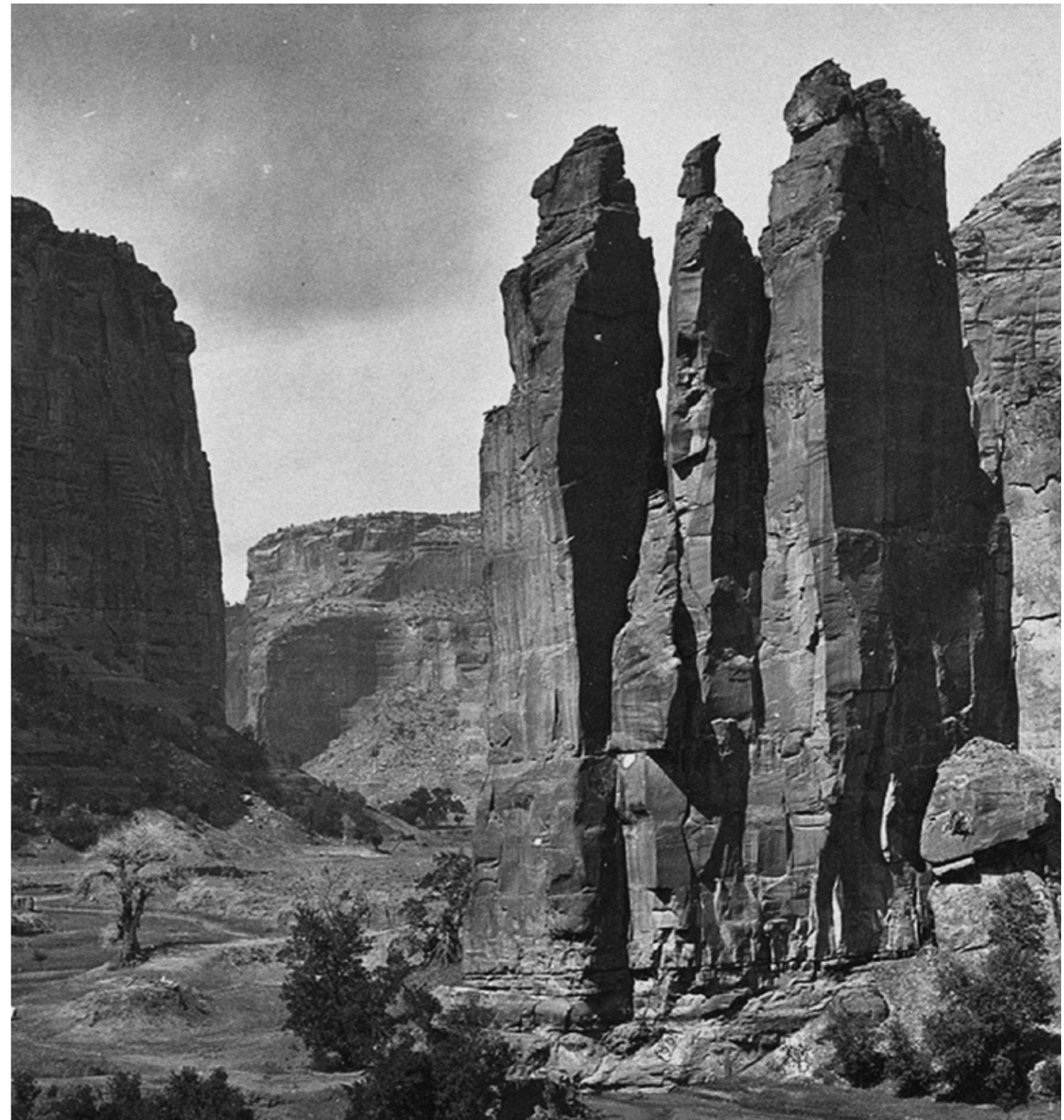
I. — Observations anthropométriques.

taille 1 ^m	66.6		long ^r	18.8	pied g.	27.9	n° de cl.	3	âgé de	32
voûte		}	tête.	larg ^r	16.0	médius g.	12.0	aur ^{is}	né le 11 Octobre 18 59	
enverg. 1 ^m	76		dr.	long ^r	6.6	auric ^{is} g.	9.9	pér ^{is}	à S ^t Chamond	
buste 0 ^m	87.2	}	oreille	larg ^r	3.5	coudée g.	46.8	part ^{is}	dép ^r	Loire
									age app ^r	



