

IN  
OO

USP

ISSN 2525-3123  
São Paulo, Brasil  
Agosto 2020  
v. 5, n.1

gesture, image and sound  
journal of anthropology

gesto  
imagem  
e som

n.5

revista de  
antropologia





**REVISTA GIS**  
ISSN 2525-3123

**Departamento de Antropologia**

**Prof. Dr. Heitor Frugoli Jr.,** Chefe

**Profª. Drª. Heloisa Buarque de Almeida,** Vice-Chefe

**Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**

**Profª. Drª. Ana Claudia Duarte Rocha Marques,** Coordenadora

**Prof. Dr. Renato Sztutman,** Vice-Coordenador

**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. Vahan Agopyan,** Reitor

**Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez,** Vice-Reitor

**REVISTA GIS - GESTO, IMAGEM E SOM**

**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

**Érica Giesbrecht,** 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,** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**Secretário**

**Lucas Ramiro**

**Estagiário**

**Leonardo Pereira dos Santos**

**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 da América do Norte

**Esther Jean Langdon,** Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

**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 da América do Norte

**Suzel Reily,** Universidade Estadual de Campinas, Brasil





**Projeto Gráfico**

Luciana Mattar, Serifa Projetos

**Apoio**

Programa de Apoio às Publicações Periódicas da USP

Departamento de Antropologia/FFLCH

**REVISTA GIS, V.5, N.1**

Editora do Volume

Andréa Barbosa

**Diagramação**

Acácia Cultural

**Imagem da Capa**

Arte da capa a partir de foto de Henrique Parra publicada nesse número

**Colaboradores deste Número**

Amanda Signori, Andréa Silva D'Amato, Bárbara Copque, Carolina Junqueira dos Santos, Debora Costa de Faria, Diego Gonçalves, Eduardo Hector Ferraro, Emerson Alessandro Giumbelli, Fabiene Gama, Fabio Manzione, Felipe Figueiredo, Geslline Giovana Braga, Henrique Z. M. Parra, John Blacking, Lisabete Coradini, Luis Felipe Kojima Hirano, Luísa Valentini, Marcus Banks, Marcus Vinícius Barreto, Marta da Rosa Jardim, Natalia Negretti, Renato Albuquerque de Oliveira, Rodrigo Frare Baroni, Roger Sansi, Ruan Felipe de Azevedo

**Revisão de Texto**

Tikinet Edição Ltda – EPP

**Tradução dos Artigos deste Número**

Ana Luisa Pastor dos Santos, Bianca Vasconcelos, Carolina Alves de Brito Lopes Oliveira, Chris Tunwell, David Rodgers, Érica Giesbrecht, Ferran Tamarit Rebollo, Gavin Adams, Laís Salgueiro, Lindolfo Sancho, Maria Alice Sabino, Rafael Franklin Almeida Bezzon, Tatiana Lotierzo, Thomas Speroni

**Contato**

revistagis@usp.br



6-10

**EDITORIAL**

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

**ARTIGOS**

11-25

**FILMES COMO COISAS NA ÍNDIA COLONIAL**

MARCUS BANKS

26-55

**EVGEN BAVCAR: AUTORRETRATOS E AS IMAGENS-MANCHA**

RODRIGO FRARE BARONI

56-81

**O ANTROPÓLOGO-CINEASTA E O NATIVO-A(U)TOR: AS TRANSFORMAÇÕES DE OUMAROU GANDA E PETIT TOURÉ EM *EU, UM NEGRO*, DE JEAN ROUCH**

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO

82-113

**ANTROPOLOGIA E FOTOGRAFIA NO BRASIL: O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA (1840-1970)**

FABIENE GAMA

114-135

**QUE SAMBA É ESSE? SAMBA E BATUCADA EM BARCELONA, ESPANHA**

LISABETE CORADINI

136-159

**TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA: A CENA DE MÚSICA EXPERIMENTAL E O USO DO TRANSE MEDIADO PELA MÚSICA COMO TERAPÊUTICA CONTRA MALES CAUSADOS PELO *ETHOS* PAULISTANO**

RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA

160-178

**O CONCEITO "CAMPEIRO" NA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA: UMA RECONFIGURAÇÃO DA ORDEM ARTÍSTICO/CULTURAL**

EDUARDO HECTOR FERRARO

179-207

**AMULETOS EM CANTOS DENTRO E FORA DO PITT RIVERS MUSEUM: A ANTROPOLOGIA QUE FAZEMOS E A CRÍTICA DAS HEGEMONIAS CONTEMPORÂNEAS**

MARTA DA ROSA JARDIM

208-230

**MONUMENTOS RELIGIOSOS COMO UM NOVO TIPO DE OBJETO: GENEALOGIA E PRESENÇA ATUAL DE UMA FORMA DE PRESENÇA CATÓLICA NO ESPAÇO PÚBLICO**

EMERSON ALESSANDRO GIUMBELLI

231-251

**ENTRE MAR, MONTANHA E ÍRIS DO MUNDO TODO: UMA APROXIMAÇÃO DO MUSEU PENITENCIÁRIO DE USHUAIA**

NATALIA NEGRETTI





## **GIS**

252-264

### **OBJETOS CHUCROS**

GESLLINE GIOVANA BRAGA

265-281

### **AS IMAGENS QUE ME FALTAM**

BÁRBARA COPQUE

282-299

### **ARTEFATOS VISUAIS EM MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS: UM ENSAIO SOBRE MUTAÇÕES NOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO E AÇÃO POLÍTICA ENTRE 2013 E 2018**

HENRIQUE Z. M. PARRA

300-307

### **SOBRE *PRESENCAS***

FABIO MANZIONE

## **TER**

308-337

### **TRADUÇÃO | POR UMA ANTROPOLOGIA DO CORPO**

JOHN BLACKING – TRADUTORES: ÉRICA GIESBRECHT,  
LAÍS SALGUEIRO, FERRAN TAMARIT REBOLLO

338-360

### **TRADUÇÃO | THE ARTIST AND THE STONE: PROJETO, PROCESSO E VALOR NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

ROGER SANSI – TRADUTOR: LINDOLFO SANCHO

361-367

### **RESENHA | SOMA E SUB-TRAÇÃO: TERRITORIALIDADES E RECEPÇÃO TEATRAL**

DIEGO GONÇALES, RUAN FELIPE DE AZEVEDO

368-376

### **RESENHA | A FABRICAÇÃO DA CRENÇA POR IMAGENS, SONS, OBJETOS E CORPOS**

MARCUS VINÍCIUS BARRETO

377-383

### **RESENHA | NAVEGAR ENTRE SILÊNCIOS**

LUÍSA VALENTINI

384-387

### **RESENHA | PEDRA DA MEMÓRIA: EUCLIDES TALABYAN, MINHA UNIVERSIDADE É O TEMPO.**

ANDRÉA SILVA D'AMATO

388-392

### **RESENHA | EXPERIÊNCIA MAIS QUE HUMANA COM OUTRO FOGO**

FELIPE FIGUEIREDO

393-397

### **RESENHA | DEIXA NA RÉGUA: ESTÉTICA E SOCIABILIDADE EM BARBEARIAS DO RIO DE JANEIRO**

DEBORA COSTA DE FARIA

398-402

### **RESENHA | ENTRE PARENTES, QUEM?**

AMANDA SIGNORI

## **ACHADOS NA REDE**

403-404

### **CORPO, LACUNA, TRAÇO (WEBSITE)**

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS



## EDITORIAL

2020, v. 5, n. 1

doi <https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.173769>

Vivemos em 2020 uma experiência coletiva e planetária inesperada provocada pela disseminação do novo coronavírus (SARS-CoV-2) e da doença por ele provocada, a COVID-19. Há meses estamos confinados em nossas casas encontrando os amigos, trabalhando, pesquisando pelas inúmeras janelas. Janelas das casas e apartamentos, janelas do computador, tablets e celulares, janelas dos sonhos. Estudos apontam para o aumento da narratividade dos sonhos nesse período da Pandemia. Esse extracotidiano singular é doloroso, mas também reflexivo. Para os que puderam estar reclusos foi uma oportunidade de cuidar de si e dos outros. Outros não tiveram a mesma sorte e foram obrigados a continuar a transitar pelo transporte público, pelas ruas, a atender pessoas, viver no limite do medo e da esperança. Outros, ainda, tentaram e tentam apenas sobreviver. Dezenas de milhares de mortos no Brasil e mais de meio milhão no mundo.

A pandemia afeta o planeta como um todo. No Brasil a situação é ainda mais caótica, porque ela escancara a desigualdade desumana desse nosso país continental. Na maior crise sanitária já vivida pelo país, não temos ministro da saúde há mais de dois meses, não temos um governo que decida efetivamente cuidar de seu povo e acenar com um rumo para superarmos essa crise. Muito pelo contrário, a crise sanitária é vivida como oportunidade para uma destruição ambiental que, certamente deixaremos como herança maldita para as próximas gerações. As populações indígenas que há mais de cinco séculos resistem às políticas desenvolvimentistas, terão agora que demonstrar a sua resiliência.

Nesse contexto, pensar na finitude é inevitável. Pensar nas possibilidades deste mundo daqui para frente também. A produção desta quinta edição da Revista *gis* carrega esse movimento de resistência e de esperança. Trazemos para o leitor um conjunto de artigos, ensaios visuais, traduções e resenhas que revelam o quão frutífero e mobilizador está o terreno em que a Revista se propõe a atuar. É um material intenso esse que trazemos. Intenso como a própria vida.

Intensidade é uma boa palavra para definir o que flagramos no trabalho de Carolina Junqueira dos Santos, que compõe a sessão **ACHADOS NA REDE**. O site “Corpo, Lacuna, traço” ao mesmo tempo que trata da finitude, trata também da expansão que vislumbramos pelos restos, traços, índices de existência. O trabalho (texto e imagens) nos arremessa para dentro e para fora, para perto e para longe. E assim seguimos.

Abrimos a sessão **ARTIGOS** com o texto “Filmes como coisas na Índia colonial” de Marcus Banks, uma análise bastante interessante sobre a produção cinematográfica da Índia no período colonial. O argumento central é que, apesar de trabalharem possivelmente com os mesmos equipamentos e linguagem, os filmes produzidos pelos ingleses e pelos indianos são substancialmente diversos e constroem trajetórias igualmente diversas. A produção dessa diferença é demonstrada na análise de alguns filmes e sua materialidade. O autor mobilizou material de arquivo e esse é também o fundo que alimenta a pesquisa de Rodrigo Frare Baroni sobre as imagens produzidas pelo fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar.

“Evgen Bavcar – autorretratos e as imagens-mancha”, apresenta a leitura de um conjunto de autorretratos na busca pela compreensão de como o fotógrafo constrói a figura ou persona do “fotógrafo cego”. No decorrer dessa empreitada o autor propõe a ideia de imagem-mancha para olhar e pensar essas fotografias. Imagens que nos devolvem uma outra possibilidade de regime de visibilidade (ou visualidade), pois ao dirigirmos nossos olhares esperando encontrar nelas as imagens feitas por um cego, elas nos devolvem a imagem de nossa própria cegueira comum, já que, situadas no limiar da visibilidade, questionam e colocam em disputa nosso próprio imaginário acerca da cegueira.

Em seguida voltamos ao cinema agora para nos debruçar, guiados por Luís Felipe K. Hirano, na obra de um antropólogo e cineasta fundamental para a trajetória de uma Antropologia preocupada com as visualidades. No artigo “O Antropólogo-cineasta e o Nativo-A(u)tor: as transformações de Oumarou Ganda e Petit Touré em *Eu, um negro*, de Jean Rouch”, o foco recai sobre o espaço de criação dos interlocutores de Rouch na feitura do filme em questão. O autor, contudo, extrapola a questão performática e criadora dos personagens para pensar o próprio fazer antropológico de Rouch que transpira pelos filmes e suas brechas interpretativas.

Uma possível história da fotografia de caráter etnográfico no Brasil é trazida por Fabiene Gama no artigo “Antropologia e Fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970)” onde a autora se debruça em acervos de antropólogos e grupos de pesquisa para, num primeiro momento fazer um percurso de levantamento e sistematização e, num segundo, pontuar possibilidades para pensar desdobramentos para essa produção visual antropológica brasileira.

A questão musical adentra o volume a partir do artigo de Lisabete Coradini “Que samba é esse? Samba e batucada em Barcelona, Espanha”. No texto vivamente etnográfico e apoiado em pesquisa recente (2017 e 2018) a autora trabalha a questão da criação de espaços musicais específicos a partir da cena musical produzida em Barcelona pelos imigrantes

brasileiros. A ideia de transnacionalidade é fundamental para a compreensão desses novos espaços.

A música criando novos espaços de relações também é o foco do artigo “Terapêutica da insistência. A cena de música experimental e o uso do transe mediado pela música como terapêutica contra males causados pelo ethos paulistano” de Renato Albuquerque de Oliveira. No caso específico desta etnografia, a questão é a música usada como mediadora para a busca do transe, estado procurado nesse contexto para tratar da ansiedade, por exemplo. O autor traz no argumento o que chama de ethos paulistano como provocador desses “males” e a experiência musical compartilhada nesse contexto específico, de proximidade entre performer e público, propicia a possibilidade de tratar essa experiência de inadequação a partir da inserção num contexto acolhedor e diverso.

Fechando a discussão do universo sonoro e musical nessa edição, trazemos o artigo “O conceito de Campeiro na música regional gaúcha: uma reconfiguração da ordem artístico/cultural” de Eduard Ferraro. Nesse texto o autor desenvolve uma reflexão sobre a música regional gaúcha e o processo de reconfiguração identificado pelo autor com base no conceito de campeiro.

A seguir temos três artigos que se debruçam sobre objetos, museus e sua agência tanto na própria pesquisa, no sentido epistemológico, como para fora dela, pensando as relações com o mundo que nos cerca.

O artigo de Marta Jardim “Amuletos em cantos dentro e fora do Pitt Rivers Museum: a antropologia que fazemos e a crítica das hegemonias contemporâneas” traz uma complexa discussão sobre o trânsito operado entre objetos mágicos e encantamentos e a produção de conhecimento antropológico a partir da pesquisa etnográfica empreendida pela autora na cidade de Oxford e no Pitt Rivers Museum localizado na mesma cidade. O artigo se coloca de forma crítica diante de categorias de análise e pressupostos reproduzidos pela antropologia e permitidos pela posição ocupada pela disciplina e por suas alianças – muitas vezes silenciadas – com as práticas hegemônicas de produção de conhecimento.

Em “Monumentos religiosos como um novo tipo de objeto: genealogia e presença atual de uma forma de presença católica no espaço”, Emerson Giumbelli traz sua contribuição para o debate sobre os objetos e sua agência no mundo. O autor se pergunta: o que faz um monumento? Diferentemente do princípio memorialista que norteava os monumentos do século XX, o autor sugere que esses monumentos religiosos recentes servem mais para estabelecer certas formas de presença católica no espaço público.



Fechando a sessão de **ARTIGOS** “Entre Mar, montanha e íris do mundo todo: uma aproximação do museu penitenciário de Ushuaia” de Natália Negretti, nos convida a uma reflexão do movimento de construção museal. O que faz com que uma prisão, lugar marcado pela violência seja hoje um espaço de turismo? A discussão se encaminha a partir dos parâmetros dos processos de construção da memória coletiva, dos direitos humanos e da lógica museal.

Na sessão **GIS**, dedicada às imagens e sons, brindamos os leitores com 4 trabalhos muito instigantes que nos provocam a refletir sobre a potência das imagens para o pensamento social contemporâneo.

Geslline Braga, com “Objetos Chucros” constrói, num diálogo entre antropologia e arte contemporânea, um universo de afetos e memórias a partir da composição de restos de insumos de uso de insulina para o tratamento da diabetes com objetos de família como açucareiros e compoteiras.

Bárbara Copque em “As imagens que me faltam” também envereda pela questão da memória, mas aqui, as lacunas conduzem o desafio inventivo de criar memórias imagéticas em uma viagem ao Recôncavo Baiano, a partir das memórias narradas por sua mãe sobre a terra de suas ancestralidades.

Em “Artefatos visuais em manifestações políticas: um ensaio sobre mutações nos modos de subjetivação e ação política entre 2013 e 2018” Henrique Parra dirige sua atenção a uma certa configuração estética e política presente nas manifestações que tomaram as ruas a partir de 2013. Os artefatos visuais que dão materialidade a essa configuração indicam disputas que estão instaladas sobre os modos de agir político contemporâneo.

“Sobre presenças” de Fabio Manzione, é um experimento fílmico sobre os aspectos sensoriais e a presença dos corpos na experiência da Livre Improvisação Musical. Essa experiência cabe numa relação em que os corpos estão separados fisicamente, mas juntos digitalmente pelas redes? Esse é o exercício ao que o experimento nos expõe e provoca.

A sessão **TER** contribui com duas traduções e sete resenhas. A tradução de “Por uma antropologia do corpo” de John Blacking é um esforço de trazer para discussão mais ampla o pensamento do músico e antropólogo cujo trabalho reverbera com mais vigor no campo da etnomusicologia.

“The artist and the stone: projeto, processo e valor na arte” de Roger Sansi explora as diferentes temporalidades entre processo, projeto, e produto na arte contemporânea evidenciando como esses três elementos costumam ser justapostos revelando uma contradição profunda entre arte como uma forma de valor e arte como uma forma de vida.

As resenhas trazem textos e filmes que cobrem um amplo espectro de temas e interesses para a Antropologia e as artes e suas intersecções: a recepção teatral, a materialidade da religião, a fotografia na América Latina, o candomblé, o fogo como uma experiência no cerrado, a estética e as sociabilidades nas barbearias dos bairros populares do Rio de Janeiro e a mobilização dos indígenas no acampamento Terra Livre.

Sintam-se provocados e boa leitura!

**ANDREA BARBOSA** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-0399-8171>

**EDGAR TEODORO DA CUNHA** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-9749-6126>

**ÉRICA GIESBRECHT** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-4134-9543>

**FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-0064-5995>

**JOHN COWART DAWSEY** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0003-1427-7804>

**PAULA MORGADO DIAS LOPES** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-9117-4679>

**ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-5038-8435>

**SYLVIA CAIUBY NOVAES** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0002-7415-2010>

**VITOR GRUNVALD** **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

DOI

dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171664

ORCID

orcid.org/0000-0002-0483-5385

## FILMES COMO COISAS NA ÍNDIA COLONIAL

**MARCUS BANKS**

Oxford University, Inglaterra, Reino Unido, OX2 6PE  
information@anthro.ox.ac.uk

### RESUMO

Este artigo argumenta que um produto visual também é material, no sentido de que objetos visuais (mesmo digitais) podem circular pelos mais variados espaços e, dependendo do contexto, podem adquirir ou expressar propriedades muito diferentes. Este artigo baseia-se em pesquisas conduzidas pelo autor em arquivos de filmes na Índia e no Reino Unido. O objetivo é mostrar que os filmes de não ficção (e a duração das filmagens) filmados por oficiais coloniais britânicos e visitantes da Índia na primeira metade do século XX formam “documentos” visuais que se baseiam em convenções fotográficas e filmes anteriores. Simultaneamente, o cinema de ficção indiano toma forma, com o trabalho pioneiro de DG Phalke. Os cinemas usam os mesmos materiais, possivelmente os mesmos tipos de câmera, porém sem intersectarem-se. O artigo conclui que toda a gama de formas de filme do período citado e posterior deve ser considerada para entender as relações visuais entre o povo indiano como sujeito e os colonizadores britânicos.

### PALAVRAS-CHAVE

Antropologia visual;  
cinema colonial; Índia.

### ABSTRACT

This paper argues that the visual is also material, in the sense that visual objects (even digital ones) can circulate through a variety of different spaces and, depending on the context, may acquire or express very different properties. This paper draws upon research conducted by the author in film archives in both India and the United Kingdom, aiming to show that non-fiction films (and lengths of film footage) shot by British colonial officials and visitors to India in the first half of the 20th century form visual “documents” that draw upon earlier film and photographic conventions. Concurrently, the nascent Indian fiction



**KEYWORDS**  
Visual anthropology;  
colonial film; India.

film gets underway, with the pioneering work of D. G. Phalke. Both cinemas use the same materials – even possibly the same kinds of camera – yet never intersect. This paper concludes that the full range of film is formed in the period, and subsequently, has to be considered so one can understand visual relations between Indian subjects and British colonisers.

## INTRODUÇÃO

Alguns anos atrás, eu e Howard Morphy observamos que a subdisciplina antropologia visual estava dominada pela produção e pelo consumo de filmes etnográficos (Morphy e Banks 1997, 4 e 5). Nós argumentamos que, enquanto a produção de representações visuais em movimento tematizando a vida cultural e social era, sem dúvida, importante, havia o perigo de que o *mainstream*, os antropólogos não visuais, cada vez mais deixassem de ver nesses empreendimentos alguma relevância para o seu trabalho. Além disso, como Jay Ruby (2000, 3, 35 e 36, passim) argumentou posteriormente, a produção dos chamados *filmes etnográficos* se tornou gradualmente dominada por cineastas profissionais que, apesar de produzirem filmes interessantes, desconhecem ou são desinteressados em análises antropológicas.

O artigo provocou uma série de respostas negativas, com a maioria argumentando que Morphy e eu estávamos mais preocupados em policiar as fronteiras disciplinares e subdisciplinares do que promover uma agenda intelectual genuinamente aberta (por exemplo, Taylor 1998). No entanto, poucos fizeram alguma consideração séria sobre o outro ponto central de nosso argumento, ou seja, de que o visual é também material. Isso modifica não apenas o foco principal da subdisciplina – da produção de filmes para o estudo dos objetos –, mas desloca o centro intelectual para longe das temáticas sobre representação e em direção ao estudo das relações sociais. Isso, em nossa opinião, contribui para o aumento, e não diminuição, de abordagens antropológicas e sociológicas. As mídias visuais (ou seja, o filme e a fotografia, mas também o desenho, a pintura e o gráfico) muitas vezes representam objetos e aspectos do mundo material, mas as próprias mídias visuais existem como objetos materiais. Enquanto objetos, circulam pelo mundo dos humanos através dos sistemas de trocas e, conseqüentemente, se constituem como o principal meio de análise das relações sociais de troca. Isso de nenhuma forma diminui suas qualidades representacionais, pois normalmente são elas que, em primeiro lugar, aparentemente motivam o processo de troca (por exemplo, crianças trocando *cigarette*

*cards*<sup>1</sup> [“cartas”] de jogadores de beisebol e futebol americano no passado, e atualmente de super-heróis ou Pokémon). De fato, a materialidade das mídias visuais é muitas vezes negligenciada ou analiticamente não notada, mas ignorá-la, em todos os casos, é cometer um grave erro sociológico. Em outras palavras, as mídias visuais não apenas oferecem evidências sobre o mundo material, mas também produzem vestígios sobre si mesmas enquanto objetos no mundo.

### EVIDÊNCIA MATERIAL

É em sua forma representacional que as imagens, na maioria das vezes, são consideradas como evidência. As fotografias do século XIX exibidas em 2001 na mostra da National Portrait Gallery intitulada “The Beautiful and the Damned” [“O Belo e o Maldito”] foram originalmente produzidas para serem evidências da loucura, criminalidade e celebridade social de seus sujeitos (Hamilton e Hargreaves 2001); um século depois, uma imagem granulada de câmera de segurança de um shopping center é chamada de “evidência assustadora da facilidade com que um crime [o sequestro e, conseqüentemente, o assassinato de uma criança] foi cometido e posteriormente desvendado” (Mirzoeff 1999, 2); David Hemmings, fotógrafo no filme *Blowup* (1966), de Antonioni, acidentalmente fotografa o que parece ser um assassinato em um parque de Londres. Contudo, em nenhum desses casos as imagens são realmente evidência do que é alegado. Bertillon, Huxley e outros fotógrafos “científicos” do século XIX estavam trabalhando com uma agenda falha, que falsamente presumia uma correlação entre a fisionomia e a patologia social ou médica: uma conexão que poderia ser confirmada e mapeada através da câmera.<sup>2</sup> As imagens em vídeo do shopping center, embora, sem dúvida, tenham sido consideradas como evidência no processo judicial, apenas atuam enquanto força probatória como parte de uma cadeia de evidências: não há nenhum “indício” nas imagens de que o crime foi cometido. E a condução da narrativa em *Blowup* gira, é claro, em torno da ambigüidade presente nas imagens, que atua por si só como uma metáfora da ambigüidade envolvendo o status, as motivações e o estado mental do personagem Hemmings. Em síntese, a evidência representacional é complexa, cheia de camadas e sujeita a interpretação em cada etapa.