II. — Renseignements descriptifs.

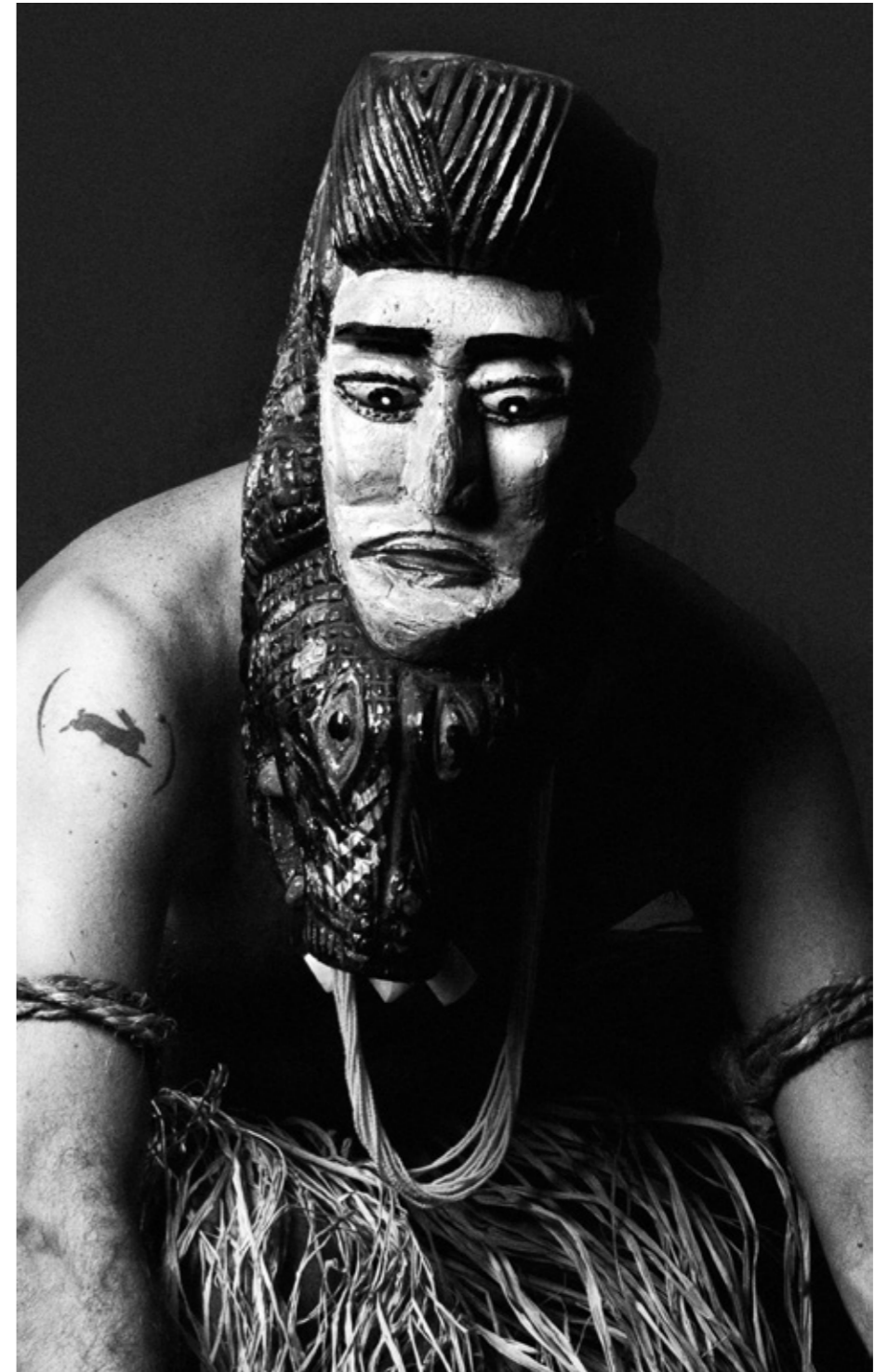
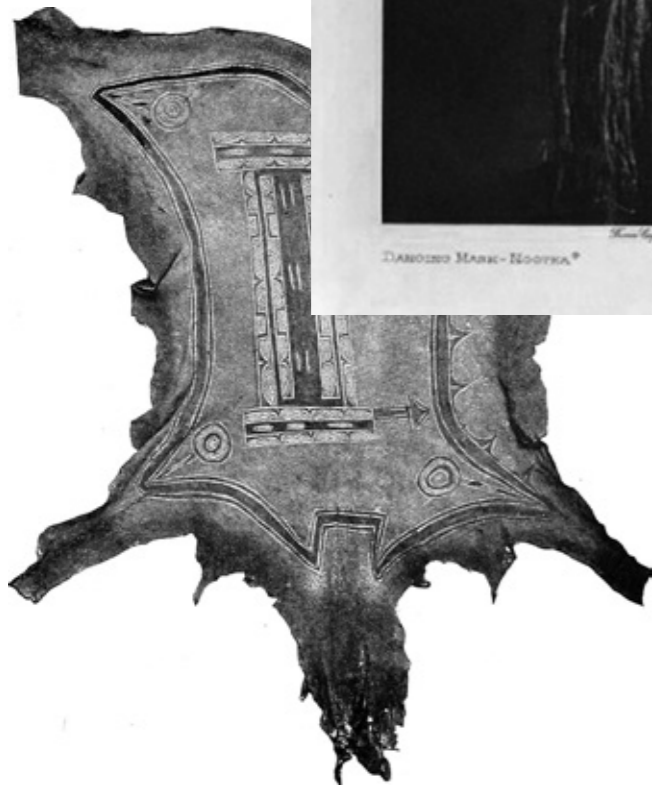
front.	{	Arc ^{us}	Racine (prof ^r)	bord. O.	S.	P.	o.	barbe	noire	Color ^r	Pig ^r
	{	Inclin ^{is}	dos car base	lob. c.	a.	m.	D.	chvx	d	Sang ^r	
	{	Haut ^r	Haut Saillie Larg ^r	a trg. i.	p.	r.	D.	Car ^r L ^r	i	Ceint ^r	
	{	Larg ^r	m l m l g	oreille droite.	pli. t.	s.	f.	e.	traits caract ^r		
		part ^{is}	part ^{is}	part ^{is}				sig ^r dressé par M.	<i>Delbray</i>		



América



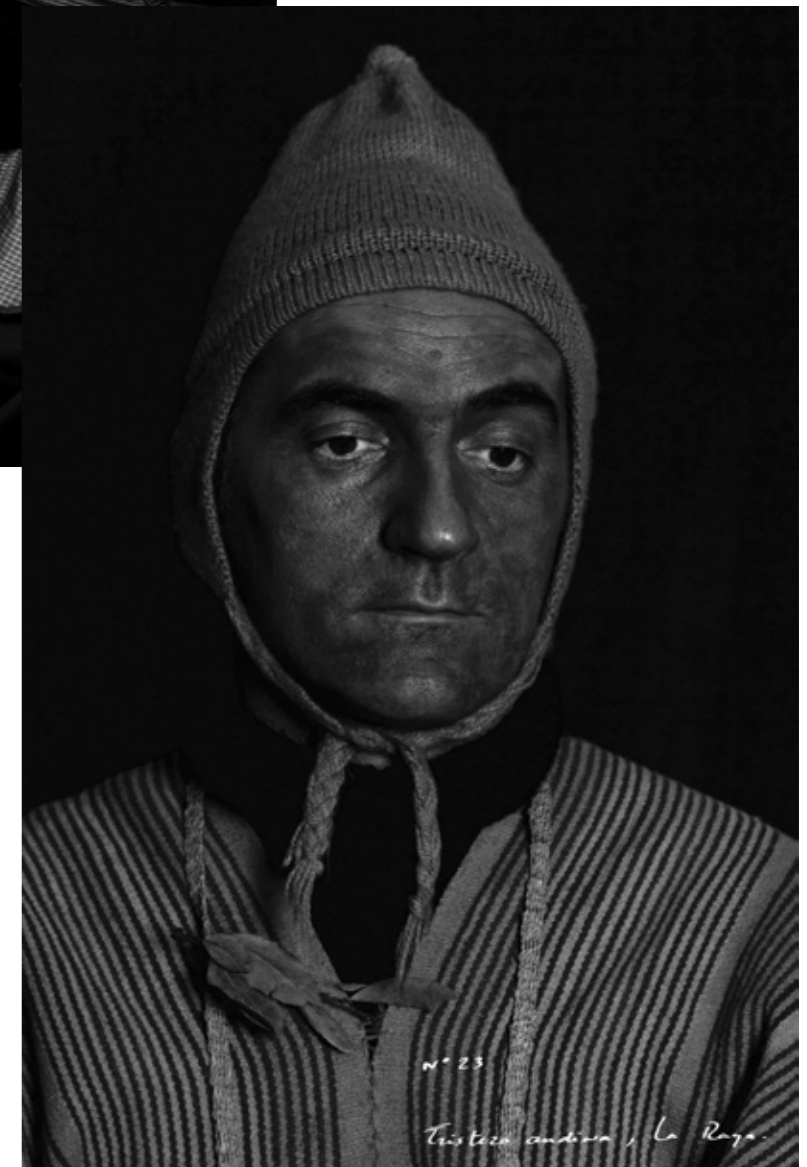
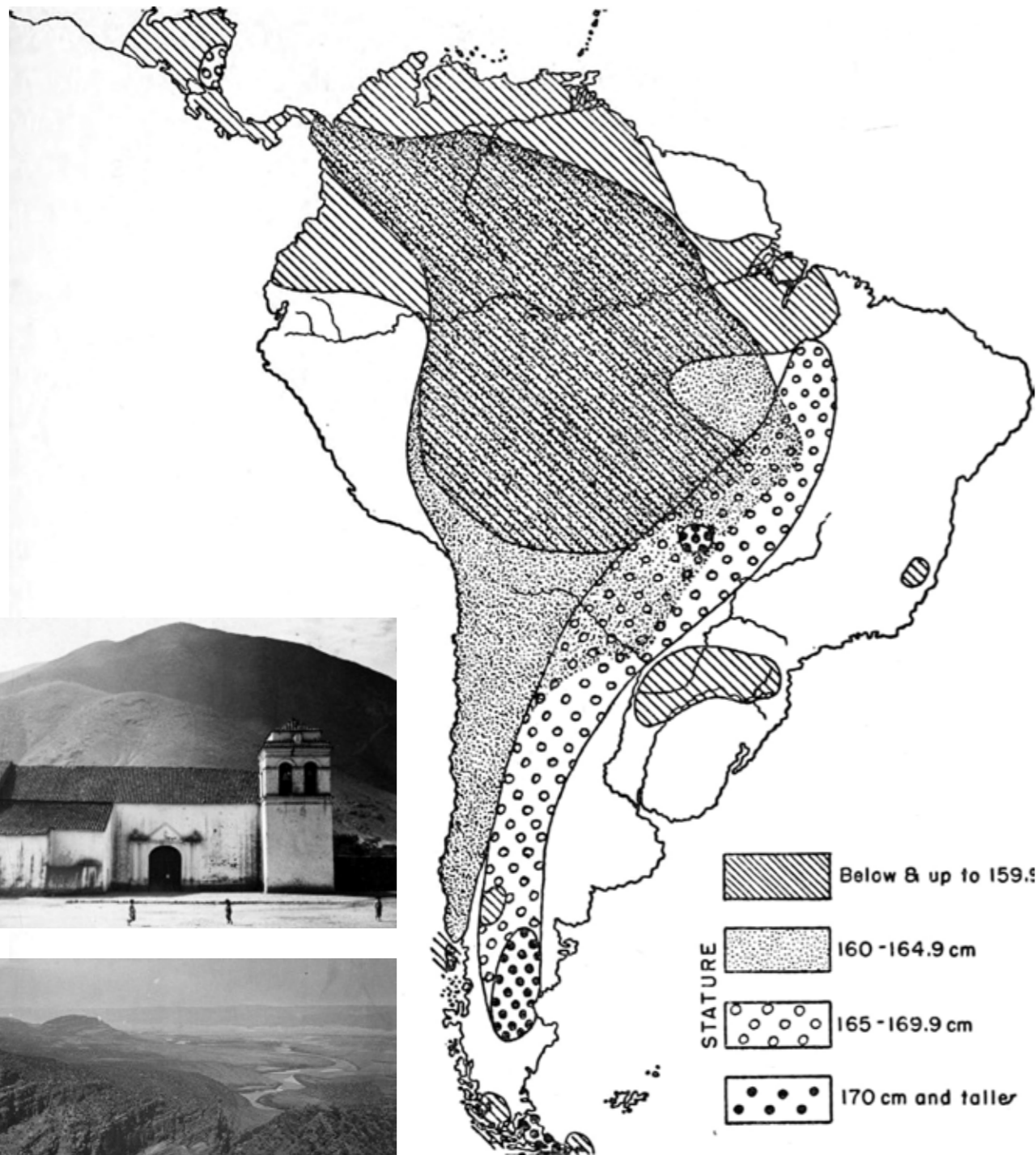
América