Evidências materiais são igualmente complexas, ainda que se originem do irreduzível e simples fato de sua presença material. Como observou

1. N.T.: Escolhi manter o termo original por não encontrar uma tradução que contemple seu sentido na língua inglesa. Uma breve pesquisa mostra que no Brasil não houve a prática de circular imagens de esportistas em maços de cigarro, como era comum em países como Estados Unidos e Inglaterra. No Brasil, durante os anos 1970, existiram as cartas de jogadores de futebol (“futebol *cards*”), que eram comercializadas por uma marca de goma de mascar chamada PingPong.

2. No entanto, o desenvolvimento da foto de ficha policial [“*mug shot*”], perfil e frontal, de Bertillon para a identificação de criminosos ainda permanece em uso nos dias de hoje; ver também Phillips, Haworth-Booth e Squiers (1997).

Christopher Pinney (1992), enquanto os modos realistas de representação visual dominantes no Ocidente dependem de uma unidade entre tempo e espaço e presumem uma única forma de visualizar os assuntos, isso não é universal (Pinney argumenta sobre a Índia enquanto uma exceção) nem determinado pela representação fotomecânica. O que, entretanto, une as práticas representacionais fotográficas da Índia e do Ocidente é a ocupação de pontos fixos no espaço-tempo pelos objetos materiais da representação. Enquanto as coisas representadas podem ser únicas ou múltiplas, e o modo de representação pode ser linear e perspectivo ou fragmentado e montado, os objetos que carregam essa representação – tiras de filme, fotografias, pôsteres – são únicos, singulares e localizáveis, no tempo, se não também no espaço. Do mesmo modo, e indo além da materialidade das próprias imagens-objeto, as condições materiais para que algumas delas existam, e sejam preservadas e reproduzidas<sup>3</sup>, são moduladas por condições sociais e econômicas locais (por exemplo, relações de mercado do capitalismo tardio), mas apenas até certo ponto: banhos de revelação química e a litografia *offset* provavelmente funcionam da mesma forma enquanto processos técnicos na Índia e no Ocidente, independentemente das relações sociais que permeiam esses processos. Por fim, graças às semelhanças de existência e origem, as imagens-objeto muitas vezes devem, se não sempre, ser consideradas em diálogo com outras imagens-objeto, assim como com seus produtores, proprietários e consumidores; independentemente da evidência oferecida pelas imagens-objeto, elas agem de forma contingente e dentro de um campo de relações sociais que as influenciam e por elas são influenciadas. Todos os objetos estão envolvidos em relações sociais por aqueles que os possuem, trocam e almejam controlá-los (para exemplos de histórias coloniais do Pacífico, ver Thomas 1991), e todas as imagens-objeto se originam de sua capacidade de construir sentido através de relações com o outro (ver Edwards 2001, capítulo 2, para exemplos de arquivos). Em outra ocasião eu já abordei as práticas ocidentais contemporâneas de troca, circulação e mercantilização de imagens-objeto (Banks e Zeitlyn 2015, 57 a 61, 66 a 70), mas eu gostaria de seguir o exemplo proposto por Thomas (2001) e Edwards (2001) e considerar a circulação de imagens-objeto em um contexto colonial de dominação e resistência à dominação: o fluxo de filmes enquanto objetos na Índia no final do período colonial.

Os filmes indianos do período colonial – tanto aqueles produzidos por britânicos residentes ou visitantes quanto aqueles produzidos pelos

---

3. Enquanto a relação entre uma fotografia “original” e suas posteriores reproduções pode ser uma questão interessante (Banks 2001, 60, Benjamin 1992), para os objetivos deste argumento todas as reproduções são únicas em sua materialidade. A “mesma” imagem pode ser reproduzida em milhares ou milhões de cópias – em um jornal diário, por exemplo –; entretanto, em cada caso a “performance” dessa imagem (Edwards 2001) é ligeiramente diferente, dependendo do contexto histórico e social de seu consumo.



próprios indianos – sem dúvida podem ser “lidos” apenas pelos seus conteúdos superficiais. O estudioso indiano Ashish Rajadhyaksha (1994), por exemplo, concluiu através de uma leitura dos primeiros filmes comerciais indianos que o espaço “privado” da casa, personificado nos papéis das esposas e mães nas narrativas ficcionais, representou um lugar específico do nacionalismo anticolonial, enquanto meu próprio entendimento a respeito dos filmes amadores britânicos da Índia no mesmo período revela, em contraponto, uma fascinação pelas mulheres indianas veladas e misteriosas nos espaços “públicos” das ruas e dos campos. Da mesma forma, muitos dos primeiros filmes comerciais indianos não demonstravam nenhum interesse particular pelos papéis femininos e pelo espaço doméstico, enquanto vários filmes amadores britânicos estavam mais interessados nas atividades sociais das mulheres britânicas de classe alta em festas de jardim e recepções de governadores do que em tentar entender o que havia por trás do véu de suas congêneres indianas de classe baixa. É necessário, portanto, ampliar a perspectiva de abordagem, ao menos inicialmente, para considerar o grande espectro de filmes em circulação durante a última década de dominação colonial. Também é necessário considerar os filmes como objetos, não tanto no sentido literal, como rolos de celuloide, mas como a síntese e a incorporação de uma série de processos sociais e materiais.

#### **UMA BREVE TIPOLOGIA DO FILME NA PAISAGEM MIDIÁTICA [MEDIASCAPE] COLONIAL INDIANA<sup>4</sup>**

Foi em julho de 1896 que a primeira imagem cinematográfica foi vista na Índia, em uma exibição de curtas-metragens dos irmãos Lumière no Hotel Watson, em Bombaim, apenas alguns meses depois de terem sido exibidos pela primeira vez na Europa. As exibições atraíam e eram destinadas a uma plateia de europeus – ou seja, britânicos –; porém, passados dois anos, os próprios indianos começaram a experimentar a tecnologia. Assim como na Europa e na América, após as experiências preliminares, o filme se estabeleceu depressa na Índia, expandindo-se rapidamente por todo o subcontinente.

As histórias tradicionais do cinema indiano dão ênfase exclusivamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica local de longas-metragens indianos, muitas vezes procurando evidenciar conexões e continuidades estilísticas com as espetaculares formas antigas e pré-cinematográficas,

---

4. Por necessidade, o exame a seguir deve se manter breve, possivelmente muito curto, e os detalhes estão de qualquer maneira submetidos aos propósitos de minha argumentação geral neste artigo. Espero, em momento oportuno, publicar mais sobre os filmes discutidos em sua própria essência e em seu contexto histórico adequado. Salvo indicação em contrário, o material a seguir é baseado em artigos das obras de Chabria e Cherchi Usai (1994), Rajadhyaksha e Willemen (1994), e em minha própria pesquisa de arquivo no Indian National Film and Television Archive (Pune), no Maharashtra State Archives (Mumbai) e no Centre for South Asian Studies (Cambridge).

como o teatro de sombras [*shadow puppetry*] e pinturas de narrativas religiosas. Mas os dramas mitológicos, muito associados ao desenvolvimento do cinema indiano, não eram a única forma fílmica encontrada: um exame ampliado da “paisagem cinematográfica” [*cinemascape*] (para emprestar e adaptar uma noção de Arjun Appadurai) revela que havia ao menos quatro tipos distintos de filmes-objeto em circulação durante as primeiras quatro décadas do século XX:

(1) Os primeiros filmes a serem comercialmente exibidos na Índia – assistidos por indianos assim como por europeus – eram todos importados da Inglaterra e dos Estados Unidos. Esses filmes importados foram dominantes até o final da década de 1920, quando o Comitê Cinematográfico Indiano, patrocinado pela Grã-Bretanha, recomendou que a indústria de filmes local deveria ser incentivada a fim de produzir mais filmes para o mercado interno. Esses primeiros filmes importados eram uma mistura de clássicos familiares (para nós, nos dias de hoje), como *Desert song* [*A canção do deserto*] (1929) e *Broadway melody* [*Melodia da Broadway*] (1929), assim como picantes filmes “B” americanos, como *Party girl* [*Garotas perigosas*] (1930) e *Convention city* [*Que semana!*] (1933) (não assisti a nenhum dos dois, mas ambos tiveram os certificados de exibição proibidos devido a seus “baixos princípios morais”).

(2) Uma indústria local, entretanto, iniciou-se antes. O primeiro filme comercial geralmente reconhecido é *Raja Harishchandra* (1913), produzido em Bombaim por D. G. Phalke (inspirado em um episódio do épico hindu *Mahabharata*); posteriormente, durante as duas décadas seguintes, cerca de 1.300 filmes foram produzidos. A maior parte das produções era criada a partir do que logo ficou conhecido como “mitológicas” – ou seja, dramatizações de histórias do *Ramayana*, do *Mahabharata* e de outros textos épicos e religiosos hindus. De modo geral, a vida na Índia durante aquele período – filmada de modo realista ou não – não era tema do cinema comercial indiano inicial.

(3) Mas havia muita atividade cinematográfica em outros lugares da paisagem visual indiana, mesmo que em escala diferente do cinema comercial. Na década de 1920, organizações não governamentais importavam e exibiam regularmente filmes documentais para as plateias indianas com objetivos educacionais. Em 1926, por exemplo, o British Social Hygiene Council [Conselho Britânico de Higiene Social] propôs ao governo de Bombaim exibir vários filmes sobre doenças venéreas para estudantes indianos de medicina.<sup>5</sup> Na década de 1930, documentários

5. Assim como três filmes informativos sobre *Sífilis*, *Gonorréia* e *Doenças venéreas nos homens*, eles também desejavam exibir dois filmes dramatizados: *The shadow* (“uma expressiva apresentação dos males relacionados ao tratamento de curandeiros, aliada a uma narrativa comovente”) e *Tudo que o homem semeia* [*Whatsoever a man soweth*] (“uma história de dois irmãos que ingressam no exército mostra os efeitos desastrosos

educacionais estavam em processo de produção por essas organizações na Índia, e eventos anuais, como a semana “Bebê e Saúde”, da presidência de Bombaim, e a semana da “Cruz Vermelha”, exibiam tanto filmes importados quanto produções locais, como *Relentless foe* (sobre tuberculose) e *Slaves of custom* (sobre os males dos casamentos precoces).

(4) Fora da esfera comercial e educacional há uma última categoria de filmes-objeto: são os filmes produzidos localmente por cineastas amadores britânicos e que tiveram uma circulação bastante restrita. Até agora consegui rastrear por volta de cem filmes não comerciais realizados por britânicos residentes ou visitantes na Índia durante o período anterior à independência, embora deva haver muitos mais. Desconsiderando alguns registros de viagem feitos por empresas comerciais, a produção de filmes amadores se inicia no fim dos anos 1920, sendo a maior parte deles realizada nos anos 1930. Eles tratam de temas diversos, como métodos de irrigação agrícola, esqui nas férias, viagens de trem, vida doméstica e a herança arquitetônica indiana – o Taj Mahal, o Forte Vermelho, e assim por diante.<sup>6</sup> Por fim, há algumas categorias fílmicas menores: filmes de propaganda missionária, noticiários estrangeiros e os chamados filmes “Reais”, encomendados pelos governantes dos estados indianos independentes. No final do período colonial, ocorre uma última investida visual britânica na Índia através do documentário griersoniano: com o objetivo de educar, informar e construir um tipo particular de caráter nacional, já que estava em curso a Segunda Guerra Mundial.

Contudo, uma mera tipologia de formas fílmicas não traz um amplo entendimento dos espaços discursivos abertos e deslocados de forma a permitir um diálogo visual entre os britânicos e os indianos. Para fazer isso, precisamos considerar as trajetórias dos filmes como objetos, como representantes de uma classe de objetos (bens comuns em sua fase de mercadoria, seguindo Igor Kopytoff – por exemplo, as várias cópias comerciais dos filmes de ficção em circulação) e como objetos singulares – únicos e imutáveis (por exemplo, as cópias únicas de muitos filmes amadores) (Kopytoff 1986, 69).

---

na vida daquele que sucumbe às tentações e a próspera carreira do outro que se mantém no caminho”) (Home Political Department, 1926-27, Pasta 171, Governo de Bombaim, Maharashtra State Archive, Mumbai). *Tudo que o homem semeia*, pela descrição, parece ser bastante similar ao filme da Cruz Vermelha da África do Sul nos tempos de guerra, *Sr. Sensato e Sr. Insensato* [*Mr. Wise and Mr. Foolish*], ele mesmo uma versão de outro filme (Vaughan 1991, capítulo 8), demonstrando que alguns espaços de circulação visual eram tão grandes como o próprio Império.

6. Esses filmes formam uma classe em virtude de sua produção e de seu (presumido) consumo, e não por sua forma, estilo, assunto ou qualquer outra qualidade representacional.



### OS ESPAÇOS DE VER E SER VISTO

A grande era da interação visual entre britânicos e indianos aconteceu durante o século XIX, quando cada lado procurou expressar sua compreensão do outro através das mídias visuais – primeiro, através da pintura, gravura e das artes plásticas tridimensionais, e então, a partir da metade do século, através da fotografia.<sup>7</sup> Naquela época, na Índia, filmes-objeto eram bastante numerosos e estavam suficientemente incorporados à paisagem visual para que adquirissem agência e comesçassem a circular com trajetórias estáveis através dessa paisagem. Os princípios da investigação visual do século XIX foram perdendo intensidade – os intermináveis projetos fotográficos sobre raças e tipos de pessoas foram reduzidos a quase nada. Em certo sentido, os filmes-objeto indianos, em seu modo representativo, têm pouco a nos contar a respeito do engajamento mútuo entre britânicos e indianos.



FIGURA 1  
Dhobi ghat Lahore,  
1930. Fonte:  
Banks 1, com a  
gentil permissão  
do Centre of South  
Asian Studies  
da Cambridge  
University.

7. Esse olhar fotográfico não era exatamente recíproco, como Christopher Pinney (1997) e outros demonstraram, mas tampouco era unilateral. Enquanto alguns dos fotógrafos britânicos e europeus estavam combinando as novas ciências da fotografia e antropometria em uma tentativa de mapear as raças e os tipos do homem indiano (um projeto complicado pela óbvia e, ainda assim, enlouquecedora e obscura hierarquia social das castas), os indianos procuravam se entender através da fotografia, um projeto complicado, porém possibilitado pelas transformações que a presença britânica trouxe para a compreensão da concepção de si. Por volta da segunda ou terceira década do século XX, estava claro que a simples análise visual dos indianos pelos britânicos – ou vice-versa – revelaria pouco sobre suas essências ou seus modos de sociabilidade.

No entanto, eles não são totalmente mudos. Por exemplo, alguns filmes amadores britânicos ainda mantinham resquícios de “tipos e raças”, típicos de alguns projetos fotográficos do século XIX, que no contexto indiano rapidamente se transformaram em uma tipologia de castas e profissões. A Figura 1 mostra a cena de um filme realizado por meu homônimo Dick Banks sobre os *dhobis*, ou lavadores (*washermen*), de Lahore. Banks, funcionário das Imperial Chemical Industries (ICI), foi enviado à Índia em 1929 para pesquisar um lugar para a instalação de uma nova indústria química e, como muitos outros viajantes, aproveitou a oportunidade para filmar os lugares que viu durante sua viagem. Fotografias de lavadores, assim como de barbeiros, ceramistas, ferreiros e afins, eram imagens de arquivo nas pesquisas fotográficas do século XIX.

Mas, além desses traços, há uma área, um espaço discursivo, pela qual todos os filmes-objeto circularam e exerceram sua agência de forma bastante distinta. A ascensão do cinema na Índia desde o início do século XX corresponde à ascensão de um conjunto de ações e representações coerentes e cada vez mais poderosas em torno da questão da independência indiana, ou “autogoverno” [*home rule*], como era conhecido. Embora seja possível debater o movimento nacionalista indiano em termos abstratos, ou rastreá-lo em artigos e escritos de políticos, a ideia de nacionalismo no sentido de um projeto de vida só é possível através da investigação dos agentes que contribuíram para os debates e mediante a análise das ações e dos objetos a que eles atribuíram um significado nacionalista. Um exemplo dessa classe de objetos – embora não seja necessariamente um dos mais expressivos – são os filmes produzidos na Índia antes da independência.<sup>8</sup>

A leitura convencional da fotografia indiana – e, portanto, de filmes indianos posteriores – sustenta que a “tradição” estilística e as propriedades formais pré-fotográficas e pré-cinematográficas das formas visuais indianas são mantidas até a era da câmera (e.g. Gutman 1982). Entretanto, tal abordagem negligencia um cenário político extremamente carregado e modificado dentro do qual essas formas visuais tardias circularam (Pinney 1997, 96).

Por exemplo, relata-se que D. G. Phalke, já mencionado anteriormente e conhecido hoje em dia como o “pai do cinema indiano”, teria dito, quando assistiu a um filme britânico importado, *The life of Christ* [*A vida de Cristo*], no final de 1910 ou início de 1911: “enquanto *The life of Christ* estava passando rápido diante de meus olhos, eu estava mentalmente visualizando os deuses – Shri Krishna, Shri Ramachandra, sua Gokul e Ayodhya [lugares geográficos de grande significado para a mitologia hindu]... Poderíamos nós, filhos da Índia, ser capazes de ver imagens

8. Possivelmente a classe mais significativa de objetos dotados de significado nacionalista no período são as roupas – ver Bayly (1986) e Tarlo (1996).

indianas na tela?” (Chabria 1994, 8). De fato, formas estéticas tradicionais podem ter sido empregadas no estilo e na forma subsequente do cinema indiano, mas elas foram estimuladas por uma conjunção de mudanças nas circunstâncias políticas e técnicas, e não simplesmente transferidas, sem problematização, de um suporte para outro. Não foi somente a tecnologia ou a forma fílmica que empolgou Phalke e estimulou a criação de seus filmes, mas as potenciais trajetórias que ele pôde imaginar para posteriormente criar os filmes-objeto: as representações dos deuses e heróis indianos, certamente, mas também objetos que poderiam circular por toda a sociedade indiana como representativos daquele conhecido termo gandhiano: *swadeshi* – “indústria doméstica” –, um movimento político e social que buscava promover a criação e o uso de produtos feitos em casa – de forma mais contundente, as roupas – em detrimento do uso dos produtos britânicos importados. Phalke posteriormente disse: “Meus filmes são *swadeshi*, pois o capital, a propriedade, os empregos e a história são *swadeshi*” (Rajadhyaksha 1994, 38).

O espaço em que Phalke e outros pioneiros do cinema comercial indiano procuraram inserir seus filmes-objeto era um campo altamente regulamentado. O Governo (colonial britânico) da Presidência de Bombaim procurou controlar esse espaço de duas formas: primeiro, regulando o conteúdo representacional dos filmes produzidos e distribuídos e, em segundo lugar, regulando os espaços físicos em que os filmes eram exibidos; ou seja, regulando sua materialidade. Nenhuma dessas questões era simples, pois a regulação do conteúdo e do contexto performativo inevitavelmente confinou ou bloqueou os canais percorridos tanto pelos filmes locais como pelos estrangeiros. Por exemplo, no campo da moralidade havia tanta rigidez por parte do Bombay Board of Film Censors [Conselho de Censores Fílmicos de Bombaim] ao perseguir lascívia ou obscenidade nos filmes “B” americanos importados quanto ao perseguir tais características nos filmes indianos localmente produzidos. No entanto, nessa questão, a representação de nudez parcial (por exemplo) não era tida como ofensiva ou perigosa de forma abstratamente generalizada. A nudez parcial feminina nos filmes americanos era perigosa pela percepção distorcida da mulher branca, o que provocaria no público indiano a perda do respeito pelos britânicos, cujas mulheres deveriam representar a síntese da pura virtude cristã; em contrapartida, qualquer cena de nudez parcial feminina nos filmes indianos meramente inflamaria desejos e levaria, em último caso, a doenças venéreas. Portanto, as distintas biografias e trajetórias dos dois tipos de filme – americanos e indianos –, ao mesmo tempo que os sujeitaram aos mesmos tipos de restrição em sua circulação, também trouxeram um reconhecimento implícito de suas diferenças contextuais enquanto filmes: as relações sociais e as práticas de exibição na América, embora desagradáveis para o Conselho, foram reconhecidas por respaldar um espaço que permitia a existência de certos

filmes-objeto nos Estados Unidos, mas as distintas relações sociais na Índia não possibilitaram a existência desse mesmo espaço.

Mas era o espaço para o discurso nacionalista que os britânicos buscavam rigorosamente controlar, especialmente após 1927, quando o Comitê Cinematográfico Indiano recomendou que a “solução” para o perigo apresentado pelos filmes “imorais” importados dos Estados Unidos não era substituí-los por produções britânicas moralmente corretas, mas apoiar e estimular a indústria local.<sup>9</sup> Assim, os cineastas indianos procuraram enviar uma variedade de filmes-objeto para a paisagem midiática indiana [*mediascape*]. A maioria dos filmes explicitamente políticos – documentários ou sequências reais de agitação nacionalista – eram natimortos, reduzidos a chamas antes mesmo de começarem a circular e acumular valor. Por exemplo, em 1931, P. V. Rao produziu *Marthanda Varma*, um relato do lendário fundador, no século XVIII, do Estado de Travancore, no sul da Índia, mas o filme nunca foi aprovado para lançamento, pois nele eram encontradas representações de uma insurreição camponesa, introduzidas através de intertítulos como: “Filhos da terra amantes da liberdade. Apertem suas armaduras e lutem pelos seus direitos de nascença. Levantem-se...!”. Analogamente, em setembro de 1934, M. B. Bilmoria, um cineasta e fornecedor de equipamentos de Bombaim, escreveu para o secretário do Ministério de Assuntos Internos [Home Department] do governo de Bombaim: “Gostaríamos de produzir um filme sobre a tramitação das reuniões do Congresso que acontecerão em Bombaim no próximo mês, mas, antes de o realizar, gostaríamos de saber se a película poderá ser colocada em exibição na Índia, pois, se não houver nenhuma chance de ser exibida, não gostaríamos de arcar com esses custos por nada”. A ele foi dito que, enquanto o filme não fosse realizado, não seria possível decidir sobre sua exibição; como não há nenhuma referência posterior ao filme, provavelmente Bilmoria decidiu não se dar esse trabalho (Home Political Department, 1934, Pasta 178, Governo de Bombaim, Maharashtra State Archive, Mumbai).

Alguns nacionalistas foram, no entanto, eventualmente capazes de inserir sua agência nos filmes-objeto. Por exemplo, no final dos anos 1930, nacionalistas por vezes interviam em cópias de filmes comerciais inofensivos – alterando seus aspectos materiais enquanto objetos e os enviando através de novos percursos – inserindo nelas materiais adicionais. Durante as exibições do aparentemente brando *Prem Veer* [*Amor heroico*] no cinema Novelty, em Ahmedabad, capital do estado de Guzerate, em dezembro de 1937, um intertítulo foi inserido, na língua guzerate, convidando o público a se levantar de seus lugares e cantar o hino nacionalista hindu “Vande

9. Os estímulos recomendados incluíam incentivos financeiros para os produtores, a abolição de impostos obrigatórios sobre estoque bruto e a redução dos tributos sobre entretenimento. Enquanto a administração britânica simplesmente ignorou o relatório, ficou óbvio, pelo volume da subsequente produção indiana, que ele ainda assim enviou uma poderosa mensagem aos produtores locais.

Matram”, que estava banido (Home Political Department, 1938, Pasta 49, Governo de Bombaim, Maharashtra State Archive, Mumbai).

No geral, porém, foram os filmes comerciais produzidos na Índia com temas mitológicos que tiveram mais sucesso – tanto com o Board of Censors [Conselho de Censores] quanto com o público –, e apesar de alguns autores posteriores afirmarem que há sentimentos nacionalistas codificados nesses filmes (e.g. Rajadhyaksha 1994), não há nenhuma evidência clara de que o público da época interpretou esses filmes dessa forma. Em contrapartida, os filmes amadores britânicos seguiram trajetórias bem diferentes dos filmes comerciais indianos e dos documentários de propaganda britânicos. Por um lado, como não eram destinados a lançamentos comerciais, estavam isentos de restrições da censura e podiam mostrar coisas antes impensáveis. Por exemplo, no início dos anos 1930, Charles Hunter produziu um filme amador de quatro minutos sobre a produção de algodão e sua tecelagem, dentro do qual, brincando, inseriu um intertítulo em que se lia: “Fiando no ‘chakra’ do sr. Gandhi [‘roda de fiar’, mas também um símbolo do nacionalismo indiano ou, ao menos, hindu]”<sup>10</sup> – referência que poderia ter severamente restringido o movimento de um filmes-objeto indiano em seu percurso no circuito de distribuição comercial. Por outro lado, exatamente porque os filmes amadores britânicos não eram feitos para lançamentos comerciais, sua circulação enquanto objeto era extremamente restrita. Quanto a suas biografias, esses filmes geralmente têm vidas discretas e, em grande parte, desde a sua produção permanecem inéditos em arquivos, porões e sótãos.<sup>11</sup> A ausência de visibilidade desses filmes nas posteriores discussões acadêmicas sobre o período final da colonização indiana parece estar relacionada a seu longo retiro nos arquivos e à falta de oportunidade para exibi-los.