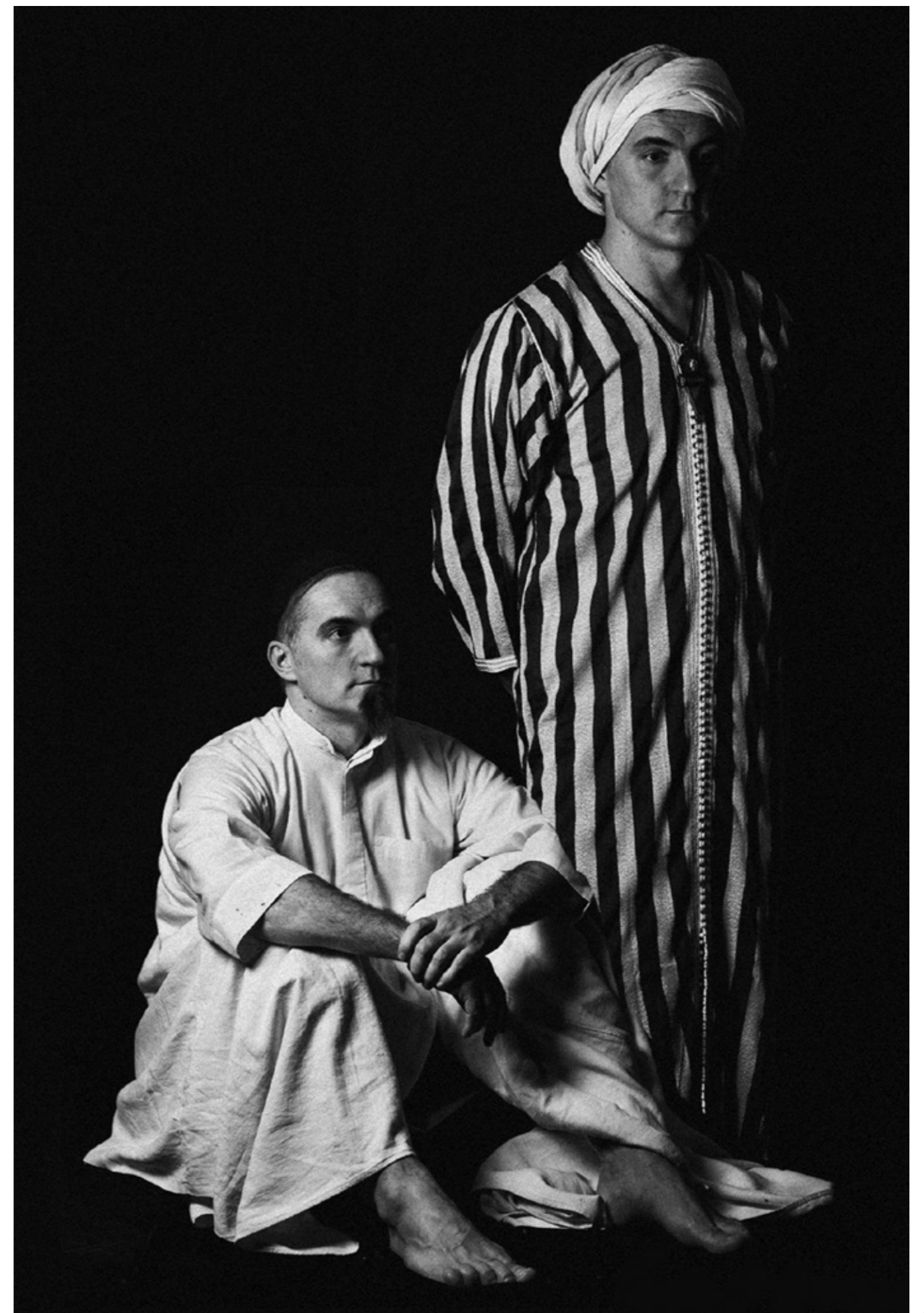
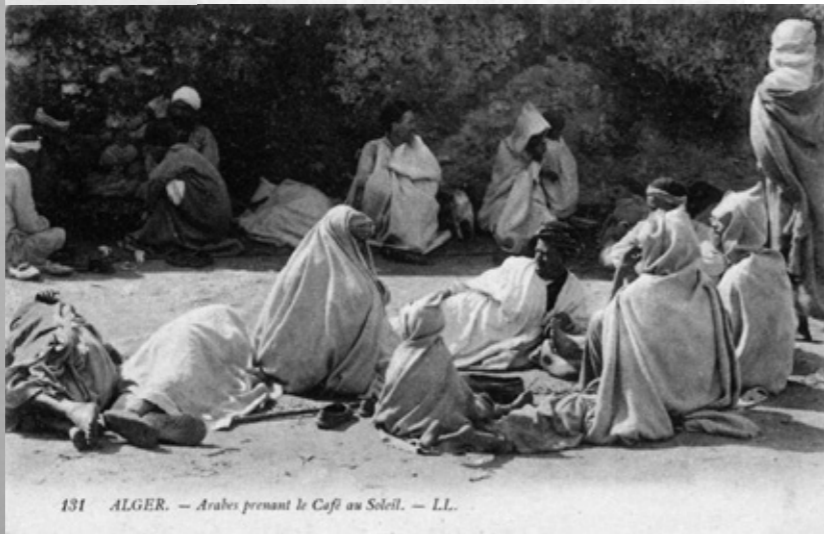
América