### **CONCLUSÃO: FILMES COMO COISAS**

Tanto longas-metragens comerciais indianos quanto filmes amadores britânicos do mesmo período circularam pela paisagem midiática [*mediascape*] colonial indiana com trajetórias independentes entre si, mas que esporadicamente se cruzavam. Quanto a seu consumo e sua produção, eles existiram – e continuam a existir – isolados em seus campos de troca ou campos de consumo.<sup>12</sup> Mas, em termos de relações sociais

10. Caçador 7 “Algodão”, Centre of South Asian Studies, Cambridge University.

11. Nos últimos anos, no entanto, suas biografias ganharam novos capítulos. À medida que alguns acadêmicos como eu se interessava por eles, eles se tornavam cada vez mais procurados pelas empresas de produção televisiva, que os levaram, pela primeira vez, a existir enquanto mercadoria (Kopytoff 1986), comprando os direitos de exibição dos arquivos que os detinham para incorporá-los em documentários modernos sobre a Segunda Guerra Mundial, o Império Britânico, as reminiscências coloniais britânicas e assim por diante.

12. Uma exceção foram os filmes britânicos de propaganda, que circulavam nos mesmos espaços que os longas-metragens localmente produzidos, especialmente durante o período em que os documentários griersonianos eram obrigatoriamente exibidos nos cinemas indianos antes dos filmes principais.



entre seus produtores, temas e consumidores, esses vários filmes-objeto passaram pelos mesmos espaços discursivos e, hoje em dia, ainda mantêm um diálogo uns com os outros.



FIGURA 2  
Krishna criança  
combate a cobra-  
demônio Kaliya.  
Fonte: *Kalya  
Mardana* (1919), de  
D. G. Phalke, com  
a gentil permissão  
do National Film  
and Television  
Archive (Pune).

A relevância de entender filmes como objetos, seja circulando como mercadorias ou de outra forma, consiste em compreender os caminhos para a ação e o engajamento social que suas trajetórias performativas abrem. Por exemplo, ao recriar o passado mitológico indiano em seus filmes, Phalke e seus sucessores abriram espaço para abordar uma Índia independente, embora hindu, em que as ações sociais se realizam entre pessoas conhecidas e (mesmo se forem deuses ou demônios) com resultados conhecidos (veja Figura 2) – em nítido contraste de resultados em relação às trajetórias imprevisíveis com que os próprios filmes se depararam, sujeitos que estavam a pressões comerciais e regulamentações britânicas. Por outro lado, os documentários amadores britânicos costumavam se envolver com o presente da Índia, mas um presente localizado em um passado quase etnológico, que não se relacionava com o presente imperial das festas de jardim e recepções dos governadores. Em contraste com um contexto de crescente sentimento nacionalista e agitação política urbana, os amadores britânicos buscavam criar e circular objetos entre seus amigos na Índia colonial e de volta à Grã-Bretanha que contavam uma história de relações agrárias harmoniosas, mas pré-industriais – vindo daí os filmes etnológicos sobre diferentes formas de irrigação.

**TRADUÇÃO**  
Rafael Franklin  
Almeida Bezzon

**REVISÃO DA  
TRADUÇÃO**  
Edgar Teodoro  
da Cunha

Compreender apenas o conteúdo narrativo de filmes indianos mitológicos comerciais, ou só de documentários amadores britânicos, ou só de filmes profissionais de propaganda, nos conta algo, mas não muito, sobre as relações visuais na Índia colonial. Os documentários amadores britânicos, apesar de aparentarem a transparência de um registro narrativo de eventos, são relativamente mudos enquanto tema de interesse sociológico. Eles realmente só podem ser entendidos e fazer sentido para nós, atualmente, quando compreendidos como objetos em circulação, estabelecidos em seu contexto social e visual, no qual se incluem os dramas mitológicos de Phalke e filmes da Cruz Vermelha sobre os melhores cuidados com bebês. Compreender esses filmes como membros distintos de uma única classe de objetos, sujeitos a restrições diferenciadas em sua circulação e seus contextos de performance, nos permite entendê-los como parte de uma conversa visual entre todos os criadores e consumidores do período. As biografias dos filmes-objeto do período colonial revelam o hoje não individualmente, mas coletivamente, ao passo que revelam uma rede de trajetórias de ações sociais pelas quais britânicos e indianos poderiam transitar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banks, Marcus and David Zeitlyn. 2015. *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Bayly, Christopher A. 1986. The origins of swadeshi (home industry): cloth and Indian society: 1700-1930. In *The social life of things: commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai, 285-322. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, Walter. 1992. The work of art in the age of mechanical reproduction. In *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, 211-244. London: Fontana.
- Chabria, Suresh. 1994. Before our eyes: a short history of India's silent cinema. In *Light of Asia: Indian silent cinema 1912-1934*, eds. Suresh Chabria and Paolo Cherchi Usai, 3-24. New Delhi: Wiley Eastern.
- Chabria, Suresh and Paolo Cherchi Usai, eds. 1994. *Light of Asia: Indian silent cinema 1912-1934*. New Delhi: Wiley Eastern.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg.
- Gutman, Judith. 1982. *Through Indian eyes: 19th and early 20th century photography from India*. New York: Oxford University Press.
- Hamilton, Peter and Roger Hargreaves. 2001. *The beautiful and the damned: nineteenth-century portrait photography*. London: National Portrait Gallery.
- Kopytoff, Igor. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. In *The social life of things: commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai, 64-92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
- Morphy, Howard and Marcus Banks. 1997. Introduction: rethinking visual anthropology. In *Rethinking visual anthropology*, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, 1-35. London, New Haven: Yale University Press.

- Phillips, Sandra S., Mark Haworth-Booth and Carol Squiers. 1997. *Police pictures: the photograph as evidence*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, Chronicle Books.
- Pinney, Christopher. 1992. Montage, doubling and the mouth of god. In *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions: proceedings from NAFA 2*, eds. Peter Ian Crawford and Jan K. Simonsen, 77-106. Aarhus: Intervention Press.
- Pinney, Christopher. 1997. *Camera Indica: the social life of Indian photographs*. London: Reaktion Books.
- Rajadhyaksha, Ashish. 1994. India's silent cinema: "a viewer's view". In *Light of Asia: Indian silent cinema 1912-1934*, eds. Suresh Chabria and Paolo Cherchi Usai, 25-40. New Delhi: Wiley Eastern.
- Rajadhyaksha, Ashish and Paul Willemsen. 1994. *Encyclopaedia of Indian cinema*. London, New Delhi: British Film Institute, Oxford University Press.
- Ruby, Jay. 2000. *Picturing culture: explorations in film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tarlo, Emma. 1996. *Clothing matters: dress and identity in India*. London: Hurst and Company.
- Taylor, Lucien. 1998. "Visual anthropology is dead, long live visual anthropology". *American Anthropologist*, vol. 100, no. 2: 534-537.
- Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Vaughan, Megan. 1991. *Curing their ills: colonial power illness*. Stanford: Stanford University Press.

**MARCUS BANKS** é Professor de Antropologia Visual na Universidade de Oxford, Reino Unido. Suas publicações mais recentes são *Visual Methods in Social Research* (Sage 2015, em coautoria com David Zeitlyn), e a coleção de ensaios *Visual Histories of South Asia* (Primus Books, 2018, coeditada com Annamaria Motrescu-Mayes). Email: marcus.banks@anthro.ox.ac.uk

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 24/09/2019

Aprovado em: 04/11/2019

## EVGEN BAVCAR: AUTORRETRATOS E AS IMAGENS- MANCHA<sup>1</sup>

DOI  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.163196

ORCID  
orcid.org/0000-0002-0289-7574

**RODRIGO FRARE BARONI**

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP,  
Brasil, 07252-312 - ppg.cienciassociais@unifesp.br

### RESUMO

Este artigo apresenta a leitura de quatro autorretratos feitos pelo fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar, os quais se encontram reunidos em seu livro *Memória do Brasil*, na tentativa de compreender como o fotógrafo constrói uma figura ou *persona* do “fotógrafo cego”. Ao analisar o primeiro desses autorretratos, levanto a hipótese de que Bavcar apresenta um caráter de manifesto em seu livro e proponho pensar nessas fotografias enquanto *imagens-mancha*, as quais, ao dirigirmos nosso olhar esperando encontrar nelas imagens feitas por um cego, são capazes de devolver uma imagem de nossa própria cegueira comum, já que, situadas no liminar da visibilidade, questionam e colocam em disputa nosso imaginário acerca da cegueira.

### PALAVRAS-CHAVE

Evgen Bavcar;  
fotografia; imagem;  
autorretrato; cegueira.

### ABSTRACT

In this article, the reading of four self-portraits made by Evgen Bavcar, a blind photographer and philosopher, is presented with the purpose of trying to figure out how he creates the character, or *persona*, of a ‘blind photographer’. Published in his book *Memória do Brasil* (Memory from Brazil), the first of these self-portraits is analyzed leading me to put forward the hypothesis that Bavcar presents a kind of manifesto in his book. I also suggest that we could think about these photographs as “*images-stain*”, meaning that, when we look at them in the hopes of finding

1. Este artigo constitui parte de minha pesquisa de mestrado, realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Processo nº 2017/15832-2.

**KEYWORDS**  
Evgen Bavcar;  
photography;  
image; self-portrait;  
blindness.

images made by a blind man, they give us back the image of our own prevailing blindness since, by being situated on the liminal of visibility, they question and dispute our own assumptions about blindness.

## 1. INTRODUÇÃO

Nascido em 1946 na pequena cidade de Lokavec (na Eslovênia, até então pertencente à Iugoslávia), Evgen Bavcar ficou mais conhecido por ser um “fotógrafo cego”. Bavcar perdeu a visão do olho esquerdo aos 10 anos de idade em decorrência de um acidente com um galho de árvore. Poucos meses depois sofreu um segundo acidente ao manipular uma mina terrestre e teve também seu olho direito ferido, fato que o deixou completamente cego. Sua relação com a fotografia enquanto produtor de imagens se dá apenas depois desses acidentes, quando tinha 16 anos de idade.

Após formar-se em História e Filosofia em seu país natal, Bavcar migra para a França a fim de dar continuidade a seus estudos de mestrado e doutorado em Filosofia e Estética na Universidade de Sorbonne, período durante o qual continua sua prática fotográfica de forma amadora, realizando em 1987 sua primeira exposição, intitulada *Carrés Noires sur vos Nuits Blanches* (Quadrados Negros em suas Noites em Claro), no clube de jazz Sunset, em Paris. Despertando a atenção de críticos da cidade, ele será, no ano seguinte, o fotógrafo homenageado do Mês da Fotografia parisiense, o que lhe confere projeção internacional. Suas fotografias passam a ser exibidas em galerias e museus ao redor do mundo, frequentemente acompanhadas por palestras sobre estética e sobre sua relação com a fotografia. Dessa forma, muito embora a relação de Evgen Bavcar com a fotografia não constitua uma exceção<sup>2</sup> e ele tampouco possa ou mesmo procure ser tido como uma espécie de “porta-voz” dos cegos, sua obra não só tornou-se uma importante referência sobre a temática, como também influenciou a formação de outros fotógrafos (e coletivos de fotógrafos) cegos. Sua projeção no cenário artístico internacional também abriu o campo para a emergência desses novos artistas e para a discussão das questões que eles nos colocam.

Pensar sobre a relação entre os “cegos” e a fotografia pode parecer, em um primeiro momento, uma questão paradoxal.<sup>3</sup> Afinal, a cegueira é

2. Para citar apenas alguns nomes de coletivos e fotógrafos cegos (ou com baixa visão): João Maia, Teco Barbeiro, Alicia Meléndez, Aarón Ramos, Tanvir Bush, Pedro Rubén Reynoso, Mickel Smithen, Gerardo Nigenda, Alberto Loranca, Jashivi Osuna Aguilar, Ana María Fernández, Pedro Miranda, Henry Butler, Pete Eckert, Bruce Hall, Annie Hesse, Alex de Jong, Rosita McKenzie, Michel Richard, Kurt Weston e Alice Wingwall, além do Seeing with Photography Collective, grupo localizado na cidade de Nova York.

3. A questão, no entanto, parece perder seu caráter paradoxal quando nos lembramos do conceito benjaminiano de *inconsciente óptico* (Benjamin 1987, 94), que postula uma ruptura em relação à analogia comumente estabelecida entre o olho humano e a máquina fotográfica. Segundo esse conceito, as máquinas fotográficas nos revelariam aquilo que nossos próprios



comumente concebida enquanto antinomia da visão, e as imagens, por sua vez, como produzidas a partir dos olhos e para os olhos. No entanto, em diversos momentos os cegos (e a cegueira) foram tomados como motivo de representações tanto pictóricas quanto literárias e, assim, ocuparam um lugar dentro de nosso imaginário. Nesse âmbito, esses termos se cristalizaram, assumindo configurações específicas em cada época, sem que os cegos pudessem tomar parte dos processos de construção desse imaginário por meio da produção de imagens.

Quiçá então as fotografias feitas por cegos possam de algum modo nos comunicar uma experiência imaginal de um grupo de pessoas que, por conta de uma diferença inscrita em seus corpos, tiveram seus olhares negados. Agora, esses olhares se levantam e encontram um meio para vir nos fitar. Olhares tão potentes que são capazes de suspender, ao menos por alguns instantes, a definição de cegueira, ao passo que (nós, videntes) reconhecemos que não temos acesso a essas imagens que os cegos reivindicam,<sup>4</sup> a não ser de forma mediada – no caso de Bavcar, pela fotografia.

Disso surgem algumas perguntas: o que nós (principalmente os videntes) buscamos ao olhar as imagens de um fotógrafo cego? Será que nelas procuramos aquilo que nós (videntes), mesmo enxergando, não *vemos*? Será que buscamos as imagens de um outro antes veladas ou inacessíveis para nós? Ainda mais fundo nessas questões talvez resida outra: a de saber onde está a cegueira (se é que ela está) nessas imagens (Montiel 2014).

Encarar as fotografias de Bavcar, conhecendo a peculiaridade da trajetória do artista, envolve diversas questões que nos pungem, nos tocam no âmago. Procuramos alguma dimensão de *conhecimento* nesse *não saber*, na tentativa de nos aproximarmos desse universo que para nós, videntes, é desconhecido: as imagens dos cegos. É uma questão, portanto, também de *reconhecimento* (legitimação) das imagens do outro.

O encontro com as imagens feitas por cegos é capaz de despertar um desassossego, uma inquietação radical no observador, na medida em que elas se situam (ou nós as situamos) no liminar da visibilidade (algo entre seu limite e seu início), colocando dessa forma seu próprio produtor em situação de *liminaridade* (Turner 2013), suspendendo temporariamente

---

olhos não são capazes de enxergar. O obturador, então, opera como o instante em que nossas pálpebras se fecham durante o piscar dos olhos (Tessler 2003, Dubois 2012), expondo algo ali mesmo onde o perdemos de vista; não nos mostra as coisas, mas as suas “relações íntimas e secretas, suas correspondências e analogias” (Baudelaire apud Didi-Huberman 2012, 208). Mais do que com a *visão*, o *ato fotográfico* teria algo a ver com a *cegueira*, instante em que deliberadamente deixamos de ver para poder olhar de outra maneira.

4. Adatao Novaes (2000, 32), a esse respeito, escreve: “penso que nos espantamos com o fotógrafo cego por dois motivos: porque temos dificuldade de admitir que o outro vê diferente de nós e, segundo, não haveria em nós uma atrofia dos outros sentidos exatamente em decorrência da potência deste sentido privilegiado em nós que é o olhar?”.

sua posição social e seus atributos, que passam por um processo de redefinição. Ou ainda, para pensar com Jacques Rancière (2009; 2017), essas imagens colocam em jogo um *desentendimento* e uma *partilha do sensível* ao instaurar uma disputa sobre a distribuição das competências e qualidades para ver e falar sobre o que é visto e, conseqüentemente, sobre os modos de participação no *comum*.

A partir dessas considerações talvez possamos compreender um pouco melhor a própria concepção de Bavcar (2003a, 145) a respeito de seu fazer fotográfico, o qual é concebido como uma forma de doação (a partir da máxima lacaniana): “Se para alguns o amor é dar o que não se tem, não lamento esse ato de amor que chamo minha fotografia conceitual, isto é, a doação da imagem”. No entanto, Bavcar (2005) dá a outrem aquilo que não é de sua posse, não para que o outro simplesmente se aproprie da imagem, mas sim para que lhe devolva a imagem sob a forma do verbo e assim também a torne visível à sua própria maneira. Delineiam-se aqui os princípios da dádiva e do dom, que Marcel Mauss (2003) caracterizava como um sistema de prestações totais que instauram os laços e as relações sociais entre pessoas e grupos, bem como os códigos da moral e do direito. Didi-Huberman (2017) soube muito bem interrogar este princípio da doação da imagem enquanto um objeto que, retirado do corpo privado, é restituído à esfera pública, na qual pode encontrar novos olhares,<sup>5</sup> e sublinha a problemática em torno da inclusão do receber no ver: “a imagem que você vê e que você recebe, você a recebe por bem, você a recebe até o fim? Ela acaba por ser nossa, tanto minha, quanto sua e de todos os outros onde ela poderá se difundir como bem comum?” (Didi-Huberman 2017, 220). Nesse sentido, a questão formulada por Didi-Huberman (2017) nos leva a considerar a reivindicação do direito e do desejo de imagens por parte de Bavcar enquanto uma troca de olhares (ou de imagens) que reconfiguram os espaços e laços sociais.

Dessa forma, entendendo que Evgen Bavcar, ao colocar-se em suas fotografias direta ou indiretamente, inserindo em suas imagens partes de seu corpo ou traços de seu deslocamento, não só fotografa como também acaba por inventar uma figura ou uma *persona* do “fotógrafo cego”. Este artigo dedica-se a explorar a construção dessa figura por meio da análise de quatro autorretratos presentes no livro *Memória do Brasil* (Bavcar 2003a). Partindo da análise do primeiro (autor)retrato, que inaugura seu livro, levanto a hipótese de que essa imagem apresenta um caráter de manifesto e nos invita a pensar em suas fotografias enquanto *imagens-mancha* que, situadas no liminar da visibilidade, são capazes de colocar em questão a própria definição de cegueira.

5. Didi-Huberman (2017) nos apresenta essa problemática a partir do trabalho do cineasta Harun Farocki, que “resgata” dos arquivos privados imagens de eventos históricos que deixaram de circular publicamente, com as quais trabalha por meio de sua montagem, de modo a devolvê-las à esfera do comum.

## 2. “QUERO-VER” E A IMAGEM-MANCHA

O primeiro desses retratos<sup>6</sup> (Imagem 1) abre as séries de fotografias de Evgen Bavcar publicadas no livro *Memória do Brasil* (2003a) e foi realizado por ocasião de sua visita a Pelotas. Em uma caminhada pelas ruas da cidade, o fotógrafo, ao ouvir os trotes de um cavalo que se aproximava, decidiu parar para poder conversar com seu dono e melhor observar o animal que, como o próprio fotógrafo e seus acompanhantes viriam a descobrir, chamava-se “Quero-Ver”.



IMAGEM 1  
Evgen Bavcar,  
*Sem título*, série  
“Memória do  
Brasil”. Fonte:  
Bavcar (2003a).

Ao relatar o ato fotográfico resultante desse encontro, Bavcar (2003a, 126) pontua: “Tendo sentido e ouvido o cavalo, eu quis me aproximar. Pedi gentilmente a seu dono se podia tirar uma foto do animal. Não se tratava, claro, de uma foto artística, mas de uma identidade simples”. Tal afirmação abre um leque de discussões. Se, por um lado, ele inicialmente desassocia essa fotografia do corpo de seu trabalho artístico, por outro, tal imagem é reincorporada sob o título da série “Memória do Brasil” e abre seu livro fotográfico. Talvez devêssemos nos atentar aqui para o emprego no tempo passado do verbo “tratar”, que gera uma ambiguidade esclarecedora, como se, empregado nesse contexto, se remetesse à própria *vida da imagem*, e não somente ao momento do ato fotográfico: “não se tratava [...] de uma foto artística”; no entanto, passou a ser. Mas o que haveria acontecido para que o destino dessa imagem se alterasse?

A questão parece se complicar um pouco mais quando descobrimos em um texto do psicanalista Edson Sousa (2006), um dos acompanhantes de

6. A fotografia em questão não está inserida juntamente com as outras três das quais tratarei aqui sob o título da série “autorretratos”, mas sim sob o título da série “Memória do Brasil”.

Bavcar na ocasião de sua visita à Pelotas, que em verdade foi ele quem, a pedido de Bavcar, realizou a fotografia:

No momento da despedida: a pergunta essencial que dá o tom à cena que vai acontecer. Sem esta pergunta a cena não teria adquirido sua magia, sua surpresa, seu desenlace impressionante. Bavcar pergunta: como se chama o cavalo? A resposta é surpreendente: “Quero-ver”... Bavcar surpreso se aproxima do cavalo e o abraça dizendo: “Sou eu!” Encontra de forma inusitada seu duplo, seu nome trocando esquecido em uma rua sombria de uma cidade no sul do Brasil. Pede-me para tirar uma fotografia, que aliás saiu fora de foco e que talvez até por isso tenha sido publicada na abertura do seu belíssimo livro *Memória do Brasil*. (Sousa 2006, 84)

O que a princípio era para ser um mero registro de um evento, uma fotografia a ser guardada, torna-se por acidente ou por um (des)encontro, como aquele que reuniu Bavcar e o cavalo, parte integrante de sua obra: uma “foto artística”. A despeito de ter sido Sousa quem disparou o obturador, a fotografia em certo sentido continua sendo de autoria de Bavcar, não porque é seu corpo o retratado por ela ou por ele ter pedido para fazê-la, mas porque foi ele quem orquestrou a situação e deu vida à imagem, atribuindo-lhe novos significados e sentidos ao inseri-la em sua obra, ou seja, em certa forma de olhar para o mundo.<sup>7</sup> Tal como afirma Fontcuberta (2018, 40), “hoje nos damos conta que o importante não é quem aperta o botão e sim quem faz o resto: quem coloca o conceito e administra a vida da imagem”.

Portanto, muito mais do que discutir quem fez a foto, vale tentar compreender por que ela não só foi incluída no livro como também foi escolhida para abrir sua série “Memória do Brasil”. Empreender essa busca pode nos auxiliar a pensar algumas questões sobre essa imagem, em particular, e sobre a série de (autor)retratos, de maneira mais ampla. Iniciemos esta discussão com as seguintes perguntas: o que seria uma fotografia enquanto “identidade simples”? Como tal imagem se diferenciaria de uma “foto artística”?

Quando pensamos em uma fotografia como “identidade simples”, é comum concebê-la enquanto documento ou registro de um evento transcorrido, uma afirmação ou testemunha da presença em dado tempo e

7. Algo semelhante me ocorreu quando estive em uma palestra do fotógrafo com baixa visão João Maia, mantenedor do projeto Fotografia Cega. Durante o evento fui convidado, juntamente com outros participantes, a realizar uma série de fotografias com a técnica utilizada por Bavcar (*light painting*). Fotografei e fui fotografado por Maia, mas também fiquei responsável por operar as configurações da câmera (velocidade do obturador, ISO e abertura do diafragma) e acertar seu enquadramento seguindo as orientações do fotógrafo. Ainda que fosse eu quem disparasse a foto, a imagem traçada pelos movimentos das lanternas manipuladas por Maia e pelos outros participantes da oficina de modo algum pode ser considerada de minha autoria.

espaço, uma volta ao “*isso foi*” barthesiano (Barthes 2015). O registro de um evento se diferenciaria do impulso inicial que leva Bavcar a realizar uma imagem “artística” ao ser concebido não como forma de exprimir sua “condição existencial”<sup>8</sup> ou sua forma de olhar para o mundo, mas apenas como prova ou testemunha de um encontro. Nesse sentido, o destino da imagem (ou sua destinação) poderia ser, talvez, o de ser guardada como lembrança em algum álbum, ou ainda o de ser enviada para alguém como correspondência, mas provavelmente não o de ser incorporada em sua obra.