América



Oriente



Oriente

M. B. I. Maasse, Augenbestimmung, Alter.

Körperlg: 1, 61	Kopflg: 18.2	lk. Mittelfg. 11.4	Augen- Zone	Klasse: 5	ansch. Alter: 25
Krümm:	Kopfb: 15.4	lk. Kleinstg. 8.7		I. 11.5 dl	angegeb. Alter: 26
Armosp: 1, 62	Jochbr: 13.3	lk. Fusslg: 26.6	II. mbr. g. na.	gemess. zu: Berlin	
Sitzhöhe 0, 86.5	r. Ohrlg: 6.8	lk. U. Argl: 12.7	bes: 3.5	Ach: Wasserkanal	

II. Photographie, deren Ergänzung u. Finger-Abdrücke.

Verkleinerung: 1/7.



Ge- sicht	farbe Pigment Blut m...	Daumen-	Zeigefinger-	Mittelfinger-	Ringfinger-	Abdruck
	fülle: m. bis:					
Haar- kennz:	farbe: albn	Rechte Hand	Daumen- Abdruck	Zeigefinger- Abdruck	Mittelfinger- Abdruck	Ringfinger- Abdruck
	Beard: albn					
Anges. zu:	Berlin					
dn: 27. 5. 98	dch: Tobien					
Nachgepf. zu						
dn:	dch:					

Form. 1040.

III.

Anthropometrische Signalementskarte der königl. Polizei-Behörde in Berlin. (Clichée von Aug. Scherl-Berlin.)



MALYSSE, O ANTROPÓLOGO-TRAVESTI

1 — Pt

“Afastando-se de sua própria identidade, o antropólogo vislumbra a possibilidade de ser um Outro e realizar, mesmo que de forma temporária e fragmentada, o projeto de Rimbaud – Eu sou um Outro –, transgredindo assim os limites da afirmação de si. Encontraremos certamente nesse deslocamento da identidade algo de excitante... Como em muitas práticas que jogam com o deslocamento vertiginoso entre identidade e alteridade: o jogo do ator, a antropofagia (na qual se opera uma absorção da identidade do outro como elemento fortalecedor) ou também a performance queer do travesti. Muitas vezes, a participação constitui um exercício de criação de uma identidade temporária”

D.BERLINER, o desejo de participação, 2012

O *antropólogo travesti* é um projeto artístico que nasce de minha prática como antropólogo. Comecei a colecionar roupas étnicas em uma viagem ao Peru em 2010, numa espécie de extensão de meu trabalho como professor de antropologia da Universidade de São Paulo e do curso de etnografia têxtil, que tratava dos aspectos culturais da vestimenta, olhando para as modas não-ocidentais desde uma vertente etnográfica. Foi diante destas modas de alhures – exóticas e acessíveis, estranhas e vestíveis – que me ocorreu me *travestir*; me tornar um travesti transcultural.

Ainda que no Brasil o termo remeta à figura estereotipada do homem que se veste de mulher, “travesti” é, a rigor, alguém que se fantasia. Composto pelo prefixo latino *trav* (“deslocar”) e pelo radical de vestimenta, designa a usurpação de uma identidade pelo uso de um traje que não corresponde às funções sociais ou ao gênero de quem o veste. Nesta operação, eu, o antropólogo, me fantasio das pessoas que estudo; usando vestimentas, maquiagem e fotografia, usurpo uma identidade visual e crio aparências *bi-culturais* que não correspondem à minha função social, origem étnica ou gênero.

Mais: ao entrar na vestimenta/pele do Outro, realizo a grande fantasia teórica do antropólogo, ao mesmo tempo em que transformo o sujeito antropólogo em objeto étnico, o observador em observado. Desta operação, que escapa da esfera do acadêmico e rompe a fronteira entre antropologia e arte, nasce um projeto de

antropologia visual e material composto por uma série de *auto-retratos bi-culturais* nos quais minha identidade de antropólogo francês se dilui na aparência exótica e transformadora dos Outros. Do índio peruano de Martin Chambí às gueixas japonesas, do guerreiro *massai* ao judeu ortodoxo, representantes de mais de trinta etnias e tipos regionais clássicos se fazem presentes nas imagens, inspiradas tanto na fotografia etnográfica do século 20 quanto na fotografia do Outro e na obra de Cindy Sherman em particular.