Enquanto documento ou registro, é bastante comum também esperarmos que a fotografia obedeça alguns critérios que possibilitem o posterior reconhecimento do evento registrado: o enquadramento a destacar aquilo que se pretende demonstrar, situando o modelo em relação ao contexto em que se encontra e/ou às coisas e seres que se apresentam em relação a ele; a perspectiva da qual a imagem é feita; e, de maneira mais convencional, esperamos das imagens fotográficas foco e nitidez para que o evento se torne acessível (para que transpareça) aos nossos olhos e olhares. Do documento, em um sentido mais banal e profano do termo, espera-se que ateste algo do que aconteceu no passado, que apresente um valor de testemunho, e que, para isso, torne o evento legível. É importante destacar, entretanto, que “a nitidez e o detalhe não são [...] de modo algum, traços absolutos do documento, assim como o *flou* [efeito de desfoque] não é condição obrigatória da arte” (Rouillé 2009, 84).

Se a concepção de imagem documental nos conduz de volta às danças com o “*isso foi*”, ao consultarmos Barthes (2015) uma vez mais, nos deparamos com uma aparente contradição. Quando olhamos para uma fotografia, segundo o autor, vemos o referente, e não o objeto material (*medium*) para o qual lançamos nosso olhar. O objeto se apagaria em proveito da imagem que ele sustenta e ostenta, colocando-se como um material transparente/translúcido que permitiria que as luzes do passado nos atingissem no momento presente como uma emanção de seu referente. Não estaríamos aqui muito longe da concepção da fotografia como uma “janela para o mundo”.

Em um segundo momento, no entanto, nos deparamos com outro problema colocado pelo autor. Ao se demorar diante de uma fotografia, Barthes (2015, 84) afirma despende do tempo na tentativa de escrutá-la; em outras palavras, “virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa”. Logo em seguida comenta: “o que está oculto é, para nós ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível”

8. É o próprio fotógrafo que torna manifesto seu desejo de tomar a fotografia, pensada enquanto “câmara obscura”, como possibilidade de exprimir sua condição existencial (Bavcar 1994).



(Barthes 2015, 84). Por mais paradoxal que possa parecer essa constatação, ela se remete a uma discussão entre Janouch e Kafka, citada por Barthes (2015, 52), na qual Kafka afirma: “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio”.

Se, por um lado, ao escutar a imagem (procurando fazê-la falar), de nada adianta ampliá-la na tentativa de mergulhar em sua profundidade, por outro, fechar os olhos é condição de deixá-la remontar a ferida que esta abre em nós, o que Barthes (2015) chama de “*punctum*”: essa pungência da fotografia, como a que ele reconhece na famosa imagem de sua mãe no jardim de inverno – única fotografia que ele não exibe por considerar que seríamos indiferentes a ela. É dizer também que aquilo que ele reconhece nessa imagem não está presente nela, mas está presente nele, ou melhor, na relação afetiva que ele mantém com essa fotografia. Barthes encontra nela a atualização das imagens virtuais – dos sonhos e lembranças – que tem de sua mãe, mas é incapaz de nos mostrar isso por meio da imagem (Rouillé 2009, 213 e 214).

O autor então assume outra estratégia, tornando os leitores “cegos” em relação a essa fotografia ao optar por descrevê-la em vez de exibi-la, apelando assim para um exercício de nossa imaginação, mais do que de nossa percepção, como se o que a imagem exibe visualmente, além de não passar de apenas uma parte de suas muitas camadas de significação (Edwards 2012), consistisse até mesmo em um empecilho à sua interpretação por seu apelo demasiadamente concreto e referencial. O exercício descritivo proposto por Barthes (2015) consiste, antes de tudo, em produzir e mobilizar no(a) leitor(a) o desejo de ver sem lhe oferecer os meios de uma possível satisfação (ou frustração) desse desejo.

É também neste sentido que André Rouillé (2009) aponta *A câmara clara* de Barthes (2015) como marca do início do declínio do regime da *fotografia-documento*, caracterizado por um valor fiduciário correspondente à realidade material (os corpos e as substâncias) que a fotografia designaria, e da ascensão do regime de uma *fotografia-expressão*, no qual não mais se representam, mas se *exprimem* os acontecimentos, os “incorporais”. As práticas fotográficas passam a levar em conta, para além do dispositivo técnico, a autoria e a subjetividade do fotógrafo, a escrita e o dialogismo. A imagem fotográfica deixa de ser concebida de maneira isolada dos contextos e das práticas que a envolvem e passa a ser pensada dentro dos dispositivos e discursos que se entrelaçam com ela.

No que concerne ao retrato de Bavcar com o cavalo (Quero-Ver), diante dele nos deparamos com uma fotografia desfocada e nos damos conta de que a “identidade”, como concebida por Bavcar, pouco ou nada tem de “simples”. Ainda que seja perfeitamente possível reconhecer na imagem um *rostro*,

delineado pela superfície branca em torno dos buracos negros dos olhos (Deleuze e Guattari 2012, 36), e a figura de um cavalo, o desfoque, ainda que suave, faz com que a imagem seja ligeiramente opaca, e não plenamente transparente, como quer Barthes (2015), ressaltando a materialidade do suporte da imagem e, com ele, sua dimensão háptica. Assim a imagem oferece ao observador certa resistência para revelar-se, de modo que o reconhecimento das figuras presentes na fotografia dá-se, sobretudo, de maneira indireta ou *alusiva*, demandando um esforço, um *desejo de ver*<sup>9</sup> (Novaes 2003, 107). Como o próprio fotógrafo pontua em seu relato, referindo-se às viseiras de Quero-Ver: “Minha identificação com o cavalo não se deve a uma eventualidade particular. Eu também trazia, em alguma parte, a cortina que me impedia de ver” (Bavcar, 2003a, 126). Operando como as viseiras do cavalo, o desfoque da imagem provoca um terceiro elo de identificação: a do espectador que, ao ser vedado do acesso a uma imagem transparente, se vê obrigado a confrontar uma *imagem-mancha*,<sup>10</sup> tornando-se ele também um “Quero-Ver”. O desfoque acidental da imagem passa assim a ser mobilizado como dispositivo conceitual integrante da obra do fotógrafo, marcando a passagem do “mero registro” a seu uso artístico enquanto forma de expressão.

É verdade que a triangulação (artista-cavalo-espectador) sob o signo de um desejo de visão não está dada apenas pela fotografia, mas também faz parte de sua inserção em um dispositivo, de seu jogo dentro da obra do fotógrafo, e caracteriza a materialidade do livro enquanto espaço expositivo. A imagem “complementa-se” pelo relato de Bavcar, ou seja, mostra-nos que a reconhecemos também pelo “ato cego” de inferência e de projeção daquilo que sabemos sobre a imagem. As próprias palavras do artista ao narrar sua aventura por Pelotas surgem como a sua surpresa diante do nome do cavalo, o qual também fornece outros elementos para (re)interpretar a fotografia. A imagem que inaugura o livro de Bavcar, bem como os relatos que o encerram, pode ser tida como uma maneira de nos apontar que, por vezes, tanto mais podemos ver em uma imagem quanto mais renunciamos à sua pretensa transparência, isto é: quanto mais renunciamos à designação direta ou demasiadamente literal de seu referente.

Podemos aqui tomar o exemplo trazido por Gottfried Boehm (2017, 26) ao evocar um peculiar exercício que Leonardo da Vinci propunha a seus alunos a respeito da mancha (*macchia*): “Trata-se de uma estrutura de manchas aleatórias sobre um muro decrépito, e Leonardo aconselha aos pintores aspirantes a observá-las atentamente, para aprender a descobrir as nuances,

9. Adauto Novaes (2003, 107) nos aponta nessa direção quando escreve, a respeito da obra fotográfica de Bavcar, que esta nos provoca o “desejo de desvendar presenças alusivas”.

10. O próprio Edson Sousa (2006, 84) escreve em seu texto a propósito da ideia de *manchas* que trabalharei neste artigo: “Os monocromos psíquicos funcionam como manchas que tentam encobrir um pouco os buracos que o sexual produz. Sintomas costurando a borda de nosso radical desamparo diante do desejo do Outro. Monocromos que obedecem à cadência da repetição e que inscrevem em nosso corpo uma espécie de cegueira”.

as feições, os corpos, os monstros ou ainda as paisagens”. A mancha informe, tal como no Sudário de Turim,<sup>11</sup> dá lugar, por meio de um esforço de imaginação projetiva (de memórias, lembranças e também de palavras), à formação de uma figura ou forma que não está dada de antemão (Dubois 2012). É verdade que o Sudário de Turim e os muros decrépitos de da Vinci têm um caráter bastante distinto do leve desfoque do retrato de Bavcar com o cavalo. Não se trata aqui, no entanto, de pensar a ideia de mancha em sentido literal, mas enquanto um elemento de indeterminação da imagem que comporta um caráter projetivo (tanto mnemônico quanto imaginativo) de elementos que lhe são externos. Trata-se também de identificar uma resistência da imagem à designação direta de seu referente e a implicação da participação do espectador nesse reconhecimento que é, simultaneamente, reconhecimento *da* imagem (a inferência daquilo que ela designa ou exprime) e reconhecimento *na* imagem (o que nela nos interpela).

A própria ideia de *mancha* está presente em um dos relatos de Bavcar em *Memória do Brasil*, quando descreve a pregnância de pontos vermelhos em seu olhar na ocasião de seu voo de partida:

Tendo o avião alcançado sua altitude de cruzeiro, imaginei, sob as nuvens, a paisagem lá embaixo, enquanto os sonhos nascentes velavam meus olhares; vi então o Brasil como um tapete verde semeado de pontos vermelhos. Não podendo compreender o que eram essas manchas vermelhas, pensei nos campos de papoulas que outrora me descreveram. Vi-nham-me as palavras de um poema que as evocavam, mais fortes que a própria visão [...]. Há muito essa cor não se fazia tão fortemente presente. Ela se mostrava com uma precisão espantosa, como se eu me aproximasse de novos objetos vermelhos de meu passado: vasculhando minha memória, redescobri as estrelas vermelhas nas placas dos veículos, a bandeira com a foice e o martelo, o tecido que cobria a tribuna oficial em 1º de maio; e também as manchas de sangue de nosso gato Tucuman, atropelado por um carro. [...] Depois, de repente, quando eu quase renunciara às excursões em minha paleta de outrora, tornei a vê-la: era ela que se enfiava em minha cabeça, a moça de saia escarlate [...]. A partir de umas pequenas manchas, muito pálidas de início, invadiu toda a minha noite. Certamente, precisarei ainda de muitas imagens e regressos ao país “cor de brasa” para fazer que ela não me abandone mais, e para que os fragmentos de cores reavivadas da memória me ajudem a encontrar, sob meus dedos, outros sonhos. (Bavcar 2003a, 109 a 112)

11. O Santo Sudário de Turim é para Dubois (2012) uma imagem indiciária, a qual consistiria no véu mortuário que teria recoberto o rosto de Cristo, preservando as marcas desse encontro físico com o rosto divino. Essa imagem sagrada, sobre a qual diversos autores derramaram tinta, apresenta aspectos fundamentais, na leitura de Dubois (2012), para a compreensão da fotografia enquanto instrumento mediador da percepção. Tratando da relação entre ver, pensar e acreditar, Dubois (2012) explica que a primeira reação dos fiéis ao contemplar o Sudário era um esforço para ver aquilo que, no entanto, não se via. Até que, em 1989, um membro da Igreja Católica designado para fotografar o sudário viu aparecer em um negativo fotográfico, naquilo que antes era apenas uma mancha, a imagem do rosto de Cristo. Como os pescadores que encontram imagens de santos no fundo de mares e rios, a fotografia operava assim um “milagre” da aparição.

A mancha vermelha de Bavcar, que repercute sobre suas memórias e imaginações, remete-nos às reflexões de Merleau-Ponty (2014) sobre a cor que participaria de constelações que fazem parte de cristalizações de mundos imaginários. A mancha-vermelha seria assim uma contração entre “horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos” (Merleau-Ponty 2014, 219) que produz diferenciação entre coisas e cores. Também escreve Sousa (2006, 79) sobre o tema, afirmando que “as constelações escondidas que produzimos funcionam [...] como manchas que rasgam as superfícies uniformes”. A mancha é esse elemento que arrebatava a possibilidade da visão imediata das coisas e rompe com a ilusão da pura transparência do meio, de modo que nos provoca a recorrer às palavras e a outras imagens de nossas memórias para poder ver o que a imagem ao mesmo tempo anuncia e esconde. Ela toma, portanto, o lugar desse outro que nos olha e nos interpela sem que saibamos exatamente de onde o faz.

Somos reportados então a triangulação que Phillipe Dubois (2012, 232) estabelece entre “*a mancha, a trama, o drama*”: a *mancha* seria ver algo onde a princípio não há quase nada a se ver – apenas “manchas ou nuvens” – e, tomado pelo desejo, constituir a partir dessas manchas uma forma, de modo a estabelecer um *drama* ancorado em diferentes operações imagéticas e discursivas que se configuram por meio de uma *trama*. Mas não seria toda fotografia, mesmo a mais nítida delas, uma espécie de mancha? A imagem, como traço, não seria “pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível”? (Didi-Huberman 2011, 87).

A fotografia do retrato-mancha de Bavcar com Quero-Ver evoca uma noção particular do signo indiciário que Rosalind Krauss (2002, 149 e 150) afirma ser o seu ponto culminante: o sincategorema, nível “em que o signo permanece vazio até ser preenchido por um referente. Ele, porém, só se preenche provisoriamente, de tal forma que o referente não passa de uma constelação de interconexões fragmentárias dispostas ao acaso”.<sup>12</sup> A hipótese que pretendo explorar aqui, a partir da leitura dos autorretratos que farei a seguir, é a de que a fotografia de Bavcar com Quero-Ver apresenta um caráter quase de manifesto em seu livro: se esperamos encontrar nele as imagens feitas por um cego, a mancha nos devolve uma imagem de nossa própria cegueira comum.

---

12. O sincategorema é mobilizado por Krauss (2002) para pensar o movimento de André Breton que, após uma noite de encontros e percursos pela cidade de Paris, passa a recitar fragmentos do poema “Tournesol”, que havia escrito dez anos antes, percebendo então que não só o poema descrevia o mesmo percurso que traçou naquela noite, como também havia diversas analogias entre o que tinha escrito anos antes e o encontro que se sucedeu. O poeta então empreende uma análise em que se coloca enquanto sujeito e toma o poema como a manifestação de seu inconsciente. Nessa empreitada, aponta para um movimento em duas direções, entre passado e futuro, em que situa a si mesmo como o campo em que as associações entre o poema, o percurso e os eventos podem ganhar sentido.

### 3. OS AUTORRETRATOS E SUAS SOMBRAS

#### 3.1. A "ORIGEM" DA FOTOGRAFIA É CEGA



IMAGEM 2  
Evgen Bavcar,  
Sem título, série  
"Autorretratos".  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Nas três fotografias que compõem a série "Autorretratos", o único elemento que nos fornece alguma pista interpretativa é o seu próprio título. Desta maneira, ao vermos no primeiro desses autorretratos (Imagem 2) uma figura humana em pé, próxima à parede, deduzimos se tratar de Bavcar; porém o rosto superexposto desaparece na luz, e com ele os traços fisionômicos da figura retratada, enquanto seu corpo parece emergir da sombra projetada sobre a parede, sem se desvencilhar completamente desta. Ao fundo, a incidência de uma luz com foco concêntrico desenha sobre a textura da parede uma lua com suas enormes crateras. Em primeiro plano, não há nem figura sem rosto nem paisagem lunar, mas uma planta que cresce da escuridão em direção à luz, como em um processo de revelação.



O motivo encenado aqui por Bavcar, e que se repetirá de diferentes maneiras nos outros dois autorretratos que analisaremos em seguida, é o da “fábula” ou imaginário da origem da pintura. Tal como comenta Dubois (2012) a partir de Plínio, o Velho, trata-se da ideia de que a pintura teria nascido “do fato ‘de se ter começado por delimitar o contorno da sombra humana’” (Dubois 2012, 117). Nessa história, a filha de um oleiro de Sícion, ao ter de se despedir de um rapaz pelo qual era apaixonada e que partiria para uma longa viagem, resolve, em um quarto iluminado apenas por uma chama, desenhar na parede os contornos projetados pela sombra de seu amado a fim de conservar um traço físico de sua presença. Essa cena, que conjuga elementos como a projeção luminosa e a sombra incidente sobre a parede que serve como tela (suporte da imagem), lembra Dubois (2012) da própria concepção de *fotografia* enquanto *escrita pela luz*, mas também, inversamente, enquanto *skiagraphia: escrita pela sombra*.



IMAGEM 3  
David Allan  
Scottish, *A  
origem da pintura*  
[*A donzela de  
corinto*], 1775<sup>13</sup>.

13. Disponível em: <https://bit.ly/2MNI mj6>.

Em uma segunda versão dessa fábula, a pintura teria sido “introduzida no Egito por Giges, o lídio que, estando junto a uma fogueira e olhando a própria sombra que se projetava na parede, desenhou de repente (súbito) seu próprio contorno [...] com um pedaço de carvão” (Vasari apud Dubois 2012, 123). A origem da pintura passaria, aqui, do retrato para o autorretrato de sombra. A escolha desse motivo por parte de Bavcar parece bastante provocativa, já que, apesar de termos representações pictóricas da narrativa de Plínio – como a pintura de David Allan Scottish (Imagem 3) –, essas cenas chegam até nós a partir de descrições feitas por meio da *ékphrasis*. Deste modo, Bavcar acaba por encontrar um motivo no qual a “origem” da imagem entrelaça-se com sua própria descrição por meio do verbo. No entanto, diferente da cena tal como representada no quadro de Scottish (em que a donzela pinta a sombra do seu amado) e daquela que descreve o autorretrato de Giges, na fotografia de Bavcar temos um gesto quase imperceptível: uma mão que surge das sombras estendendo-se sobre o corpo iluminado (Imagem 4).



IMAGEM 4  
Detalhe da  
fotografia da série  
“Autorretratos”.  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Tal gesto provoca uma inversão: não mais se desenha ou pinta sobre a sombra, mas é a própria sombra que emerge do corpo e que traça seus contornos. Bavcar parece brincar de colocar a fotografia *en abyme*, jogando com o paradigma indiciário ao fotografar a sombra de uma sombra. Isto, pois, se considerarmos a fotografia como um duplo (um outro) daquele que pousou para a imagem, implica então que a sombra dessa duplicata se torne uma triplicata. A mão que emerge das sombras e se estende sobre o ombro marca a separação (e a autonomia) da imagem em relação ao corpo que as produziu, bem como a diferença entre a forma e seu modelo, rompendo com qualquer vestígio que poderia restar de uma

ilusão especular ou de uma relação direta entre o índice e seu referente. Esse fato nos leva a questionar, portanto, a própria noção de identidade vinculada a essa imagem por meio do emprego do termo “autorretrato”.

Sobre esse aspecto, Benjamín Mayer Foulkes (2014, 35, tradução minha), ao tecer alguns comentários sobre a obra fotográfica de Bavcar, destaca que:

O autorretrato do fotógrafo cego traz à luz a lei do autorretrato, que é a disjunção entre o ícone e seu criador: o autorretrato se reconhece somente por conjectura, nada há na imagem que garanta a identidade do retratado e do retratista. Longe de constituir uma exceção de gênero, o autorretrato do cego é sua instauração, uma espécie de grau zero do autorretrato.<sup>14</sup>

O enunciado proposto por Foulkes (2014) vai ao encontro das reflexões tecidas por Derrida (1993) quando trabalha sobre duas hipóteses no livro dedicado à sua exposição: *Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins*.<sup>15</sup> A primeira hipótese: todo desenho é cego, se não o próprio desenhista, pois o ato de desenhar envolveria perder de vista ou o modelo ou o próprio traço, de modo que compreenderia simultaneamente uma antecipação e um ato de memória. A segunda hipótese: todo desenho de um cego é um desenho feito por um cego, dito de outro modo, o desenhista que retrata um cego é alguém que se deixa fascinar e se reconhece em sua figura.

No que diz respeito ao autorretrato, Derrida (1993) afirma ainda que o desenhista, para poder se retratar, deveria encarar somente o ponto focal de um espelho situado à sua frente, no mesmo lugar que ocupará o espectador que olhará para a imagem. Assim, o autorretrato consistiria primeiramente em designar um lugar para o espectador que, no momento em que substitui o lugar do espelho, não pode mais ver o autor como tal. Segundo Derrida (1993), o desenhista que deseja mostrar a si mesmo deveria ver no espelho apenas seus olhos e então substituí-los por outros olhos que o fitam. No caso do desenhista que se retrata encarando outra coisa, ele deveria acrescentar ainda um terceiro objeto, *sem olhos*, que o encara, posto que “nós [os espectadores] somos a condição da visão dele [...] e de sua própria imagem”<sup>16</sup> (Derrida 1993, 62, tradução minha).

Para Derrida (1993), o efeito do autorretrato sempre demandará um referente externo, não visível, permanecendo sempre possível dissociar o signatário do assunto ou do sujeito retratado, de forma que sua

14. No original: “El autorretrato del fotógrafo ciego saca a plena luz la ley del autorretrato, que es la disyunción entre el icono y su creador: el autorretrato se reconoce sólo por conjetura, nada hay en la imagen que garantice la identidad del retratado y el retratador. Lejos de construir una excepción de género, el autorretrato del ciego es su instauración, una especie de grado cero del autorretrato”.

15. A exposição, de curadoria de Derrida, reuniu uma série de desenhos a partir dos quais o filósofo explora o próprio fenômeno da visão ao colocar a cegueira como ponto de “origem” das imagens.

16. No original: “We are the condition for his sight [...] and of his own image”.

identificação sempre permanecerá no plano da conjectura, apenas provável ou incerta, e independente de qualquer leitura interna à obra: “objeto de uma inferência, e não de percepção”<sup>17</sup> (Derrida 1993, 64, tradução minha). Ao depender de um efeito jurídico ou verbal, que não pertence ao interior da obra, o título do “autorretrato” demandará que se chame sempre um terceiro a testemunhar, apelando à “sua memória mais do que à sua percepção” (Derrida 1993, 64, tradução minha).

Se o que se chama de autorretrato depender do fato de ser chamado de “autorretrato”, um ato de nomeação deve permitir ou autorizar que eu chame qualquer coisa de autorretrato, não apenas qualquer desenho (“retrato” ou não), mas qualquer coisa que acontece comigo, qualquer coisa pela qual eu possa ser afetado ou me deixar ser afetado.<sup>18</sup> (Derrida 1993, 65, tradução minha)

O efeito projetivo da inferência seria, portanto, o que permite nos reconhecermos tanto em nossa própria imagem quanto em qualquer outro objeto ou coisa que julgemos *ter a ver* conosco, qualquer coisa que nos devolva o olhar como se nela estivéssemos implicados. Dessa forma, todo autorretrato é, por princípio, uma imagem-mancha, e toda obra de um artista, no limite, poderia ser considerada um grande autorretrato, na medida em que lhe concerne, lhe diz respeito, carregando a sua assinatura ou a sua marca. É o que ocorre com Bavcar ao se deixar afetar pelo nome e pelas viseiras do cavalo Quero-Ver, *reconhecendo*-o como seu duplo e pedindo para que lhe façam uma foto que é, em última instância, um autorretrato com seu próprio duplo – com sua própria sombra. Nesse sentido, Derrida (1993) chegará mesmo a dizer que os autorretratos são como memórias ou ruínas que continuam a ser produzidas pela estrutura da obra, sem nenhuma promessa de restauração, e que “a ficção performativa que engaja o espectador na estrutura do trabalho é dada a ver somente através da cegueira que ela produz como sua verdade. Como um vislumbre através de um cego”<sup>19</sup> (Derrida 1993, 65, tradução minha).

Desta forma, Bavcar, ao colocar a si mesmo no motivo que encena a origem da pintura (ao mesmo tempo análoga à origem da fotografia enquanto impressão de um traço projetado pela luz incidente sobre um corpo), vai ao encontro das reflexões derridianas e inscreve a própria ideia de cegueira como origem de toda representação: representar algo é perdê-lo de vista. O artista, porém, vai ainda mais adiante ao demover os traços fisionômicos

17. No original: “an object of inference and not of perception”.

18. No original: “If what is called a self-portrait depends on the fact that is called ‘self-portrait’, an act of naming should allow or *entitle* me to call just about anything a self-portrait, not only any drawing (‘portrait’ or not) but anything that happens to me, anything by which I can be affected or let myself be affected”.

19. No original: “The performative fiction that engages the spectator in the structure of the work is given to be seen only through the blindness that it produces as its truth. As if glimpsed through a blind”.



do rosto em seus retratos, rompendo com as normas ditadas pelos retratos identitários, que se calcam neles para forjar um vínculo de semelhança com o retratado, tornando sua figura uma presença meramente alusiva. Além disso, o próprio motivo fotografado encarna, ele mesmo, um retrato, fazendo com que a ideia de “unicidade” ou de um modelo originário, que sirva de referente para a criação da imagem, seja erodida.

### 3.2. O PRINCÍPIO DE REALIDADE E A IMOBILIDADE DO OLHAR



IMAGEM 5  
Evgen Bavcar,  
Sem título, série  
“Autorretratos”.  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Nesse autorretrato podemos observar Bavcar vestindo chapéu, óculos, jaqueta, calças e sapatos (Imagem 5). De seu rosto só podemos observar alguns traços, como a orelha e os contornos do nariz; entrevemos, também, sua boca e os olhos, que parecem fechados. Bavcar segura uma bicicleta na qual podemos observar mais detalhes do que em seu próprio rosto. O ângulo da tomada fotográfica é ligeiramente inclinado, o que pode ser percebido ao tomarmos como referência a casa em segundo plano, bem



como as linhas da grade situada à frente dela. Notamos ainda uma fonte de iluminação situada no canto superior esquerdo da imagem, que não podemos identificar se é um poste (ou outra fonte de iluminação pública qualquer) ou a fonte de luz que percorreu a imagem durante o longo tempo em que esta permaneceu exposta, já que podemos ver o brilho da luz, mas seu suporte ou portador não está visível na imagem.

No chão de asfalto da rua projeta-se a sombra da bicicleta e de seu portador (Bavcar), circundada por um contorno luminoso que delimita e lapida sua forma. Por esse gesto podemos novamente nos remeter à “origem da pintura”, mas, em vez de carvão, a própria luz é utilizada para traçar os contornos da sombra. A inclinação do eixo da fotografia, intencional ou não, pode provocar uma sensação de movimento na foto e de descenso da esquerda para a direita. Se fizermos o exercício de encobrir a parte superior da imagem e nos concentrarmos apenas na sombra projetada na rua, notamos que ela é desenhada de tal maneira que pode provocar a impressão de que o portador da bicicleta estaria montado nela e posto em movimento, contrariando a sensação estática promovida pelo retrato posado (Imagem 6).



IMAGEM 6  
Detalhe do  
autorretrato de  
Evgen Bavcar.  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Podemos aqui nos lembrar do retrato do poeta Léon-Paul Fargue feito por Brassai em 1933 (Imagem 7) e analisado por Rosalind Krauss (2002). Seguindo a autora, Fargue, que era companheiro e guia de Brassai em suas peregrinações noturnas pela cidade Paris, deixou-se retratar sentado em um banco de um jardim público da cidade, o que resultou em uma imagem que, para Krauss (2002, 144), coloca um problema que permeia parte considerável do trabalho fotográfico de Brassai, já que diante dela

primeiramente pensamos: “Assim era León-Paul Fargue, [...] é com essa figura que ele se parecia realmente – pois sempre aprendemos a acreditar na objetividade do testemunho fotográfico”. No entanto, ao considerar todo um conjunto de relações externas à imagem, como o papel de Fargue na vida noctâmbula surrealista, motivo pelo qual o poeta se autointitulava “*o pedestre de Paris*”, Krauss (2002) contesta a pretensa sinceridade da fotografia ao designar seu referente e nos provoca a não olhar somente para o corpo iluminado pela luz do lampião a gás, mas considerar igualmente a porção de sombra projetada por ele:

A sombra alongada e como que fantasmática do poeta [...] projeta-se no chão à sua esquerda. Em manifesto contraste com a densidade maciça do corpo sentado, a sombra achatada das pernas nos leva a notar que a fotografia do próprio corpo aciona um certo tipo de dupla visão. A metade superior do personagem [...] é a própria imagem da solidez imóvel. Mas a metade inferior, suas pernas, pertence a uma ordem diferente, como a sombra que se projeta: afogadas na escuridão, tornando-se quase fluídas e impalpáveis. Segundo esta segunda leitura, a imagem é, portanto, a de um corpo massivo, impassível e pesado, traído pelas suas pernas que, envoltas nas trevas, deixam pressagiar a possibilidade de uma espécie de deslize aéreo. Esta fotografia, este retrato, é uma imagem de Fargue noctâmbulo e de Fargue surrealista, a sombra sendo um índice silencioso que autoriza semelhante leitura. (Krauss 2002, 145)



IMAGEM 7  
Brassaï, *León-Paul  
Fargue*, 1933.  
Fonte: Krauss  
(2002, 145).

O retrato de León-Paul Fargue conteria então uma dupla conotação: sua sombra consistiria em uma segunda representação incorporada no interior da primeira, evidenciando o próprio processo de construção da imagem, de modo a colocar em xeque uma interpretação demasiadamente “realista” dessa fotografia. A sombra que atesta a materialidade do corpo também o circunscreve em um espaço de representação, em um mundo distinto do real irrepresentável e inapreensível em sua totalidade de aspectos. Ao tornar-se imagem, o próprio corpo transfigura-se em sombra por perder sua materialidade (Belting 2014, 239 a 266), de modo que o sombreado pode ser empregado tanto como forma de dar vida ao corpo representado enquanto garantia de sua materialidade, quanto – como no caso das fotografias de Bavcar e do retrato de Fargue feito por Brassai – como forma de contestar o estatuto de realidade frequentemente atribuído à representação fotográfica.

A *mise en abyme* da imagem provoca o achatamento das diferentes camadas contidas na representação, obrigando-nos a reconhecer que nela os corpos supostamente reais apresentam o mesmo estatuto de virtualidade que suas sombras e seus reflexos. A própria fotografia não faz mais do que nos “devolver a imagem do mundo real” por meio de imagens virtuais (Krauss 2002, 154).

No caso do autorretrato de Bavcar com a bicicleta (Imagem 5), a imagem opera pelos mesmos mecanismos de *mise en abyme* empregados por Brassai, mas atinge um nível ainda mais dramático. Se no retrato de Fargue a interpretação realista é a que primeiro se coloca, dando a impressão de ser uma imagem instantânea ou fortuita ressaltada pela própria composição de imagem, no autorretrato de Bavcar a própria forma com que a luz é manipulada realça seu processo de fabricação e procura despojar a imagem de qualquer indício que possa conduzir a uma interpretação demasiadamente literal. Ao deixar de iluminar parte significativa de seu corpo, que permanece apenas entrevisto na contraluz, e ao sublinhar a sombra com contornos traçados por suas lanternas, destaca-se a intencionalidade do fotógrafo de estabelecer uma equivalência entre as duas figuras presentes na imagem. Assim, embora o nível do *sincategorema* esteja presente em ambas as imagens, a fotografia de Bavcar procura evidenciá-lo e trazê-lo para o primeiro plano ao transformar as figuras que a compõem em meras presenças alusivas: em sombras ou manchas.

A fotografia de Bavcar com a bicicleta também coloca em disputa certo imaginário acerca da cegueira, a qual, assim como a própria identidade do fotógrafo, não está dada de antemão pela imagem, pois resulta de uma inferência externa. Nesse sentido, o autorretrato frustra o espectador, já que não há nada nele que associe a figura de Bavcar aos modelos de representação canônicos da cegueira, sejam estes modelos provenientes

do retrato fotográfico<sup>20</sup> ou da arte ocidental, em que vendas, olhos fechados ou opacos, bengalas, entre outros elementos, são frequentemente empregados como forma de denotar o estado de cegueira (permanente ou temporária) de determinadas figuras representadas na cena.

Ao introduzir a bicicleta em seu autorretrato, Bavcar brinca com esse imaginário, já que andar de bicicleta é uma atividade comumente concebida como impossível para uma pessoa cega, assim como fotografar e se relacionar com imagens. A parte superior da fotografia parece acolher essa projeção, dada a impressão de imobilidade gerada pela pose. No entanto, a porção de sombra da fotografia confronta diretamente a imobilidade da primeira figura. Desta forma, a porção de sombra tensiona a ideia de uma visão imediata, por meio da imagem, que nada mais é do que a mobilização de um saber já previamente construído sobre um assunto que esperamos encontrar e identificar nas imagens que o representam. A sombra enquanto mancha aparece aqui simultaneamente como a possibilidade de contestação desse saber e de sua abertura a um não saber, que demanda um esforço imaginativo capaz de desorganizar certas associações e relações comuns e de provocar suas rearticulações em novos termos.

Assim, apesar de contar-nos em *Le voyeur absolu* (Bavcar 1992) que sua vida se tornou mais imóvel depois da cegueira, deslocando-se de maneira mais lenta e recorrendo a caminhos conhecidos para se locomover pelas cidades, Bavcar também comenta sobre conseguir andar a cavalo, esquiar e até mesmo pilotar uma motocicleta em primeira marcha com uma pessoa na garupa, tudo a custo de um tempo de preparação. Menciona também amigos que aprenderam a fazer coisas que são tidas pelas pessoas como impossíveis de serem feitas por um cego – como atirar com uma arma de fogo – apenas para provar sua capacidade de fazê-las. Dessa forma, o autorretrato de Bavcar com a bicicleta aparece também como um tensionamento das expectativas lançadas pelo olhar dos outros sobre o que um cego é ou não é capaz de fazer. Outros elementos de tensão são também inseridos nesse retrato, tais como os óculos: “No começo de minha cegueira, quando a levava muito a sério, eu usava óculos muito escuros para acentuar aquilo que eu era; atualmente uso óculos mais claros, para ter um ar de intelectual”<sup>21</sup> (Bavcar 1992, 10, tradução minha). Respondendo assim à projeção do imaginário coletivo que associa óculos de grau à ideia de intelectualidade e óculos escuros à ideia de cegueira, Bavcar indica a necessidade de, mesmo sem ter a capacidade fisiológica

20. Podemos mencionar aqui alguns exemplos “canônicos”, por assim dizer, da representação da cegueira presentes na história da fotografia, tais como: os retratos de pessoas cegas feita por August Sander e a famosa fotografia intitulada *Blind woman*, de Paul Strand. Em ambos os casos, as posturas, os gestos, os olhos e as próprias legendas das fotografias atuam como demarcadores sociais.

21. No original: “Au debut de ma cécité, lorsque je la pranis trop au sérieux, je portais des lunettes très foncées pour accentuer ce que j’étais; à presente j’utilize des lunettes plus claires, pour avoir l’air d’un intellectuel”.

da visão, ter de responder às demandas e às exigências de um mundo que se orienta em torno de uma organização (e de uma concepção) da percepção que não necessariamente corresponde à sua, ao mesmo tempo que se permite jogar com esse imaginário. A escolha de objetos na apresentação de si, tanto em sua vida cotidiana quanto no autorretrato em questão, denota a importância destes na construção da imagem de si, entendida sempre como um processo de contínua invenção e afirmação frente ao outro.

O autorretrato de Bavcar com a bicicleta confronta a imobilidade, ou a rigidez, de um modo de olhar que procura reconhecer na imagem aquilo que de antemão já se esperava encontrar, como se a imagem não fosse mais do que um meio de acesso direto às coisas do mundo. A sombra enquanto mancha ou presença alusiva, bem como outros elementos figurativos, introduz na imagem a rearticulação de um plano de referências ordinário pelo qual operam nossas categorias de identificação do outro, a partir das quais certa noção de realidade é fixada por meio de categorias estáveis. A imagem-mancha torna-se refratária à projeção de visões preconcebidas e demanda um esforço imaginativo que extrapola o plano da identificação dos elementos presentes na imagem, operando sua abertura para múltiplas possibilidades de interpretação, que ganham forma a partir de sua inserção em outras constelações compostas não só por imagens visuais, mas também por imagens verbais e de outras ordens.

Trazendo para o primeiro plano da imagem o nível do sincategorema, o autorretrato de Bavcar opera a recusa da redução da imagem a um sentido unívoco depreendido da semelhança visual entre o ícone e seu referente. Neste sentido a fotografia, entendida em seu aspecto analógico enquanto índice ou traço de um contato, não deveria ser tomada por uma janela para o real, mas apenas como seu vestígio em suspensão, isto é: em estado latente, aguardando novos olhares e interpretações advirem. Mais do que proporcionar o acesso ao real, inapreensível em sua totalidade de aspectos, a fotografia o coloca em disputa ao proporcionar o entrecruzamento de diferentes possibilidades de leitura e interpretação, ou seja, de “perspectivas” que lhe são dirigidas e que produzem a formação de dissensos e de novos consensos sobre o que a imagem dá a ver, para além do que sua superfície é capaz de exhibir visualmente.

Ainda que essa seja uma característica potencial de toda imagem fotográfica, o que Bavcar parece tentar com suas fotografias – e em particular com os autorretratos que analisamos aqui – é trazer para o primeiro plano seu caráter de indeterminação latente, sua potência de produzir, engendrar e se articular com outras *imagens endógenas* (Belting 2014) presentes em nosso imaginário. Além disso, traz à tona a faculdade da imaginação como atividade primordial para a interpretação das imagens entendidas como um exercício de remontagem de vestígios e ruínas da memória.



### 3.3. DIANTE DA IMAGEM: FECHAR OS OLHOS PARA VER ALÉM

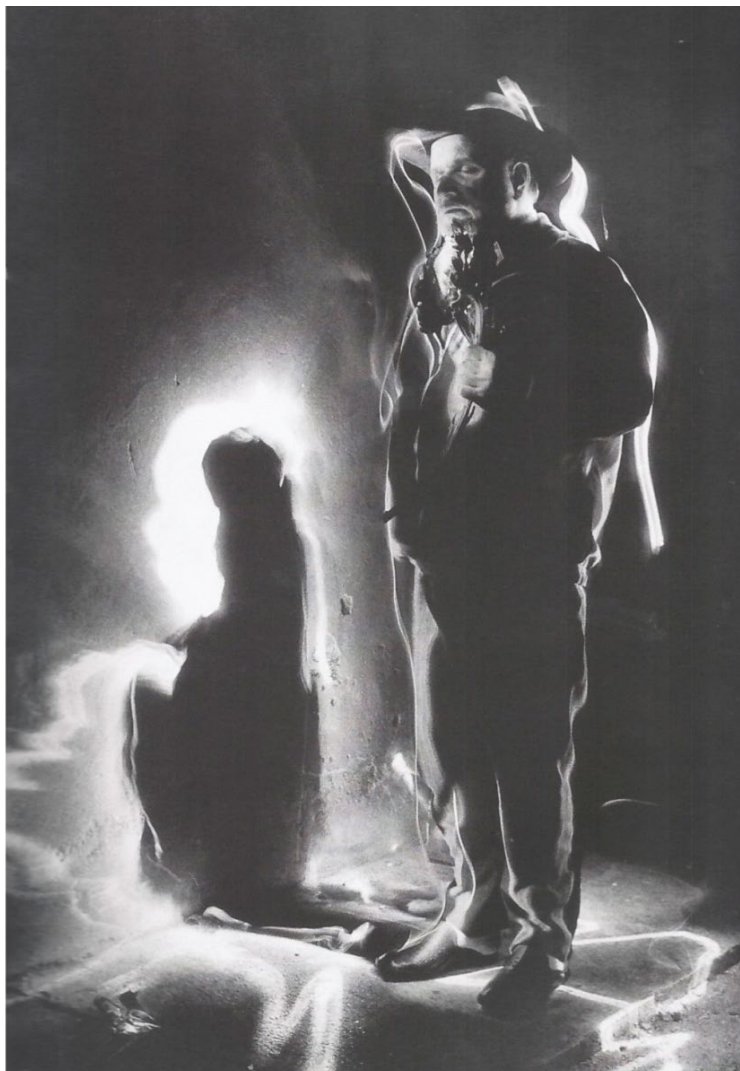


IMAGEM 8  
Evgen Bavcar,  
*Sem título*, série  
"Autorretratos".  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

O quarto autorretrato presente no livro traz a imagem de Bavcar segurando uma flor em uma de suas mãos, com o braço dobrado na altura do peito (Imagem 8). O fotógrafo aparece novamente em pé e de olhos fechados, próximo a uma parede e posicionado lateralmente em relação a esta, de forma a projetar nela sua sombra. Ao fechar os olhos para a fotografia, Bavcar atua de forma a deslocar a atenção de seu rosto para outros elementos que compõem a cena. Vedados os olhos, percorremos com maior atenção outros elementos presentes na composição da imagem, como a sombra projetada na parede, com contornos que podem remeter à iconografia cristã de uma *pietà* ou de uma *madonna* (Imagem 9), sublinhada pela luz que forma um halo em seu entorno. A sombra então é como imagem-mancha, possuindo uma forma latente, indeterminada (ou virtual), mas que pode se atualizar ao remeter-se a outras imagens.

IMAGEM 9  
Giovanni Bellini,  
*A Virgem com  
o Menino de pé  
abraçando a Mãe*  
(*Madona Willys*),  
1480-1490.<sup>22</sup>



Diz-se frequentemente que fechar os olhos diante dos acontecimentos é uma maneira de ignorá-los, ou ainda a manifestação de um sinal de temor. Frente à imagem, no entanto, o fechar de olhos de Bavcar adquire dupla conotação, pois pode ser associado tanto à representação da cegueira quanto à sombra em forma de *pietà*, adquirindo um sentido de transcendência, de uma visão para além do visível. Bavcar, em pé frente à mancha, denota assim um lugar entre esses dois mundos como acesso ao transcendente. A sombra que remete à *pietà* só o faz a partir de um esforço imaginativo, porque, segundo o próprio Bavcar (2005), o ícone cristão é uma forma de ver o invisível cujo referente encontra-se para além da própria imagem. Essa característica é ainda ressaltada por Didi-Huberman (2010) acerca dos ícones cristãos capazes de apresentar, por meio do poder da distância, habitualmente invisível, a potência atribuída à relíquia de olhar para o crente que, diante dela, baixa seus olhos por acreditar-se olhado e tocado pela imagem. É expressão

22. Disponível em: <https://bit.ly/2UuQcBn>.

de um poder da memória que investe o objeto de todas as suas imagens virtuais ligadas a seu culto e seu caráter sagrado. Será então, segundo o autor, a expressão de um desejo de visão que o ícone colocará em cena:

Enfim, é de fato uma *força do desejo* que consegue fomentar a encenação paradoxal desse objeto: pois a frustração de visibilidade – expressa por Dante em versos célebres sobre a “antiga fome insaciada” de ver o Deus face a face –, essa frustração mesma se “substitui” num desejo visual por excelência, não a simples curiosidade, mas o desejo hiperbólico de *ver além*, o desejo escatológico de uma visibilidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundanos. (Didi-Huberman 2010, 152)

Penso, entretanto, que nos enganamos se reduzirmos o ato de fechar os olhos de Bavar a uma *mise en scène* de um olhar transcendental entendido enquanto suprarreal. É antes, como as sombras presentes nos trabalhos de Duchamp, uma expressão do próprio real irrepresentável que, como tal, permanece sempre invisível. O gesto de Bavar lança um convite para que façamos o mesmo, baixando nossos olhos diante de sua própria imagem e deixando-a remontar às nossas imagens virtuais, de modo a compor com elas novas maneiras de olhar para o mundo. Os olhos cerrados mobilizam, portanto, um imaginário acerca das diferentes maneiras de encarar a imagem. Tal gesto reaparece em outra fotografia presente em *Memória do Brasil* sob o título da série “Retratos”:



IMAGEM 10  
Evgen Bavar,  
*Sem título*, série  
“Retratos”. Fonte:  
Bavar (2003a)

No retrato acima (imagem 10), a modelo cerra seus olhos para se deixar ser tocada (“vista de perto”) pelo fotógrafo, em um gesto que remonta às representações de cura dos cegos presentes na iconografia cristã (Imagem 11).



IMAGEM 11  
Nicolas Poussin,  
*A cura do cego de  
Jericó*, 1650.<sup>23</sup>



De acordo com Moshe Barasch (2001), que pesquisou a fundo as representações da cegueira na história da arte ocidental, a cura dos cegos é um motivo tratado no Velho Testamento como um dos maiores milagres, indo muito além do que é concebível no mundo terreno. Nesse período, as representações pictóricas desse motivo eram encontradas, em sua grande maioria, em lugares e objetos com conexão direta com os ritos funerários, como catacumbas e painéis frontais de sarcófagos. Na leitura do pesquisador, encontra-se nesses contextos que a “cura dos cegos” não representa a cura do corpo físico, mas a própria salvação, tornando-se uma imagem da transição da vida terrena para a vida eterna. Além disso, Barasch (2001, 47-55) conta-nos que, durante esse período, termos como “cegueira” e “escuridão” eram frequentemente considerados como sinônimos e empregados metaforicamente para descrever o estado de alguém antes de sua conversão ao cristianismo.

No gesto central do motivo da cura dos cegos – a figura de Jesus estendendo suas mãos e tocando os olhos do cego (que frequentemente é representado de olhos fechados) – Barasch (2001, 38) localiza reverberações de uma representação de Édipo sendo cegado (presente em uma urna etrusca, reproduzida na Imagem 12), o que ele caracterizou como uma “inversão energética”, denotando a polarização do gesto: do toque da mão de Jesus, que restaura a visão (Imagem 13), para a ponta da faca que cega Édipo, ambos conduzindo o olhar do observador para os olhos das figuras que, de outro modo, poderiam passar despercebidos.

<sup>23</sup>. Disponível em: <https://bit.ly/3cQIEA0>.



IMAGEM 12  
 “O cegamento  
 de Édipo”, urna  
 etrusca. Fonte:  
 Barasch (2001).



IMAGEM 13  
 “A cura do cego”,  
 Catacumba de  
 Domitila. Fonte:  
 Barasch (2001).

No caso do retrato feito por Bavcar, não é mais uma figura sacra que devolve a visão ao cego, o qual lhe serve como testemunha do poder de uma divindade, nem há violência desferida contra os olhos. É o próprio cego que, por meio de seu “olhar tátil”, “cura” a visão do vidente ao cerrar seus olhos para a visão imediata e provocar sua abertura para a potência do invisível.<sup>24</sup>

24. O próprio Bavcar (2003b, 116), em entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler, manifesta o seu desejo de “fazer ver os cegos. Missão impossível, quase insuportável”.



Fechar os olhos para ver, fechar os olhos para se deixar ser olhado: não se trata de ignorar as imagens; ao contrário, trata-se de animá-las, acompanhá-las em seus movimentos pulsantes e senti-las tocarem nosso âmago, conforme as batidas de nosso coração. É justamente quando as imagens atingem nosso íntimo, mobilizando nossas paixões e inquietações, que elas são capazes de provocar *aparuições*. Estas, por sua vez, fogem ao âmbito da imitação, que “não apresenta mais do que se vê, enquanto a imaginação será capaz de representar mesmo aquilo que não se viu [...] sob a forma de uma imagem, de uma aparição” (Didi-Huberman 2015, 22).

O desejo de *ver além* das imagens é o impulso para perseguir seus movimentos ondulantes de aparições e desaparecimentos, acompanhando-as ao longo de suas transformações e liberando-as da mera cópia ou imitação por meio do trabalho da imaginação. Esse modo de encarar as imagens “de olhos fechados” é uma forma de conhecê-las em sua vida própria, operando nos interstícios e nas fissuras do não saber que elas provocam. As imagens-mancha presentes nos autorretratos de Bavcar, que analisamos aqui sob a forma de sombras, remontam à história da arte e às representações que vieram a constituir parte de nosso imaginário sobre a cegueira, em um jogo no qual os elementos de indeterminação da imagem colocam em disputa esse mesmo imaginário ao conduzirem a própria visibilidade ao seu liminar.

Liminar porque a mancha é refratária à ilusão da pura transparência do meio fotográfico e traz à tona o caráter projetivo e mnemônico de toda imagem. A mancha dá algo a ver ali mesmo onde se arrisca a se perder de vista, enquanto sua fragilidade e sua potência residem no fato de que, ao renunciar à pretensa objetividade e à designação direta de um referente, provocam sua abertura a uma polissemia na qual ver a imagem não garante a posse ou o direito sobre seu significado.

Assim, por meio de suas fotografias Bavcar é capaz de colocar em disputa o próprio imaginário sobre a cegueira, frequentemente entendida enquanto privação de imagens, exercitando assim sua liberdade, já que, para ele, “ser livre é poder olhar de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões” (Bavcar 2005, 157).

É por isso que estou certo de que Bavcar subscreveria a afirmação de Jaques Rancière (2017, 29) de que “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e de tradutores”. Segundo o filósofo francês, o poder comum ao espectador não reside em sua pertença a um corpo coletivo, mas em sua capacidade de “traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, [...] [sendo os indivíduos] igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho” (Rancière 2017, 21).