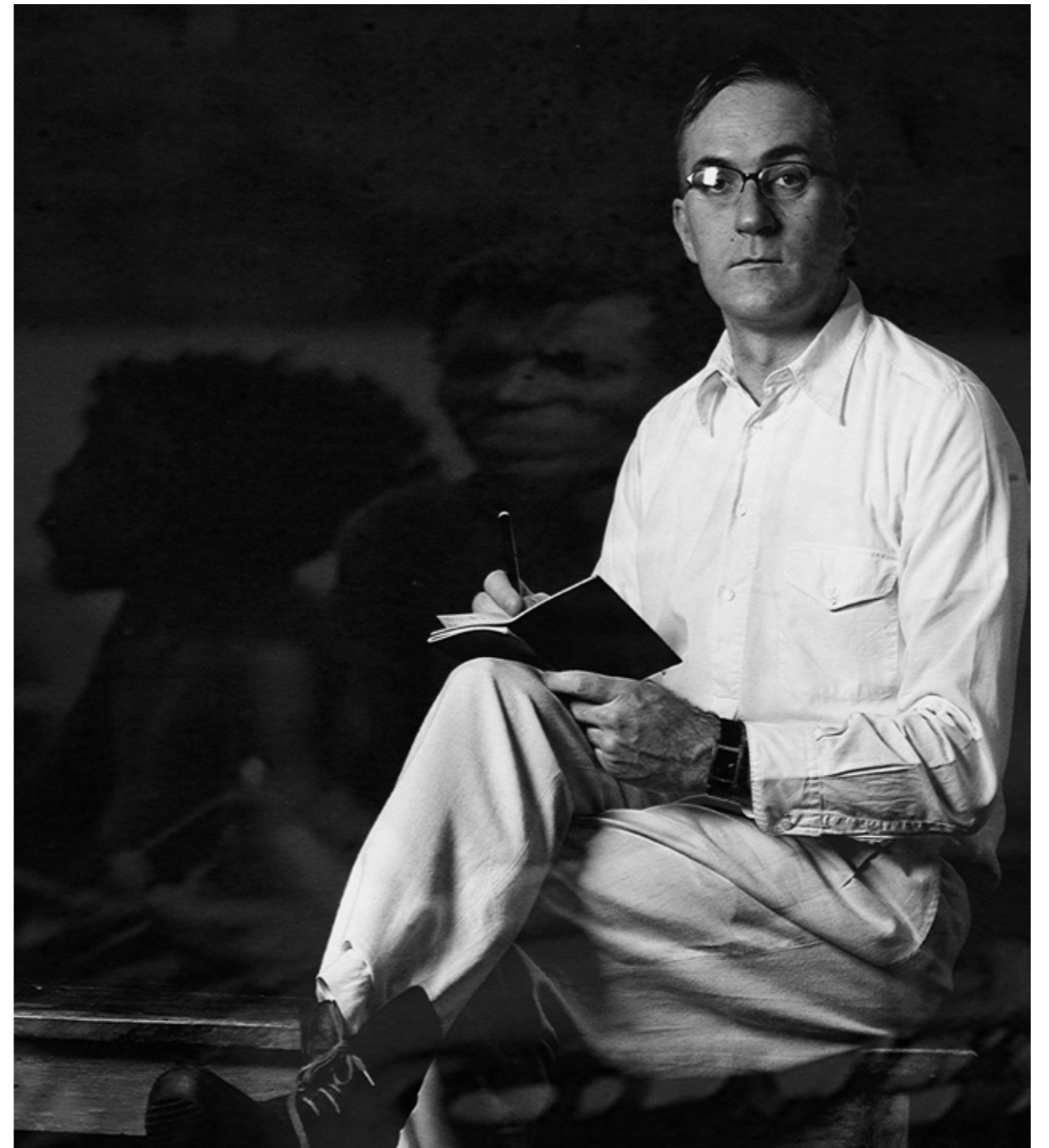
Como em uma reencarnação fotográfica, o ritual de se travestir em Outro coloca em evidência as armadilhas das aparências, aquelas que permitem, justamente, transgredir os limites da identidade biológica: o hábito faz o Outro. Se os clones étnicos que crio – servindo-me de recursos contemporâneos de produção de imagem – não respeitam minha etnia, gênero ou fisionomia, tampouco escondem minha identidade de antropólogo. Na esquizofrenia cultural e pessoal que se produz assim, procuro contaminar o material etnográfico com meus encontros étnicos. Ou, como diz Aby Warburg, produzir uma auto-análise travestida de encontro com o Outro, ela mesma matéria dupla, reflexiva, exótica.

Algumas teorias reflexivas e metodológicas alimentam essa experiência trans-étnica. Como a imagem do antropólogo como *“homem-camaleão cultural cuja identidade se transforma no contato com outras identidades”*, de Berliner, para quem *“partici-*

par” da vida dos outros, nas pesquisas de campo, *“é também brincar de ser uma outra pessoa, até às vezes sair de si mesmo”*. Ao entrar temporariamente na pele destes personagens, minha intenção também é mostrar que, apesar de *“bi-cultural”* (Tedlock, 2003), o antropólogo nunca muda de guarda-roupa diante da realidade alheia. Ao mostrar que um antropólogo francês pode ser ao mesmo tempo um guerreiro *massai*, uma peruana de *Cuzco* ou um índio *ashaninka*, minha intenção é trabalhar o multiculturalismo de forma autobiográfica e insistir sobre o fato de que as aparências são produções culturais e, portanto, relativas. Humanista e irônico, O *antropólogo-travesti* trata da possibilidade de fazer arte com antropologia, ao demonstrar que podemos mudar de etnia como trocamos de roupa.

Neste projeto inédito, ao mesmo tempo de Arte e Antropologia, o artista transforma-se em *antropólogo-travesti* através da produção de mais de 60 autorretratos, de tipos e tamanhos variados, que constituem uma coleção etnográfica à parte, sendo que toda a diversidade étnica é incorporada por uma só pessoa: o antropólogo-artista. Profundamente romântico e nostálgico, esse projeto conta também a história de um antropólogo que perdeu suas tribos prediletas e que tenta, como ele pode, resuscitar os personagens que povoam sua imaginação antropológica...

Stéphane Malysse
Edição de Tete Martinho





MALYSSE, L'ANTHROPOLOGUE-TRAVESTI

2 — Fr

“Se dessaisissant de lui-même, le je de l’anthropologue entrevoit la possibilité de devenir autre, de transgresser les limites de l’affirmation identitaire et de réaliser, provisoirement, et de manière fragmentaire, le « je est un autre » de Rimbaud. Certainement y-a-t-il dans ce déplacement identitaire quelque chose de grisant... Comme dans ces pratiques qui jouent, elles aussi, sur le déplacement vertigineux entre l’identité et l’altérité : le jeu de l’acteur, l’écriture mais aussi la possession, l’anthropophagie ou encore l’expérience queer du travesti... Soulagé de ne plus être rivé à lui-même, l’anthropologue devient pluriculturel... »

D.BERLINER, le désir de participation, 2012

L’anthropologue-travesti est un projet artistique qui est né de ma pratique d’anthropologue : j’ai commencé à collectionner des vêtements ethniques lors d’un voyage au Pérou en 2010, dans une sorte d’extension de mon travail comme professeur d’Anthropologie à l’Université de Sao Paulo, je travaillais sur les aspects culturels des vêtements non-occidentaux... Devant ces autres modes – exotiques et étrangères – j’ai décidé de les essayer, me travestir de façon temporaire et de devenir ainsi un travesti transculturel, premier *anthropologue-travesti* en son genre...

Si le terme travesti renvoi souvent à la figure stéréotypée de l’homme qui s’habille en femme, le travesti est aussi celui qui se déguise. Composé du préfixe *trav* (déplacer) et de *vesti* (vêtements), le travestissement désigne l’usurpation d’identité par l’usage de vêtements qui ne correspondent pas à la fonction sociale ou au genre de celui qui les porte. Dans mon cas spécifique, l’anthropologue s’habille avec les vêtements de ceux qu’il étudie et, avec l’aide du maquillage et des recours de la photographie, je crée des apparences biculturelles qui ne correspondent ni à ma fonction sociale, ni à mon origine ethnique et pas toujours à mon genre.

En entrant dans la peau de l’Autre, à travers ses vêtements, je réalise l’un des grands fantasmes de l’Anthropologue : entrer dans la vie de l’autre afin de mieux l’observer... Je transforme le sujet-anthropologue en objet-étudié, l’observateur en observé, l’anthropologue en travesti d’objet/sujet d’étude.

Par cette opération, qui rompt les frontières académiques entre l’Anthropologie et l’Art Contemporain, un projet d’anthropologie et photographie est né. Comme dans une recherche de terrain en Anthropologie Visuelle (2010/2016) j’ai composé et incorporé des personnages que j’avais étudié, que j’aurais voulu étudier ou qui hantaient, comme des fantômes, mon imagination anthropologique. Dans cette série d’autoportraits, de l’indien péruvien au massai-marra, du juif orthodoxe au marquis libertin, je visite et interprète plus de trente ethnies des plus exotiques aux plus familières...

Entre photographie ethnographique et autoportraits d’anthropologue, comme dans une *réincarnation photographique*, le rituel de se travestir met en évidence les subterfuges de l’apparence photographiée, ceux qui permettent notamment de transgresser les limites de l’identité biologique pour se transmuter en un Autre soi, un alter-ego ethnique. Dans ce clonage ethnique, je deviens autre tout en restant moi-même... Dans une schizophrénie culturelle, je cherche à contaminer mon matériel ethnographique et mes rencontres sur le terrain de toute ma subjectivité ou comme le dit si bien Aby Warburg, « *produire une auto-analyse travestie en une rencontre de l’Autre, elle-même double, réflexive et exotique...* »

De nombreuses théories anthropologiques alimentent cette expérience transculturelle. Comme par exemple l’image d’un anthropologue caméléon culturel dont

l’identité se transforme au contact des nouvelles identités étudiées (Berliner, 2012) ou bien pour qui participer à la vie des Autres, c’est aussi jouer à être un Autre et parfois sortir de soi-même... En entrant dans le corps (et l’esprit) de ces personnages ethnographiques, l’anthropologue devient une chimère, un être “*bi-cultural*” (Tedlock, 2003). En travaillant le multiculturalisme de forme autobiographique, tout en insistant sur la nature et la relativité des apparences humaines, l’anthropologue-travesti montre que l’ont peut faire de l’anthropologie comme on fait de l’art, comme on peut changer d’ethnie en changeant de vêtements.