No encontro dessas reflexões, o retrato das mãos de Bavcar tocando o rosto da modelo de olhos cerrados (Imagem 10) denota a reciprocidade e o desejo de formação de comunidade por meio de uma troca de experiências. Ao cerrar seus olhos para ser vista pelo artista cego, o gesto da modelo provoca a admissão de outras formas possíveis de ver e convida-nos a, diante da imagem, repetir o mesmo gesto, aceitando a parcialidade, e, ao mesmo tempo, a complementaridade de nossas visões, de modo a finalmente reconhecer em nossas distintas cegueiras uma experiência comum que nos une e nos separa. Podemos aqui remontar à interpelação de Bavcar: “O que é, portanto, um olhar? Talvez seja a soma de todos os sonhos dos quais esquecemos a parte do pesadelo quando podemos nos colocar a observá-los de uma outra forma”<sup>25</sup> (Bavcar 1992, 16, tradução minha). A figura do fotógrafo-cego é, assim, aquela que brinca de nos conduzir a terras estrangeiras, em um pensamento por imagens no qual se redesenham as fronteiras entre o possível e o impossível, fazendo-nos sonhar com um mundo no qual a distinção entre cegos e videntes se dê em proveito das singularidades e da pluralidade dos diferentes modos de ser e de ver que se produzem por meio desse cruzamento de olhares pelo qual reconfiguramos os termos de participação e partilha de nossas vidas em comunidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barasch, Moshe. 2001. *Blindness: the history of a mental imagen in Western thought*. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 2015. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bavcar, Evgen. 1992. *Le voyeur absolu*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bavcar, Evgen. 1994. A luz e o cego. In *Artepensamento*, org. Aduino Novaes, 461-467. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bavcar, Evgen. 2003a. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bavcar, Evgen. 2003b. O verdadeiro valor do tempo. Entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler. *Humanidades*, no. 49: 114-120.
- Bavcar, Evgen. 2005. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Belting, Hans. 2014. Imagem e Sombras: Da teoria da imagem em Dante à teoria da arte. In: *Antropologia da imagem: por uma ciência da imagem*, 239-266. Lisboa: KKYM.
- Benjamin, Walter. 1987. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1, *Obras escolhidas*, 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- Boehm, Gottfried. 2017. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2012. Ano zero - rostidade. In *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3, 35-68. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, Jacques. 1993. *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago: The University of Chicago Press.

25. No original: “Qu’est-ce donc qu’un regard? C’est peut-être la somme de tout les rêves dont on oublie la part de cauchemar quand on peut se mettre à regarder autrement”.

- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, vol. 2, no. 4: 204-219.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Falenas. Ensaios sobre a aparição*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. Devolver uma imagem. In *Pensar a imagem*, 205-225. Belo Horizonte: Autêntica.
- Dubois, Philippe. 2012. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Edwards, Elisabeth. 2012. Objects of affect: photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, vol. 41: 221-234. <https://dx.doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>.
- Foncuberta, Joan. A pós-fotografia explicada aos macacos. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n.35, maio 2018: 35-45
- Foulkes, Benjamín Mayer. 2014. El fotógrafo siega. In *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*, comp. Benjamín Mayer Foulkes, 9-42. México: 17, Conaculta.
- Krauss, Rosalind. 2002. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mauss, Marcel. 2003. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e antropologia*, 183-314. São Paulo: Cosac Naify.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2014. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Montiel, Juan Antonio. 2014. Las (des)apariciones de Evgen Bavcar. In *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*, comp. Benjamín Mayer Foulkes, 219-237. México: 17, Conaculta.
- Novaes, Adauto. Evgen Bavcar- Não se vê com os olhos. In: *O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Very Special Arts Brasil, 2000 25-36.
- Novaes, Adauto. 2003. Imagens impossíveis. *Humanidades*, no. 49: 106-113.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34.
- Rancière, Jacques. 2017. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- Sousa, Edson Luiz André de. 2006. Noite e dia e alguns monocromos psíquicos. *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, vol. 18, no. 1: 77-86. <https://doi.org/10.1590/S0104-80232006000100007>.
- Tessler, Elida. 2003. Evgen Bavcar em diagonal. In: *Memória do Brasil, Evgen Bavcar*, 7-14. São Paulo: Cosac & Naify.
- Turner, Victor W. 2013. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.

**RODRIGO FRARE BARONI** é bacharel e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É integrante do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (Visurb). E-mail: rodrigof.baroni@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/10/2019

Reapresentado em: 16/01/2020

Aprovado em: 06/03/2020

## O ANTROPÓLOGO- CINEASTA E O NATIVO-A(U)TOR: AS TRANSFORMAÇÕES DE OUMAROU GANDA E PETIT TOURÉ EM *EU, UM NEGRO*, DE JEAN ROUCH<sup>1</sup>

DOI  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.165057

ORCID  
orcid.org/0000-0002-9889-4967

**LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO**

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74001-970  
ppgasufg@yahoo.com.br

### RESUMO

Este artigo apresenta a dimensão performática e corporal das personagens de Oumarou Ganda e Petit Touré no filme *Eu, um negro*, de Jean Rouch (1958). Para além da análise dos enquadramentos, falas e edição, enseja-se dar ênfase à interpretação da dimensão performática, tanto dos gestos corporais e feições faciais quanto da impoção da voz *off* de Oumarou Ganda e Petit Touré. Se, por um lado, compreender de que maneira a dimensão performática e corporal de Ganda e Touré cria uma *mise-en-scène* própria, possibilitando pensá-los como nativo-a(u)tores, por outro, analisar o espaço de criação das personagens traz apontamentos para pensar na construção do conhecimento antropológico a partir da relação entre Rouch e seus interlocutores.

### PALAVRAS-CHAVE

Jean Rouch;  
performance; corpo;  
nativo-a(u)tor.

1. Este artigo é uma versão ampliada de minha apresentação na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, no fórum A Antropologia em Cinema de Jean Rouch: uma homenagem, organizado pela Comissão de Antropologia Visual. Agradeço a Izabela Tamaso e Ana Lúcia Ferraz pelo convite para essa homenagem ao centenário de Jean Rouch.

## ABSTRACT

This article presents an analysis of the performatic and bodily dimension of Oumarou Ganda's and Petit Touré's characters in *Moi, un noir*, by Jean Rouch (1958). More than analyzing camera angles, character speeches and editing, it is proposed to emphasize the interpretation of the performatic dimension, looking at bodily gestures and facial expressions, as well as at Omarou Ganda's and Petit Touré's voice-off impostation. On the one hand, understanding how performatic and bodily dimensions of Ganda and Touré create a particular *mise-en-scène* enables us to view them as native actors/authors. On the other hand, analyzing the spaces available for Ganda's and Touré's creative interventions in the filmmaking will bring new aspects to the considerations on the construction of anthropological knowledge, through the relation between Rouch and his interlocutors.

## KEYWORDS

Jean Rouch;  
performance; body;  
native actor-author

## OS GESTOS E AS LINHAS DO ATOR NO CINEMA

Este artigo pretende discutir as possibilidades de pensar a construção performática das personagens de Oumarou Ganda e de Petit Touré no filme *Eu, um negro*, de Jean Rouch (1958/2006). Para além da análise dos enquadramentos, falas e edição, enseja-se dar ênfase à interpretação da dimensão performática, tanto dos gestos corporais e feições faciais quanto da impostação da voz *off* utilizados por Oumarou Ganda na concepção da personagem Edward G. Robinson, e por Petit Touré na personagem Eddie Constantine. Almeja-se, assim, compreender de que maneira o diálogo travado entre Jean Rouch, Ganda e Touré não apenas produz uma nova forma de interpretação do ator no cinema, mas uma maneira singular de construir o conhecimento antropológico.

Ao conferir atenção à dimensão performática e do corpo, procuro mostrar que Jean Rouch, na medida em que “subvertia as fronteiras”<sup>2</sup> entre documentário e ficção em seus filmes, extrapolava as fronteiras entre nativo e ator. Além disso, ele borrava as distinções traçadas entre o ator na ficção e no documentário; e entre o cinema e o teatro. Em outras palavras, Jean Rouch não apenas dá um novo estatuto à relação antropólogo-nativo em seus filmes, numa espécie de “antropologia simétrica *avant la lettre*”, como pontua Marco Antonio Gonçalves (2008, 20-21), mas, ao fazer isso, ele também dá outro calibre ao personagem e ao ator no cinema. Poderíamos chamar esse novo estatuto de *ator-autor*, capaz de imprimir uma *mise-en-scène* própria ao filme, tal como o cineasta-autor.

2. Nesse sentido, nada mais apropriado do que o título do documentário *Jean Rouch: subvertendo fronteiras*, de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Stutzman (2000).



Para seguir essa hipótese, precisamos lembrar que, do início do século XX até a década de 1940, as teorias sobre o cinema desconsideraram o papel do ator e da atriz no cinema.<sup>3</sup> Exemplos disso são os experimentos de Lev Kuleshov,<sup>4</sup> os escritos de Luigi Pirandello (1925), Rudolf Arnheim (1957)<sup>5</sup> e Walter Benjamin (1987) – que argumentavam sobre a alienação do ator em relação à sua imagem –, e a possibilidade de que cenas filmadas em contextos totalmente diferentes pudessem ser editadas para compor um mesmo contexto narrativo. Em suma, no cinema, o ator representaria sempre a si mesmo, diferentemente do teatro, que exigiria do intérprete uma versatilidade maior para atuar em diferentes papéis.

Há uma discussão mais contemporânea sobre isso. No cinema, como define Barry King (1985), há um processo de personificação entre o ator e seu papel, ao passo que, no teatro, o processo é de despersonificação.<sup>6</sup> O primeiro diz respeito ao uso de características corporais e gestuais do ator para constituir um mesmo tipo idiossincrático ao viver diferentes personagens. Em contraposição, a despersonificação se refere ao intérprete que se despoja de suas características mais marcantes para adentrar papéis, a ponto de não o reconhecermos por trás das personagens.

Por fim, atenções diferentes são mobilizadas em cada caso: a edição cinematográfica privilegiaria a visão (inclusive de detalhes em plano próximo) que o espectador tem das personagens, ao passo que, no teatro, a impoção da voz se torna mais importante do que o olhar, muitas vezes distanciado, de quem senta na plateia.

---

3. Uma rara exceção nesse período é Sergei Eisenstein (1957), que faz uma profunda discussão sobre os modos de atuar no cinema e no teatro, bem como na formação de atores japoneses no teatro Kabuki. A discussão realizada por ele valeria um outro artigo, extrapolando os objetivos do presente texto. Agradeço a Sílvia Caiuby Novaes por ter me apontado a discussão de Eisenstein sobre o ator no cinema.

4. O próprio Lev Kuleshov reconheceria que o papel do ator era fundamental na linguagem cinematográfica. Ao comentar uma experiência pouco conhecida, realizada entre 1916 e 1917, ele descobriu que, utilizando dois atores, um mais hábil do que o outro, e intercalando cenas desses intérpretes numa mesma sequência de imagens, o resultado semântico era diferente. Kuleshov (1974, 192) concluiu que, por meio da montagem clássica, nem sempre é possível alterar o trabalho semântico de um ator.

5. Pirandello e Arnheim são autores mencionados por Walter Benjamin (1955) para argumentar sobre a alienação do ator no cinema.

6. A noção de despersonificação, de acordo com Barry King (1985, 30), vem do teatro e estabelece que: “ao atuar qualquer personagem a personalidade ‘real’ do ator deve desaparecer do papel, ou, se inversamente, a gama de atuação está limitada por partes consoantes com a personalidade do ator, então, isso constitui uma atuação pobre. Essa última, caracterização negativa e oposta, eu irei me referir, de agora em diante, de personificação”. No original: “in playing any character, the ‘real’ personality of the actor should disappear into the part or, conversely, that if the range of the actor is limited to parts consonant with his or her personality then this constitutes ‘poor’ acting. This latter, negatively value converse, I shall refer to, hereafter, as personification”. King não objetiva referendar essa hierarquização na forma de atuar, mas justamente mostrar em seu artigo que a personificação no cinema e na televisão não significa necessariamente uma atuação fraca; pelo contrário, diz respeito à própria característica desses meios, que requerem do ator e da atriz que suas características físicas e pessoais sejam elementos constitutivos do papel a ser encenado.

Essas diferenças, ainda que fundamentais para uma época em que se perguntava sobre a singularidade da sétima arte em relação às outras, são um tanto quanto estanques e exprimem uma distinção graduável, mais do que uma diferenciação hermética. O que procuro mostrar, a partir da análise de *Eu, um negro*, é como os filmes de Jean Rouch possibilitam um espaço de construção autoral do nativo-ator, criando um novo calibre para pensar o ator no cinema e o nativo na antropologia, o que terá ressonâncias na Nouvelle Vague e na antropologia contemporânea, como menciono brevemente ao final do artigo. Algumas perguntas ajudam a ver a dificuldade de aderir a essas definições, não só em *Eu, um negro*, mas também em *Jaguar* (1967) e *Crônica de um verão* (1961), entre outros filmes do diretor.

Oumarou Ganda, em *Eu, um negro*, ao performar Edward G. Robinson, estaria representando a si mesmo? E o que dizer de Petit Touré, chamado, no filme, de Eddie Constantine, no papel do agente federal americano Lemmy Caution? Seria esse um processo de personificação de si mesmo numa personagem ou de despersonalização? Seria o jogo de olhar mais importante na construção da personagem do que a voz, sincronizada a posteriori? Evidentemente, essas são questões retóricas que servem para ilustrar o quanto determinadas formulações, outrora canônicas nos estudos de cinema, ficam sem uma resposta simples diante da produção cinematográfica de Jean Rouch.

É interessante notar como a discussão sobre o papel do ator no cinema ganhava importância no período em que Rouch filmava. A possibilidade de rodar planos-sequência mais longos, conforme notou o renomado crítico André Bazin (2006; 2018), dos *Cahiers du Cinema*, abriu espaço para interpretações mais livres dos atores e atrizes, sem que os cortes interrompessem sua atuação. Um exemplo disso, conforme Bazin (2006), seriam os filmes de Orson Welles, que construía a direção a partir dos atores. Também Rouch e seus intérpretes se valeram desse recurso.

Se, atualmente, o papel do ator é reconhecido pelos estudos de cinema como um aspecto importante na construção de um filme, ainda há poucas análises que se debruçam sobre os usos e as técnicas corporais dos intérpretes como elementos fundamentais da narrativa cinematográfica. Baron e Carnicke (2008) fornecem uma metodologia interessante de análise dos atores e atrizes no filme. Elas argumentam que a verossimilhança de uma interpretação se constitui no uso da musculatura corporal e da voz num ritmo, frequência, fluxo e força que dão corpo aos conflitos do enredo, dentro dos limites do aparato cinematográfico. Nesse sentido, há que se atentar para: 1) o uso do espaço do ator no enquadramento da cena; 2) o tempo: a velocidade e o ritmo dos gestos numa sequência fílmica; e 3) o peso e a força no uso do corpo, na contração e

no relaxamento da musculatura. Tais procedimentos corporais de uso do espaço e do tempo sinalizam o modo como o ator corporifica o enredo, revelando, nas minúcias, abrangências e variações dos gestos, os conflitos pessoais da personagem.

Para um antropólogo, é difícil não perceber na proposta de Baron e Carnicke (Ibid.) um diálogo possível com o clássico ensaio de Marcel Mauss (1934/2003), *As técnicas do corpo*. Os modos de usar o corpo, como ensina Mauss, são culturalmente adquiridos, e o cinema seria um meio de transmissão de técnicas corporais, como ele explica por meio do conhecido exemplo da influência das atrizes dos filmes estadunidenses no modo de andar das jovens francesas. Em suas análises, Baron e Carnicke (op. cit.) mostram como as técnicas de atuação se modificam ao longo do tempo, como atestam as diferentes adaptações de *Romeu e Julieta* para o cinema, ou as diferenças que emergem na comparação do filme *Os sete samurais*, de Akira Kurosawa (1954/2004), com a adaptação do mesmo roteiro feita para o faroeste americano, *The magnificent seven* (Sturges 1960/2007). São patentes as diferenças culturais na aprendizagem e nos significados das expressões entre as versões japonesa e estadunidense – Kurosawa, por exemplo, se vale de expressões do teatro Nô e da movimentação de palco do teatro de bonecos do Kabuki, algo ausente no faroeste americano.

Os gestos, os modos de andar e as habilidades corporais, como propõe Tim Ingold (2007; 2015), traçam linhas.<sup>7</sup> Nesse sentido, penso que seria possível realizar uma análise dos filmes a partir das linhas que os atores e atrizes desenham em cada cena. Assim, a continuidade narrativa no cinema clássico hollywoodiano teria priorizado, de uma sequência a outra, o desenho de uma linha contínua visando uma finalidade,<sup>8</sup> ao passo

7. Segundo Ingold (2015, 4) as linhas “nos dão vida. A vida começa quando as linhas começam a emergir e escapam ao monopólio das bolhas. Onde a bolha atesta o princípio da territorialização, as linhas demonstram o princípio contrário o da desterritorialização” (tradução do autor). No original: “give us life. Life began when lines began to emerge and to escape the monopoly of blobs. Where the blob attests to the principle of territorialisation, the lines bear out the contrary principle of deterritorialisation”. Ou seja, para ele as linhas permitem aos seres se enredar aos outros seres, nos dando vida e criando vida. As linhas são traçadas com o movimento dos seres, seja por gestos, caminhadas, inscrições, sons, entre outros elementos que deixam traços: desde o momento em que as pessoas estão falando e gesticulando, elas também estão fazendo e seguindo linhas”. No original: “ever since people have been speaking and gesturing, they have also been making and following lines” (Ingold 2007, 3).

8. Como nos ensina Ismail Xavier (2005, 153), no cinema clássico é “preciso que esse mundo se apresente ‘pleno de sentido’ e unificado; é preciso que a representação ofereça à consciência a ilusão de que suas operações de síntese, que impõem uma continuidade e uma finalidade às coisas, são essencialmente objetivas. E a continuidade narrativa do cinema clássico é o grande monumento erigido para a satisfação de tais necessidades”. Nessa passagem, Xavier comenta a leitura de Jean-Louis Baudry, da revista *Cinématique*, sobre o cinema clássico, com a qual ele se contrapõe ao argumentar que a ideia de uma transparência da imagem em relação à realidade seria uma ideologia burguesa. A proposta de Baudry e da revista é de um cinema de desconstrução do cinema clássico.

que movimentos como a Nouvelle Vague e o Cinema Novo buscariam uma narrativa com linhas descontínuas, em diferentes direções. Seguindo com Ingold (2007; 2015), na medida em que as linhas narram histórias, considero que, no cinema, as linhas traçadas de uma cena a outra realizam uma trama, história que reside no modo com que as linhas se enredam. Se linhas delineadas pelos movimentos dos atores e atrizes são elementos centrais na edição das sequências de um filme, em cada sequência as linhas expressam os sentimentos das personagens, em seus rostos, mãos, braços e pernas, movendo-se conforme a força, a fluidez e a contração do movimento do corpo, em planos próximos ou distantes.

Proponho focalizar essa dimensão de *Eu, um negro*, além do enquadramento, da edição e da voz, a fim de mostrar como, nesse filme, Jean Rouch, Oumarou Ganda e Petit Touré produzem uma nova forma de interpretação do ator no cinema para, posteriormente, trazer apontamentos desse diálogo no que tange à produção do conhecimento antropológico.

#### **AS CONDIÇÕES DE FILMAGEM E ANTIDIREÇÃO DE ATOR DE ROUCH**

Convém lembrar que *Eu, um negro* foi filmado com uma câmera Bell&Howell de 16 mm, cujos planos não duravam mais do que 25 segundos (Gonçalves op. cit.), o que restringiu o tempo dos planos-sequência nos quais Oumarou Ganda e Petit Touré se moviam. Entretanto, diante dessa limitação e da impossibilidade de captação sincrônica do som e da imagem, Rouch transformou as dificuldades técnicas em potência, dando o microfone para Ganda e Touré interpretarem a própria atuação. Além disso, ele buscou dotar as imagens de grande profundidade de campo e estendeu os planos-sequência na edição.

Conforme Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes (2016, 40), Rouch nos ensina que o diretor não é soberano diante do documentário, o que “implica necessariamente um espaço de liberdade de atuação para aqueles que são filmados e mais: implica colaboração entre quem filma e quem é filmado”.

No caso de Rouch, essa afirmação não poderia ser mais verdadeira. Segundo Paul Henley (2009), o diretor tinha uma ideia geral do roteiro do filme, mas nunca de forma escrita. Era um “roteiro conforme a tradição oral”, como chamou Philo Bergstein (apud Ibid., 261), um de seus colaboradores. A oralidade do roteiro permitia o improviso e a recriação dos atores sobre a ideia geral proposta por Rouch. Em *Petit à petit*, por exemplo, Safi Faye lembra que Rouch se recusou a dirigi-la em cena, embora ela lhe pedisse para fazê-lo. Ainda de acordo com Henley (Ibid.), a regra de ouro da etnoficção era a filmagem cronológica das cenas, com uma tomada e um ângulo por cena. Antes da tomada, o que os atores faziam era experimentar o espaço e suas possibilidades. Não se tratava propriamente

de um ensaio, e isso se dava para que a improvisação e o inesperado pudessem eclodir. Em *Eu, um negro*, conforme a apresentação feita por Rouch (op. cit.) no início do filme, o roteiro se resumia à orientação para que os atores performassem eles mesmos; era um espaço “onde podiam fazer de tudo e dizer de tudo”. Talvez nisso resida a forma como Rouch visa atingir aquilo que Ana Lúcia Ferraz (2013) identificou como uma dimensão patética em seus filmes: o imprevisto e o inesperado como um processo de dramatização para chegar a outra condição.

Percebe-se nesse método de filmagem de Rouch, por um lado, a adesão ao trabalho de campo etnográfico de seguir aquilo que os nativos fazem e dizem. Talvez seja por isso sua insistência em não dirigir os atores-nativos. Por outro lado, o antropólogo-cineasta compartilha da noção de que uma etnografia se sustenta a partir de uma narrativa, visando, assim, uma filmagem cronológica cena por cena, mas onde o imprevisto pudesse eclodir o inesperado, dotando a narrativa de dramaticidade.

Em *Eu, um negro* a colaboração e o imprevisto se iniciaram com a escolha das pessoas que iriam participar do filme, intermediada pelo próprio Oumarou Ganda, que apresentou Rouch a moradores de Abidjan durante as filmagens e o processo de captação do som. Como rememorou Rouch: “Nós pusemos juntos a narração em dois dias para um filme que tinha duas horas de duração naquele momento. [Ganda] estava encantando e por isso pôde atuar bastante na narração” (Rouch apud Gonçalves op. cit., 120).

Rouch buscava em seus filmes uma narrativa ancorada no imprevisto e no inesperado, a partir de um roteiro conforme a tradição oral, e no despojamento de sua soberania como diretor do filme, o que resultava em uma grande liberdade dos atores para intervir no roteiro oral e na sonorização pós-filmagem. É nesse sentido que se torna possível pensar numa produção compartilhada de seus filmes e nos atores-nativos também como autores. Isso, entretanto, não surge de maneira explícita nos créditos de apresentação do filme, mas aparece de outras formas: antes da apresentação dos letreiros encabeçado por “Um filme de Jean Rouch”, o diretor, em voz *off*, apresenta Oumarou Ganda e Petit Touré, e diz, no plural, que “foi assim que improvisamos esse filme”. Essa autoria compartilhada, como veremos, também aparece no uso da voz *off*, dividido entre Rouch, Ganda e Touré, no modo como narram e interpretam as imagens do filme. É interessante notar, do ponto de vista estritamente antropológico, que a narração de Ganda e Touré sobre as imagens equivaleria a colocar a interpretação do nativo sobre um texto etnográfico do antropólogo, algo que apenas ocorreria, de modo mais sistemático, a partir dos anos 1980 nas etnografias pós-modernas e contemporâneas, em que se procura uma autoria compartilhada e dar “voz”



ao nativo (Marcus 1991).<sup>9</sup> A imagem, para Rouch, nesse sentido, tinha o poder de propiciar a participação dos nativos que não falavam ou liam a linguagem acadêmica das monografias etnográficas. Mas, antes de adentrarmos a discussão da produção do conhecimento antropológico, vejamos mais detidamente como a produção colaborativa de *Eu, um negro* se expressa na voz, nos gestos e no corpo Ganda e Touré.

### **LINHAS DE OUMAROU GANDA E PETIT TOURÉ**

De forma bastante resumida, o filme *Eu, um negro* narra o cotidiano de jovens imigrantes nigerinos, como Edward Robinson e Eddie Constantine, em Abidjan, na Costa do Marfim, à procura de emprego. Imersos na rotina de trabalho pesado como carregadores e vendedores ambulantes, nos momentos de lazer dos finais de semana, as vozes *off* de Ganda e Touré introduzem a dimensão subjetiva das suas frustrações e sonhos: o desejo de ter carros, mulheres e dinheiro, tal como os astros de Hollywood.

Oumarou Ganda, no momento em que participa do filme, é auxiliar de pesquisa de Rouch. Em *Eu, um negro*, ele desempenha o papel de si mesmo, imigrante que foi antes de trabalhar para o antropólogo-cineasta. Mas esse papel de imigrante, no contexto do filme, já não é o mesmo. Ganda adiciona a ele uma dimensão onírica através de Edward G. Robinson, um ator de sucesso hollywoodiano.