Dans ce projet inédit d’Art et Anthropologie, l’artiste se transforme en *l’anthropologue-travesti* au travers de plus de soixante-dix photographies, de types et dimensions variées, qui semblent constituer une collection de photographie ethnographique réalisée, par faute de personnel, avec la seule apparence de l’anthropologue. Profondément romantique et nostalgique, c’est aussi l’histoire d’un anthropologue qui a perdu tous ces sujets d’études et qui les fait revivre comme il peut, avec sa propre image, un peu comme dans une exposition ethnographique dans laquelle un seul homme incarne à lui seul toute la diversité humaine et met fin au mythe des races. Dans ce clonage ethnique, je deviens autre tout en restant moi-même...

MALYSSE, THE ANTHROPOLOGIST-TRANSVESTITE

3 — En

“Leaving his own self, the anthropologist glances the possibility of being an Other, transgressing the limits of identity and turning out to be, just for a moment, another human being... There is for sure something exciting about that practice that plays within the frontiers of Identity and Alterity, as you can experience in acting, possession or even in anthropophagy... Released from his own culture and identity, the anthropologist becomes multicultural as a post colonial Zelig ...”

D.BERLINER, 2012

The *anthropologist-transvestite* (2010-2016) is an art project that is intimately associated to my practice as an anthropologist. I have been collecting ethnic clothing and other items of what we call *material culture* ever since I began teaching textile ethnography at the University of São Paulo (USP/ BRAZIL). By studying different ways of dressing and being exotic, I have quickly felt the urge to go native and to break the anthropological taboo of becoming the Other. By temporarily entering others’ appearances, I have become a transcultural transvestite; the first anthropologist of a new category; a kind of postcolonial cultural chameleon...

Appearance confronts the theme of ambiguity and transgression with the lightness of irony and play, denoting a fascinating perspective for the collaboration of Art and Anthropology during this new millennium. Disguises, masks, ironic self-portraits, false pretenses, scientific fiction, deceptive perception, and the manipulation of reality are deceitful transgressions that deform reality in order to escape the traditional rules of representation in Anthropology and Contemporary Art.

Magnus Hirschfeld coined the word *transvestism* (from Latin *trans-*, “across, over” and *vestitus*, “dressed”) to refer to the sexual interest in cross-dressing, but the term quickly escaped his own definition and describes a large range of practices and behaviors. In some cultures, *transvestism* is practiced for religious, traditional, or ceremonial reasons. For ex-

ample, in India some male devotees of the Hindu god Krishna, dress in female attire to pose as his consort, the goddess Radha, as an act of devotion. In Italy, the Neapolitan *femminielli* (feminine males) wear wedding dresses, called the *matrimonio dei femminielli* (marriage of the femminielli), and a procession takes place through the streets, a tradition that apparently has pagan origins. Even if the term is generally used to describe persons who habitually and voluntarily wore clothes of the opposite sex, we can also find that the meaning of the word *transvestite* simply describes someone who uses clothes that do not belong to their social category or cultural identity... The possibilities of *transvestism* expands generously if we look carefully at the work of artists such as Wilhelm Von Gloeden, Pierre Loti, Claude Cahun or Cindy Sherman...

In my case, as a real transcultural cross-dressing experience, the anthropologist is dressed as the people he is supposed to study. That way, I have created bicultural appearances that transcend not only my gender, but also my own ethnical origin and my social function as an anthropologist. The subject-anthropologist and the Object- studied become the same person through a successive process of embodiment. Through this singular operation, as in a visual anthropology fieldwork, I’ve composed and incorporated more than 30 ethnographic characters I would have studied as if acculturation and cultural globalization were just a dream... Instead, I have chosen, as romantic compensation,

to make these Ethnographic ghosts alive again, like for example when I decided to create *Malysnowski*, interpreting Malinowski entering his field of research...

Between ethnographic photography and contemporary self-portraits, the ritual of becoming another, of looking through the eyes of someone else, allow me to expose every limit of biological identity. In these ethnic cloning, this cultural squizophrénia, I look forward to produce, as Aby Warburg said, “*a self-analysis transformed and transvestited by the encounter with the Other, as such double, reflexive and ambiguous.*”

Many anthropological theories and methodologies feed this genuine transcultural experience: To enter someone else’s head and to think as this Other in order to best inquire about his/her exotic mind... Going native at the price of loosing one’s own identity... Experimenting a new identity by contact with another culture... Going Wild... In this inverted acculturation, many times, the anthropologist plays along with autobiography, acting and performing the Self. By entering the body (and soul) of several “ethnographic types” that I studied, and by working on multiculturalism as an autobiography, I have attempted to insist on the relativity of human appearances, showing that the concept of “race” and “type” are no longer possible now that the anthropologist-transvestite exists among us...



A sicilian boy cross-dressing as a spanish woman



An african muslin woman



An american indian woman

“ En transformant le Je est un Autre de Rimbaud, en un je suis les Autres, L' anthropologue-travesti se transforme en un Zelig post-colonial, comme dans la comédie de Woody Allen où le personnage principal est celui d'un « homme-caméléon » dont l'identité se transforme au contact d'autres identités (il devient gros parmi les obèses, nazi en présence de Nazis, noir avec des Noirs...)”

Stéphane MALYSSE

C R E D I T S

PHOTOGRAPHY: Paulo WATANABE & Thiago BORBA & Paulo OTERO

MAKE-UP ART: Gil OLIVEIRA

STYLING: Nilva CAMPEDELLI

TRIBAL: Christian HEYMES

GRAPHIC DESIGN: Caco NEVES