Já Eddie Constantine, conforme Gonçalves (op. cit.), era ele mesmo um ator e cantor que, na década de 1950, participou, no papel do detetive Lemmy Caution, de mais 30 filmes do gênero policial-humorístico. Em *Eu, um negro*, de modo paradoxal, ele performa Petit Touré, um imigrante: um vendedor ambulante que deseja ser ele mesmo, o ator que encena o detetive Caution. Trata-se, enfim, de uma espécie de sonho inverso de si próprio.

É interessante notar que Oumarou Ganda, o ator amador – aquele que supostamente forneceria um maior coeficiente de realidade documental ao filme (pois foi imigrante) –, ganhou mais espaço na versão editada do que Petit Touré, visto que ambos são *performers* tanto de si mesmos (imigrantes, atores) quanto de outros (atores, imigrantes) na produção. Os dois são índices com lastro documental e ficcional, ao mesmo tempo. Há, nisso tudo, um sentido de composição que ultrapassa as classificações mais estreitas de cada gênero. Outro aspecto importante dessa configuração é que ela aproxima as figuras do ator e do imigrante. Cria-se, então, uma imagem do ator como um imigrante no interior dos filmes – alguém que percorre muitos caminhos, que vai a muitos lugares, que cruza fronteiras. Será o ator, num filme, sempre um clandestino, num território criado por outra pessoa (um diretor), que ele tenta modelar à

9. Retomo brevemente essa complexa discussão no final do artigo.

sua maneira, intervindo como o imigrante em sua nova casa? E, vice-versa, o filme convida a perguntar: não seriam os imigrantes sempre atores de si mesmos em outros contextos, buscando frestas por onde passar para ampliar o alcance de suas existências?<sup>10</sup>

Uma sensação de verossimilhança se expressa com força na narração em voz *off* de Ganda, que modula tanto o sorriso e a alegria de participar de um filme, na abertura de *Eu, um negro* (Figura 1), quanto a tristeza e a revolta que ganham espaço no decorrer da narrativa (Figura 2). Eddie Constantine, apesar de compartilhar com Edward Robinson o amor pelas mulheres e o desejo de ter dinheiro, concretiza os seus desejos de modo diferente do amigo: ele leva uma vida cotidiana em melhores condições, como vendedor ambulante e, com isso, termina a noite de sábado com Nathalie, alimenta-se num restaurante e corta o cabelo no salão (Figura 3). No entanto, conforme anunciado desde o início do filme, ele leva tão a sério o papel de agente federal americano que termina preso por três meses.



FIGURA 1  
Oumarou Ganda  
em sua primeira  
aparição no  
filme. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).

10. Agradeço a Tatiana Lotierzo (2019) por essa reflexão, que também dialoga com as questões apresentadas em sua tese *Erosão num pedaço de papel*. Outro tema colocado através dessa configuração, conforme ela sugere, é o da colonização: o diretor branco é, no fundo, ele próprio o forasteiro na Costa do Marfim, em um ou muitos territórios que não lhe pertencem (o país, as vidas ali presentificadas), dos quais busca reivindicar um quinhão por meio do documentário. O território não lhe pertence, mas é figurado como seu no filme (visto que ele estaria em posse de “sua criação”). Ao mesmo tempo, os atores são expostos ali como imigrantes, desterrados de seus lugares de existência; contudo, retomam a propriedade sobre a própria existência ao intervir na trama. Essa análise vem sob inspiração de suas aprendizagens com o artista inga Benjamín Jacanamijoy (Lotierzo, 2019), que também intervém em territórios de um *Tempo dos pensamentos roubados* – sua maneira de traduzir “colonização”.

FIGURA 2  
Apresentação de  
Eddie Constantine.  
Fonte: *Eu,  
um negro*, de  
Jean Rouch  
(1958/2006).

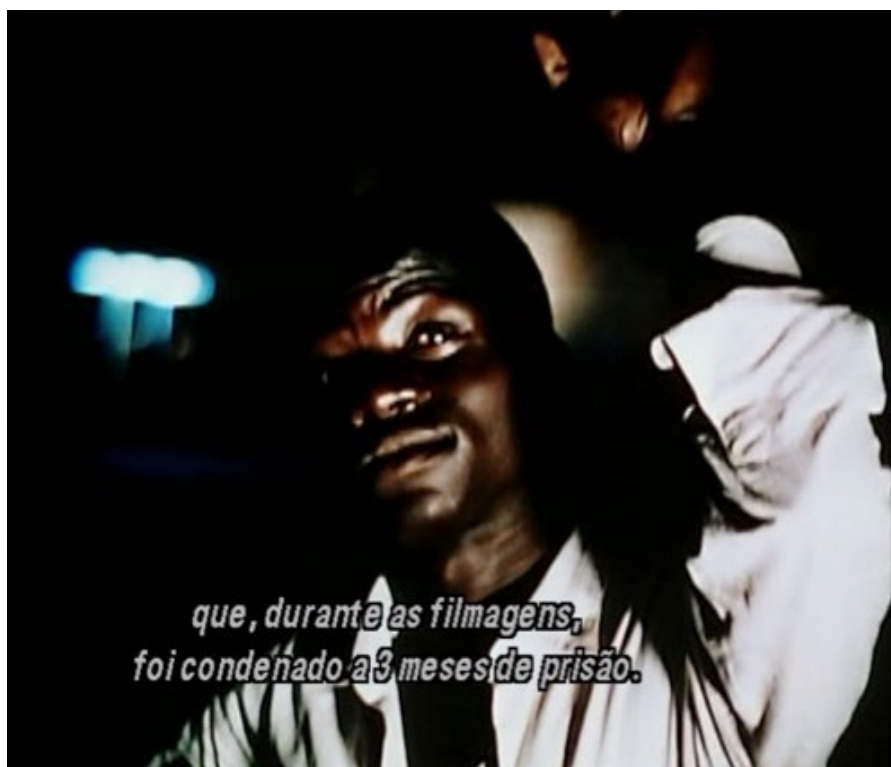


FIGURA 3  
Eddie Constantine  
indo comer no  
restaurante.  
Fonte: *Eu,  
um negro*, de  
Jean Rouch  
(1958/2006).



O infortúnio de Eddie Constantine não é o centro da narrativa. Ele constrói seu personagem como um vendedor e agente calmo, cujas feições faciais não revelam sulcos que expressem dor. Sua musculatura do rosto é leve e ele sempre tem um ligeiro sorriso no rosto (Figura 4). Sua postura também é ereta e retilínea, com pisadas leves ao andar. A impostação da voz, na fala em francês com sotaque americano, tem volume mais baixo e sem grandes modulações. Petit Touré constrói, com Eddie Constantine, a figura de um conquistador que não perde a pose, ao menos nas sequências filmadas e na maneira de falar. A notícia de sua prisão no início e no fim do filme é uma maneira de quebrar expectativas, guardando um certo distanciamento para a personagem que ele constrói para si.

É possível dizer que Edward G. Robinson é um simétrico inverso de Eddie Constantine. Para Robinson, tudo dá errado no decorrer da narrativa, o trabalho não lhe garante a satisfação de seus desejos, as mulheres não lhe dão atenção, e os momentos de lazer o fazem lembrar o quanto a alegria é fugaz. É apenas na dimensão do devaneio, quando se torna o boxeador Edward Ray Sugar Robinson e quando retorna às lembranças fabuladas da Guerra da Indochina, que vemos Robinson sorrir espontaneamente. Para ele o cotidiano é maçante e o sonho lhe permite ser outro; para Constantine, o cotidiano seria o sonho e ser outro tão verdadeiramente se torna um pesadelo.



FIGURA 4  
Eddie Constantine  
dançando com  
serenidade. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).

É importante abriremos um parêntesis para compreender a concepção de sonho rouchiana, pois isso permite aquilatar melhor a composição das personagens no filme. Segundo Gonçalves (op. cit.), Rouch pensa o sonho a partir de sua experiência como antropólogo e de seu diálogo com as vanguardas artísticas. Entre os Dogon, Rouch aprendeu a “‘fazer de conta’ que o que dizemos é verdade... fazendo de conta ficamos mais perto da realidade” (Rouch apud Ibid., 111) – o que ele entendeu como uma maneira de fabular histórias que se tornaria presente em seus filmes.

Além disso, há uma inspiração surrealista do diretor: “a ideia de Rouch sobre o sonho se confunde mesmo com a definição de uma ‘filosofia surrealista’” (Ibid., 122) em que, como escreve Éluouard, “é a esperança ou desesperança que determinará para o sonhador [...] a ação de sua imaginação” (Éluouard 1939, 81 apud Ibid., 122). O filme *Os esquecidos* (1950), de Luis Buñuel, seria uma referência para Rouch, que via o diretor surrealista como alguém que sabia “cruzar as barreiras entre sonho e realidade... o sonho é como o real, talvez mais do que realidade. Foi o que eu tentei fazer em *Eu, um negro*, [...] pular entre dois” (Rouch apud Ibid., 122).

A modulação entre o sonho e a realidade é visível na construção expressiva de Robinson. Oumarou Ganda e Rouch criam uma personagem complexa, que exprime, na maior parte do filme, uma tonalidade de tristeza e revolta contra o mundo que o cerca. Na primeira imagem de *Eu, um negro*, Robinson aparece sorrindo e dando boas-vindas aos espectadores, em plano médio. Sua segunda aparição, em close, mostra uma expressão endurecida, com cenho franzido e sobrancelhas para baixo (Figuras 5, 6 e 7). Passamos a seguir seus passos incertos pela cidade, à procura de trabalho, e seu andar é arqueado, levemente curvado para dentro. Os braços se movem, por vezes, de modo desajeitado, assim como a cabeça que, de quando em quando, se vira impacientemente de um lado para o outro. Esses movimentos são reforçados por uma edição que explora sequências em que ora ele surge da esquerda para direita, ora de baixo para cima, ora em direção invertida. Suas expressões e movimentos corporais não desmentem o que ouvimos em sua voz *off*: “A vida é complicada! A vida é triste! Alguns moram bem, comem bem... Mas eu... vivo do outro lado, vivo em Treichville. Nossas casas são barcos... Nossas vidas são diferentes...”, ele diz (Rouch op. cit.). Essa voz é modulada, entre a baixa e a alta intensidade, entre reticências e exclamações. Por vezes, Robinson deixa escapar um riso irônico quando fala do quão caras são as coisas para ele.

As diferenças na composição das personagens de Oumarou Ganda, como Robinson, e Petit Touré, como Constantine, talhadas por eles mesmos e por Rouch, resultam em um retrato diversificado dos migrantes nigerinos, algo extremamente inovador no que tange à construção



de personagens negros no cinema brasileiro, europeu e estadunidense (Hall 1997, Hirano 2013; 2019, Stam e Shohat 2006). Ao diversificar os desejos e ocupações desses imigrantes, Rouch, Ganda e Touré individualizam suas personagens, dotando-lhes de subjetividades complexas. É fato que outros retratos são possíveis, como reivindicam atualmente cineastas do continente africano quando se referem a Rouch (Sztutman 2004), dado que, como discute Bhabha (2007), não haverá um porto seguro de identificação entre os espectadores negros e sua representação, uma vez que o processo de significação é movediço, ambivalente e variável, criando um hiato entre as novas e infinitas formas de representação dadas aos brancos em relação aos grupos estigmatizados, quer racialmente ou por sua etnia. O problema do estereótipo é justamente fixar um número limitado de representações sobre grupos raciais e étnicos em constante transformação. Rouch, Ganda, Touré e os outros “eus” desses intérpretes expressam uma multiplicidade presente nas modulações de desejos, sonhos e humores de cada um deles e explora contraposições entre sujeitos. O nome do filme é interessante, nesse sentido: por um lado, realça o marcador racial; por outro, singulariza. Ganda e Touré são “um negro”, entre muitas formas possíveis.<sup>11</sup>



FIGURA 5  
Oumarou Ganda  
em close. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).

11. A dimensão colonial nos filmes de Rouch é um tema complexo, que valeria outro artigo. Rouch buscou extrapolar as fronteiras em vários sentidos, tanto na relação entre antropólogo e nativo quanto na relação entre cineasta e ator, mas é necessário reconhecer que é ele quem assina o filme, embora o processo de construção tenha sido compartilhado. Se a assinatura do filme revela uma relação de poder, é importante notar que, ao atribuir a autoria para si, ele também se colocava como responsável pelo filme, seja por suas consequências positivas ou negativas.

FIGURA 6  
O andar incerto  
e arqueado  
de Oumarou  
Ganda. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



FIGURA 7  
Comprando o  
almoço. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



Após o expediente, a caminho de casa, o ar de dureza abre espaço para um lado mais descontraído de Robinson. Em vez de ir ao baile, ele pratica boxe. Vemos nisso uma dimensão de seriedade da personagem, concentrada no aquecimento e em cada golpe. Sobre o fundo escuro, o brilho do suor refletido na pele negra de Robinson, em flashes, cria um jogo de luz e sombra na cena. A sequência, que foi aclamada por Jean-Luc Godard pela beleza estética, expressa o projeto romântico rouchiano de aquisição do conhecimento. Como Anna Grimshaw (2001, 122) diz: “o projeto rouchiano se inspira na noção de que a felicidade prospera nas sombras entre a escuridão e a luz”. Não à toa, nessa sequência Robinson não fala de tristeza, mas de seus sonhos (Figura 8).

Sob o sol escaldante do sábado, Rouch introduz o fim de semana dos imigrantes nigerinos. Robinson se diverte, mas no momento de descanso ele diz: “todos estão alegres, mas eu estou triste” (Figura 9). Na sequência, uma câmera subjetiva nos leva a uma luta de boxe. Robinson golpeia seu oponente e, em poucos rounds, vence a luta. Essa é a sequência em que Robinson aparece sorrindo por mais tempo (Figura 10). Seu sorriso, no entanto, traz um ar de tristeza, seja pelo que ouvimos dele antes, seja porque ele diz, sobrepondo sua voz à imagem: “infeliz, não sou um boxeador. É apenas um sonho”. Sua expressão também traz essa tonalidade. Contrariando o sorriso largo, a marca do retesamento na frente e os olhos profundos trazem essa carga de sentimentos ambivalentes, tanto na imagem quanto em sua voz, que sintetizam a tensão da trama. De acordo com Rouch, o documentário deveria expressar o céu e o inferno desses jovens: capazes a um só tempo de enfrentar um trabalho árduo e sonhar alegremente (Gonçalves op. cit.).

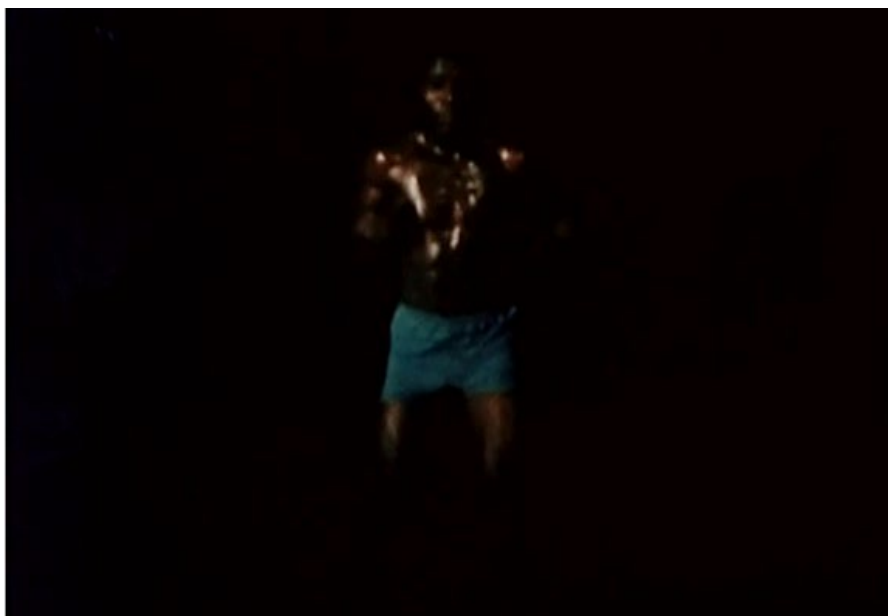


FIGURA 8  
Oumarou Ganda  
treinando boxe:  
o jogo de luz e  
sombra. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).

FIGURA 9  
Oumarou  
Ganda na praia,  
triste. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



FIGURA 10  
Na câmera  
subjativa,  
Oumarou Ganda  
sonhando a  
vitória na luta  
de boxe. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



Chega o sábado à noite. Diferentemente de Constantine, que conquista Nathalie, Robinson termina sozinho (Figura 11). No domingo pela manhã ambos vão a uma celebração religiosa: Constantine, para a católica; Robinson, para a mulçumana. À tarde, os dois vão a Goubé ver jovens dançarem e cantarem. À noite, Robinson tenta a sorte com Dorothy



Lamour, mas é colocado de escanteio por um italiano (Figura 12). Muda de bar, embriaga-se e acaba expulso, sem pagar a conta. No amanhecer de segunda, bate na porta de Dorothy Lamour e é surpreendido pelo italiano. Os dois brigam e Robinson leva uma surra. Na vida real, ele está longe de ser um campeão de boxe. Então retorna ao trabalho e encontra os amigos Elite e Facteur, que contam que Constantine foi preso e vão procurar ajuda para soltá-lo. Robinson encontra Petit Jules – um amigo mais novo – e eles ficam observando um grupo de crianças brincarem na praia, enquanto lembram da infância no Níger.



FIGURA 11  
Oumarou Ganda  
no baile, sábado  
à noite. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



FIGURA 12  
Oumarou Ganda  
seduzindo Dorothy  
Lamour. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



O desenlace do filme traz uma série de planos-sequência em que Robinson fabula lembranças sobre sua participação na Guerra da Indochina para Petit Jules. Entre gestos com os braços, ele se joga no chão e diz que matou um grande número de inimigos na guerra. Então um sorriso reaparece em seu rosto. A empolgação na voz *off* surge novamente, para encerrar o filme (Figuras 13, 14, 15, 16, 17 e 18).



FIGURA 13  
Oumarou Ganda encenando sua lembrança da Guerra da Indochina. Fonte: *Eu, um negro*, de Jean Rouch (1958/2006).



FIGURA 14  
Oumarou Ganda encenando sua lembrança da Guerra da Indochina. Fonte: *Eu, um negro*, de Jean Rouch (1958/2006).

FIGURA 15  
Oumarou Ganda  
encenando sua  
rememoração  
da Guerra da  
Indochina. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



FIGURA 16  
Oumarou Ganda  
encenando sua  
rememoração  
da Guerra da  
Indochina. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



FIGURA 17  
Oumarou Ganda  
encenando sua  
rememoração  
da Guerra da  
Indochina. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).



FIGURA 18  
Oumarou Ganda  
encenando sua  
rememoração  
da Guerra da  
Indochina. Fonte:  
*Eu, um negro*,  
de Jean Rouch  
(1958/2006).





### **CODA: O NATIVO-A(U)TOR**

É possível dizer que Oumarou Ganda desempenha três tipos de encenação para construir Edward G. Robinson: primeiro, a do cotidiano; segundo, a dimensão do sonho, intermediada pela câmera subjetiva, onde ele se torna Edward Ray Sugar Robinson, o campeão de boxe, e sonha com Dorothy Lamour. Em ambos os casos entramos na imaginação do intérprete. A última dimensão é a da memória fabulada, quando ele encena a Guerra da Indochina no contexto de seu cotidiano. Não há câmera subjetiva: apenas o vemos saltando para lá e para cá, imaginando o que ele estaria imaginando a partir de seus movimentos corporais.

Entre esses três tipos de encenação, em meio à tensão entre a realidade e a ficção, o cotidiano e o sonho, a lembrança e o devaneio, ser ele mesmo e ser outro, Oumarou Ganda modula sua expressividade. Já Petit Touré/Constantine, ator profissional, passa a maior parte do filme na dimensão do cotidiano, mas termina numa dimensão extracotidiana, com a prisão de seu próprio personagem. Ele vai de um polo a outro e não preserva um equilíbrio instável entre as duas dimensões, tal como Oumarou Ganda/Edward Robinson. Ambos, com suas diferenças, recriam personagens à procura de si. *Eu, um negro* faz a transição entre a personagem clássica do documentário, que ilustrava uma situação social, e a personagem moderna, uma figura em crise, que busca a si mesma. Nesse sentido, a interpretação de Oumarou Ganda, entre o sorriso tenso e a tristeza irônica, expressa tão bem essa transição quanto o jogo de câmeras que se vale da profundidade de campo e dos planos mais longos.

Os impactos de *Eu, um negro* para a Nouvelle Vague não foram poucos. A série de planos-sequência em que Ganda recorda a Guerra da Indochina inspira François Truffaut na composição da cena final de *Os incompreendidos* (1959), quando Antoine Doinel foge do orfanato (cf. Henley op. cit.). Jean-Luc Godard (apud Henley op. cit.) dedica não menos de três páginas de sua crítica a *Eu, um negro*, publicada nos *Cahiers du Cinema*, para exaltar a maestria de Rouch no uso da câmera, como também seu trabalho de ator. Rouch, com improviso e atores amadores, teria conseguido, segundo Godard, um resultado similar ao que o neorealismo italiano, Pirandello e Stanislavsky obtiveram através de muito cálculo (Henley op. cit.).

Conforme mencionado no início, “A evolução da linguagem cinematográfica”, ensaio de André Bazin (2018, 117), analisa como o advento do som no cinema abriu espaço para o uso alargado do plano-sequência e da profundidade de campo, restituindo assim “a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como necessidade, pelo menos como uma possibilidade”, mas também abrindo um maior espaço de movimento para os atores em cena, que conseguem intervir com mais propriedade nos

sentidos dados ao filme. Essas seriam as formas que a Nouvelle Vague utilizou para narrar a crise do personagem moderno.<sup>12</sup>

Não me parece exagerado dizer que, para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, não foi menos importante a experiência etnográfica e a proposta de antropologia compartilhada de Rouch, que resultaram num método de filmagem capaz de corporificar os saberes de seus interlocutores: seja no roteiro, escrito conforme a tradição oral, seja na adoção do modo Dogon de fabular histórias, ou ao dar espaço e liberdade ao improvisado e à criação de seus atores. Em outras palavras, a proposta epistemológica de uma antropologia compartilhada através do cinema possibilitou, talvez, um cinema compartilhado através da antropologia.

Em termos de inovação antropológica, se perguntar sobre o lugar de criação de Oumarou Ganda e Petit Touré no filme igualmente traz rendimentos. Marc Piaux (1997, 191) analisa que, dentro do contexto social de emigração dos nigerinos rumo à Costa do Marfim, à procura de trabalho, *Eu, um negro* mostra uma existência que é “pouco a pouco percebida como uma escolha possível, como uma construção autônoma e original, um campo de invenção, de criação e não como uma simples etapa na ordem de um determinismo geral”. Oumarou Ganda “assume o estatuto de sujeito” (Ibid., 191) que se direciona ao próprio espectador, quebrando a quarta parede invisível do cinema. Nesse sentido, a antropologia compartilhada de Rouch

não é um simples método de participação efetiva, ela dá conta do insuperável paradoxo da alteridade que a antropologia tem, justamente, por função assumir: como mostrar e entender a diferença sem a tornar irreduzível, nem a reduzir ao idêntico. A questão é, igualmente, de tornar acessível a um e a Outro aquilo que lhes é estranho e mesmo de tornar acessível a Outro como a um aquilo que lhes é ainda incompreensível. (Ibid., 190)

O estatuto de sujeito de Oumarou Ganda e Touré é possibilitado justamente pela narração das sequências filmadas, mas também pelas performances como Robinson e Constantine, entre outras sequências. Eles não são apenas imigrantes, uma categoria sociológica, mas sujeitos com seus sonhos e crises diante de um cotidiano maçante. Nesse sentido, a atuação deles não é uma personalização, tampouco uma despersonalização, mas, como interpreta Gonçalves (op. cit.), inspirado em Deleuze e Parnet, ambos desempenham um devir outro:

---

12. Os pontos de conexão entre o cinema de Jean Rouch e a Nouvelle Vague valeriam um outro artigo. Por ora, menciono essas informações para sugerir de que modo a relação que ele construiu com seus interlocutores, advinda de uma base epistemológica da antropologia, pode ter trazido uma nova relação entre diretor e ator, especialmente no cinema francês.



Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. (Deleuze e Parnet 1998, 3)

Etnografar o devir, o processo de constante transformação dos sujeitos e seres, combinado com um diálogo equânime entre antropólogos e nativos, tem sido um desafio na antropologia contemporânea. Como notou Renato Sztutman (2004), Jean Rouch já era figura bastante conhecida no cinema dos anos 2000 entre documentaristas brasileiros investigativos. Já para a antropologia brasileira, sua contribuição ainda estaria por ser revelada. Se atualmente o diretor se tornou uma referência também para antropólogos e antropólogas no Brasil, é possível que isso tenha acontecido na medida em que, como mostra Sztutman (Ibid., 52), o projeto rouchiano de antropologia mirava “a possibilidade de criação de um diálogo com a sociedade estudada, no caso, potencializada pelo cinema” – algo cada vez mais presente. É interessante, do ponto de vista da antropologia, que a teoria, para Rouch, seja “incluída na *práxis* do cinema, essa sim a condição de produção de um conhecimento passível de ser compartilhado, aquele que se constrói na mão-dupla entre observadores e observado” (Ibid., 52).

Mais do que conclusões, contudo, restam perguntas. Em que medida seria possível dizer que o filme *Eu, um negro* é uma maneira de trair a nossa língua a partir da língua do outro, ou de evidenciar momentos em que “a forma intrínseca à matéria do primeiro [nativo] modifica a matéria implícita na forma do segundo [antropólogo]”, nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro (2002, 115)?

Mesmo que essas propostas de antropologia soem, por vezes, distantes de Rouch, a aproximação parece-me possível, uma vez que *Eu, um negro* procurou “trair” os cânones daquilo que o cinema de seu tempo definiu como documentário e ficção, e a antropologia, como ciência e arte.<sup>13</sup> Essa tradução/traição, aliás, porquanto almejava um modo de acessar aquilo que realmente importava para os atores em cena, e não apenas aquilo que o diretor elegera como problema etnográfico,<sup>14</sup> tam-

13. Conforme Renato Sztutman (2004, 52), para Rouch “seria possível pensar na convergência de interesses entre o cientista e o artista, e desse intercuro poderia revelar-se uma nova antropologia”. Em relação à arte, Sztutman (Ibid., 52) destaca: “Com Rouch [...] a arte pode se satisfazer com o acaso, a *mise-en-scène* se abre para o contingente e transforma-se em algo entre a ficção e o documentário”.

14. “A ‘arte da antropologia’ [...], penso eu, é a arte de determinar os problemas postos por cada cultura, não a de achar soluções para os problemas postos pela nossa” (Viveiros de Castro 2002, 117). Rouch, em *Eu, um negro*, ao compartilhar a narração do filme com Oumarou Ganda e Petit Touré, dá vazão para os problemas postos pelos migrantes nigerinos em Abidjan.

bém colocava em xeque o próprio projeto antropológico: nem a premissa modernista de que é possível conhecer o outro cientificamente (ou artisticamente), nem a pós-moderna, que propõe “dar voz ao nativo” – sem necessariamente se perguntar sobre os modos de conhecer e fabular dos nativos (Strathern 1982; 2013) –, se encaixam bem nesse tipo de cinema. Entretanto, há ali uma criação conjunta, que desnorteia ao questionar, do ponto de vista formal e conceitual, sua condição de existência. A voz *off* de Rouch visa contextualizar, para o espectador europeu, a situação desses imigrantes, mas não compete com as performances e as narrações de Oumarou Ganda e Petit Touré.

A verdade no documentário – um problema sempre presente na discussão sobre esse gênero – se torna, no encontro de Rouch com Ganda, Touré e outros, um conceito, ele próprio, fabulado. Como propõe Sztutman (2005, 122), não se fala ali de “uma verdade nua, mas uma verdade fílmica, uma verdade do cinema. Não de uma verdade visível, mas uma verdade que deve ser descortinada, inacessível ao olho senão pela mediação da câmera. A essa verdade se acede, vale ressaltar, pelo imaginário e pela imaginação”.

Se é possível considerar que essa verdade é de autoria tanto de Rouch quanto de Oumarou Ganda e Petit Touré, talhada por cada um e por cada qual a seu modo; e se é possível que Ganda e Touré sejam considerados atores-autores nesse filme, fica uma última questão: seria igualmente possível transformar a fórmula “nativo-a(u)tor”, à qual se refere o título deste artigo, em “nativo-antropólogo”? Se, de fato, Rouch, Ganda e Touré tensionam a nossa língua e a linguagem cinematográfica em *Eu, um negro*, parece-me que essa etnoficção alcança, em termos etnográficos e cinematograficamente, essa transformação – algo impossível sem a presença dos três.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnheim, Rudolf. 1957. *Film as art*. Berkeley: University of California Press.
- Baron, Cynthia and Sharon Marie Carnicke. 2008. *Reframing screen performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bazin, André. 2006. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bazin, André. 2018. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu.
- Benjamin, Walter. 1987. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Walter Benjamin, 167-196. São Paulo: Brasiliense.
- Bhabha, Homi. 2007. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Boudreault-Founier, Alexandrine, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes. 2016. Etnoficção: uma ponte entre fronteiras. In *A experiência da imagem na etnografia*, ed. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 37-58. São Paulo: Terceiro Nome.

- Deleuze, Gilles e Claire Parnet. 1998. *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Eisenstein, Sergei. 1957. *The film sense*. New York: Meridian Books.
- Ferraz, Ana Lúcia M. C. 2013. Dramaturgia da vida social e a dimensão patética da pesquisa antropológica: o cinema de Jean Rouch e a prática de realização de filmes etnográficos. In *Antropologia e performance: ensaios Napedra*, org. John Cowart Dawsey, Rose Satiko Gitirana Hijiki, Marianna Monteiro e Regina Polo Muller, 323-338. São Paulo: Terceiro Nome.
- Gonçalves, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Grimshaw, Anna. 2001. *The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Stuart, org. 1997. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage.
- Henley, Paul. 2009. *The adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Hirano, Luis Felipe Kojima. 2019. *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Hirano, Luis Felipe Kojima. 2013. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. *Afro-Ásia*, no. 48: 77-125. <http://dx.doi.org/10.1590/S0002-05912013000200003>.
- Ingold, Tim. 2007. *Lines*. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 2015. *The life of lines*. London: Routledge.
- King, Barry. 1985. Articulating Stardom. *Screen*, vol. 26, no. 5: 27-50.
- Kuleshov, Lev. 1974. *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov*. Los Angeles: University of California Press.
- Lotierzo, Tatiana. 2019. *Erosão num pedaço de papel*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Brasília.
- Marcus, George. 1991. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, vol. 34: 197-221. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1991.111301>.
- Mauss, Marcel. 1934/2003. *As técnicas do corpo*. In: Ensaios de sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify.
- Piault, Marc-Henri. 1997. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch, *Moi, un noir*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 4: 185-192.
- Pirandello, Luigi. 1925. *On tour*. Paris: Sagittaire.
- Stam, Robert e Ella Shohat. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Strathern, Marilyn. 2013. *Fora de contexto*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Strathern, Marilyn. 1982. The limits of autoanthropology. In *Anthropology at home*, ed. Anthony Jackson, 16-37 London: Tavistock Publications.
- Sztutman, Renato. 2004. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In *Escrituras da imagem*, ed. Sylvia Caiuby Novaes, Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Florencia Ferrari, Renato Sztutman e Rose Satiko Gitirana Hikiji, 49-62 São Paulo: Edusp.

Sztutman, Renato. 2005. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*, vol. 13, no. 13: 115-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p115-124>.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. O nativo relativo. *Mana*, vol. 8, no. 1: 113-148. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>.

Xavier, Ismail. 2005. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra.

#### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Ferraz, Ana Lúcia, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. 2000. *Jean Rouch: subvertendo fronteiras*. São Paulo, Brasil, NTSC, cor, 41', DVD.

Kurosawa, Akira. 1954/2004. *Os sete samurais*. São Paulo, Brasil, Silverscreen, P&B, 207', DVD.

Rouch, Jean. 1958/2006. *Eu, um negro*. Rio de Janeiro, Brasil, VideoFilmes, cor, 78', DVD.

Sturges, John. 1960/2007. *The magnificent seven*. Los Angeles, EUA, United Artists, P&B, 128', DVD.

Truffaut, François. 1959/2003. *Os incompreendidos*. São Paulo, Brasil, MK2, P&B, 100', DVD.

**LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO** é professor de Antropologia da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharel em Ciências Sociais e doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Foi FAS Fellow da Universidade de Harvard. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP sobre antropologia visual e antropologia da percepção. É autor do livro *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil*, publicado pela Editora UFMG, organizou a coletânea *Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções*, pelo Cegraf-UFG, e publicou artigos que articulam o tema da intersecção entre raça, gênero, corpo e sexualidade nas trajetórias e performances de atores e atrizes do cinema. E-mail: lfhirano@ufg.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/12/2019

Reapresentado em: 20/04/2020

Aprovado em: 30/04/2020

## ANTROPOLOGIA E FOTOGRAFIA NO BRASIL: O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA (1840-1970)<sup>1</sup>

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363)

ORCID

[orcid.org/0000-0002-9152-0903](https://orcid.org/0000-0002-9152-0903)

**FABIENE GAMA**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 - [deptoas@ufrgs.br](mailto:deptoas@ufrgs.br)

### RESUMO

Este artigo trata do início da relação entre antropologia e fotografia no Brasil. O objetivo é sistematizar uma história da produção fotográfica de caráter etnográfico no país, entre meados do século XIX e meados do século XX, para fins didáticos. Ou seja, o artigo foca no período que antecede a institucionalização da disciplina no país e a criação dos primeiros núcleos de pesquisa dedicados à Antropologia Visual, na década de 1980. Ao mesmo tempo em que tais produções são organizadas, o texto aponta lacunas encontradas na história levantada, indicando importantes desdobramentos futuros. Trata-se, assim, de uma história a ser reconstruída que, ainda assim, vale a pena ser contada.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia;  
antropologia  
visual; autoria;  
história; Brasil.

1. Uma primeira versão deste texto foi elaborada para a Capacitação em Produção Fotográfica, oferecida para a equipe técnica do Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPI-Iphan), como parte da Formação para Gestão do Patrimônio Cultural no âmbito da Cooperação Sul, entre 2017 e 2018. Agradeço a toda a equipe do DPI-Iphan e, em especial, a Ivana Medeiros Pacheco Cavalcante pelo apoio na pesquisa e produção deste artigo; assim como a toda a equipe do Projeto de Pesquisa “Antropologia, Fotografia e Patrimônio Imaterial no Brasil: uma perspectiva de gênero”, atualmente em curso no Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Navisual-UFRGS): Marielen Baldissera, Debora Wobeto, Karen Käercher, Luisa Pitanga, Thyanne Freitas, Dienifer Medinger, Fernanda Zepka, Priscilla Ceolin e João Ribeiro.



## ABSTRACT

This paper discusses the outset of the relationship between anthropology and photography in Brazil, aiming to systematize, for educational purposes, a history of the photographic production of an ethnographic character produced in the country from mid-19th to mid-20th century. That is, a timeframe prior the institutionalization of the discipline in Brazil, and the creation of the first research centers for Visual Anthropology, in the 1980s. Simultaneously to organizing such productions, we point gaps in the traced history that indicate important future developments. Thus, this paper addresses a story to be reconstructed that, even so, is worth telling.

## KEYWORDS

Photography; Visual anthropology; Authorship; History; Brazil.

Uma representação fotográfica nunca é apenas uma ilustração. É a representação material, o produto aparentemente estabilizado de um processo de trabalho. E é o lugar para a construção e representação da diferença social. Compreender uma visualização é, assim, indagar-se sobre sua autenticidade [seu caráter de prova] e sobre o trabalho social que produz. É notar seus princípios de exclusão e inclusão, para detectar os papéis que disponibiliza, para compreender a maneira como são distribuídos, e para decodificar as hierarquias e as diferenças que naturaliza. E é também analisar as maneiras como as autorias são construídas ou camufladas. (Fyfe e Law 1988, 1)

## INTRODUÇÃO

Como já apontaram Barbosa e Cunha (2006), a constituição do campo da antropologia visual é algo que vem sendo discutido pelo menos desde a década de 1950. E não há unanimidade em relação ao termo que designaria este campo. Alguns utilizam “antropologia visual”, outros, “antropologia da imagem”, “antropologia audiovisual”, “antropologia da imagem e do som” etc. As diferentes nomenclaturas guardam em si diferentes debates sobre a imagem, seja pensando ela como artefato cultural, seja como linguagem, instrumento ou método de pesquisa. Chamarei aqui de antropologia visual esta forma de ver o mundo e produzir conhecimentos por meio de imagens, que se ocupa de questões éticas, metodológicas, interpessoais e de representações sociais.



A história da Antropologia Visual já foi escrita e analisada por diversas autoras e autores, brasileiros e estrangeiros (Heider 1995, Banks e Morphy 1997, Costa 2005, Samain 2005a; 2005b, Barbosa e Cunha 2006, Pink 2007a; 2007b). Alguns refletiram sobre pinturas, outros sobre filmes e vídeos (Crawford e Simonsen 1992, Henley 1999, Caiuby Novaes et. Al 2017), fotografias (Kossoy, 1980; 2002, Becker 1996a, Edwards 1996; 2016, Pinney 1996, Guran 2012), desenhos (Kuschnir 2016) etc. Alguns focaram no uso das imagens em pesquisas antropológicas como fonte de informação (Barros e Strozenberg 1992), outros como linguagem (Guran 2002), outros como método (Collier Junior 1973, Menezes 1987, Becker 1996b, Kossoy 1999, Caiuby Novaes 2008; 2012). Alguns olharam para a produção norte-americana e européia (Hockings 1975), outros para a indiana (Pinney 1998), outros para a brasileira (Kossoy e Carneiro 1994, Monte-Mór 1995). Os estudos são múltiplos e seus focos também.

No que diz respeito à produção brasileira, os estudos têm se dedicado a refletir sobre a produção audiovisual nacional e também estrangeira. Diversos livros, artigos, teses e dissertações já foram escritos no campo da antropologia visual. A maior parte dos textos foca no contexto internacional de desenvolvimento da área (Peixoto 1999), na história da institucionalização da disciplina no país (Eckert e Rocha 2016) ou na produção audiovisual de antropólogos(as) (Gonçalves 2008). Um ou outro texto trata da produção de um fotógrafo específico (Samain 1995; 2004, Tacca 2001; 2011, Segala 2005, Mauad 2009, Angotti-Salgueiro 2014, Espada 2014) ou de uma instituição (Costa 2016a; 2016b). Alguns falam da relação entre a Antropologia e a Fotografia (Samain 2005a; 2005b, Caiuby Novaes 2015).

Mas, apesar do crescente número de publicações acadêmicas dedicadas a ensaios fotográficos,<sup>2</sup> ainda há pouco conhecimento entre os pesquisadores não especialistas sobre como construir narrativas fotográficas antropológicas. Muitos autores sistematizaram teoricamente

2. Cf., por exemplo, os periódicos *Anuário Antropológico*, *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, *Cadernos de Campo*, *Mindaú*, *Iluminuras* e *Fotocronografias*, para citar apenas alguns exemplos nacionais.

seu uso na pesquisa (Godolphim 1995, Guran 2000, Achutti 2004, Koury 2006). Mas não há, ainda, uma única publicação que tenha se dedicado a organizar a história da produção fotográfica no campo da antropologia visual brasileira. Tal fato tem grande impacto tanto na compreensão do desenvolvimento da prática no país quanto na constituição de exemplos concretos sobre as possibilidades do uso da fotografia na pesquisa antropológica.

Ainda que hoje fotografias sejam facilmente produzidas por câmeras fotográficas e *smartphones*, e que seja raro encontrar um antropólogo que não registre imagens em campo, na maior parte das vezes esta produção fica restrita a blogs pessoais ou serve como instrumento para acessar a memória no retorno dos trabalhos de campo, junto aos diários e cadernos de notas. A sistematização e a publicação das imagens produzidas em pesquisas antropológicas ainda são pouco realizadas. A maioria dos pesquisadores não sabe como fazer ou produzir “fotografias eficientes”, como diria Guran (2000). Ou seja, não é capaz de demonstrar de forma clara, por meio da “boa utilização da linguagem fotográfica” (idem), o conteúdo antropológico desejado.

Mesmo os antropólogos que sabem fotografar frequentemente se sentem inseguros em relação ao potencial das imagens em apresentar conteúdos ou mesmo narrativas etnográficas, sustentando-as essencialmente em explicações verbais. Uma utilização complementar das linguagens, como apontada por Mitchell (2002), ainda é restrita a poucos praticantes especialistas, que buscaram de forma individual formações complementares no campo de fotografia (Peixoto 2019). Assim, é urgente o investimento na sistematização do que já foi produzido e do modo como vêm sendo produzidas as imagens antropológicas no país.

### **O ÍNICIO DE UMA HISTÓRIA: REGISTROS NO SÉCULO XIX**

Este artigo foca no início da relação entre a antropologia e a fotografia no Brasil, a fim de construir uma história da prática fotográfica de caráter etnográfico no país. Pois, se desde as primeiras expedições etnográficas e viagens de campo antropólogos levaram consigo equipamentos fotográficos para registrar os povos vistos como exóticos, muitas dessas imagens permanecem desconhecidas do grande público.

Já em 1840, apenas um ano após a invenção do Daguerreótipo, o primeiro equipamento fotográfico, foi registrada a primeira fotografia na América Latina. A imagem feita por Louis Comte documentou o Paço Imperial, no Rio de Janeiro, sede dos governos da Colônia e do Império naquele momento (Martins e Figueiredo 2017).



FIGURA 1  
Paço Imperial.  
Foto: Lois  
Comte, 1840.<sup>3</sup>

D. Pedro II foi o primeiro brasileiro a tirar uma fotografia e um importante incentivador da prática no país. A imagem da Figura 2, um retrato dele feito por Marc Ferrez em 1885, revela algumas das estratégias utilizadas à época para a construção de um real imaginado. Atrás do fotografado, vemos um fundo falso colocado para limpar as informações do ambiente, valorizando o personagem. O imperador está sentado em uma cadeira, que oferece o apoio necessário para permanecer estático durante o longo tempo de exposição para registro da imagem.

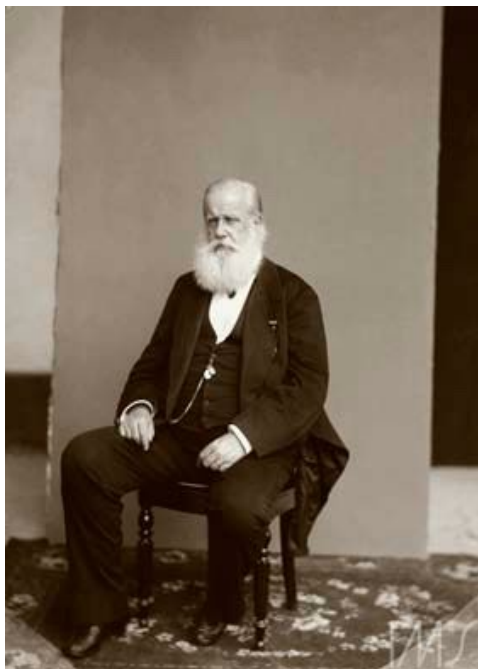


FIGURA 2  
D. Pedro II. Foto:  
Marc Ferrez, 1885.  
Acervo: Instituto  
Moreira Salles.

3. As imagens apresentadas neste artigo foram encontradas em diversos acervos e sites da Internet, tais como os da Biblioteca Nacional, do Museu do Índio, da Enciclopédia Itaú Cultural, do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTIC) e Instituto Moreira Salles (IMS).

Em 1839, pouco antes da primeira imagem registrada no Brasil, eram necessários cerca de quinze minutos de exposição sob forte luz solar para se obter uma imagem fotográfica. Por isso, retratos de pessoas em movimento eram impossíveis de serem feitos. Mas já na década de 1840, a estabilidade da imagem e a sensibilidade da placa foram reforçadas, e o tempo de exposição para registro de uma foto diminuiu significativamente, para cerca de um minuto. Mais tarde foram desenvolvidas lentes maiores e mais luminosas, melhorando o registro de imagens. Mas, para a produção de retratos, as pessoas ainda permaneciam sentadas ou apoiadas em suportes que as ajudavam a ficar imóveis por longos períodos de tempo. Imagens como a de D. Pedro II, portanto, eram muito comuns. E, dependendo de quem era fotografado, acabavam por descontextualizar ou até mesmo exotizar a pessoa fotografada.

Uma das primeiras fotografias de caráter etnográfico feitas no Brasil foi produzida por Arsênio da Silva, fotógrafo e pintor pernambucano. A imagem da Congada foi realizada no Rio de Janeiro em 1865 e também apresentava uma cena montada, com composição bem organizada.



FIGURA 3  
Congada. Foto:  
Arsênio da Silva,  
1865. Acervo:  
Biblioteca  
Nacional.

Diversos fotógrafos, brasileiros e estrangeiros, registraram cenas do cotidiano das grandes cidades no país no século XIX, assim como africanos escravizados e indígenas em seu “habitat natural”. As imagens da escravidão e dos indígenas na floresta despertavam grande curiosidade no exterior e eram comercializadas como *cartes de visite*. Elas eram produzidas em estúdios fotográficos, mas também *in loco*.



Para conhecer o interior do país e suas populações – em especial indígenas –, diversas expedições foram realizadas. Em 1875, por exemplo, Marc Ferrez atuou como fotógrafo da Comissão Geográfica e Geológica do Império. Com esse trabalho, ele viajou e documentou diversas regiões do país, percorrendo grande parte do rio São Francisco, do recôncavo e do litoral baiano, além de Pernambuco e de algumas regiões amazônicas. Neste trajeto, Ferrez fotografou alguns índios Botocudo, utilizando instrumentos de medição antropométrica.



FIGURA 4  
Índio Botocudo do  
sul da Bahia. Foto:  
Marc Ferrez, 1875.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.

Em seu estúdio fotográfico, mas também nas ruas, Ferrez registrou diversos retratos e cenas do cotidiano brasileiro da segunda metade do século XIX e do início do século XX. Fotografou também a família imperial e a reurbanização empreendida pelo prefeito do Rio, Pereira Passos. Militão de Azevedo, nesse mesmo período, abriu um estúdio em São Paulo e fotografou personalidades como Castro Alves, Joaquim Nabuco, D. Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina. Ele também ficou reconhecido como fotógrafo que documentou a população negra de São Paulo, não como escravos, mas como cidadãos comuns. Augusto Malta, por sua vez, foi nomeado o fotógrafo oficial do Distrito Federal (na época, o Rio de Janeiro), em 1903. E registrou diversas imagens da vida urbana, da arquitetura, de manifestações culturais e das transformações pelas quais passavam a cidade. Documentou a demolição do Morro do Castelo, a Revolta da Vacina, a inauguração da Avenida Central (hoje Rio Branco) e do Cristo Redentor, entre outros.

Alguns anos antes, entre 1867 e 1868, o fotógrafo alemão Christoph Albert Frisch, em expedição ao Amazonas, produziu cerca de cem fotografias

– as primeiras na região. Para produzir suas imagens, Frisch levou seu estúdio para a floresta a fim documentar os indígenas em seu ambiente. E para vencer as limitações técnicas da época, em especial os longos tempos de exposição, ele fotografava a paisagem separada do retrato, feito em um fundo neutro e, posteriormente, juntava e retocava as imagens a fim de apresentar cenas verossímeis.



FIGURAS 5-7  
Fotografias de  
Christoph Albert  
Frisch, 1867-1868.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.

As estratégias de Frisch, como a foto encenada, as múltiplas exposições e a fotomontagem aparecem em trabalhos de muitos artistas visuais contemporâneos. A fotógrafa Claudia Andujar, por exemplo, produziu diversos retratos posados dos Yanomami em seu trabalho “Marcados”. Já Sebastião Salgado, em recente projeto na Amazônia, produziu fotografias dos Korubos em um estúdio montado na floresta, com fundo preto, onde ele dirigiu e iluminou as cenas a fim de destacar as pessoas fotografadas do meio em que viviam. Retratos altamente retocados, com pinturas sobre as imagens, também foram muito produzidos por fotógrafos populares no Nordeste do Brasil.

Já entre 1898 e 1900, outros alemães, Hermann Meyer e Theodor Koch-Grünberg documentaram extensivamente sua Expedição ao Xingú. As imagens mostravam objetos de uso cotidiano e artefatos, fotografados em fundo branco, em diferentes ângulos. Alguns indígenas apareciam em cenas cotidianas e em fotos de grupos, feitas para mostrar a aldeia. As imagens de Koch-Grünberg foram publicadas na forma de atlas tipológico em *Indianertypen aus dem Amazonasgebiet (Tipos de índios da região amazônica)*, em 1906, e no quinto volume de *Vom Roraima Zum Orinoco*, em 1923. E algumas de suas narrativas sobre mitos indígenas acabaram sendo referidas por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928).

Mas as mais importantes expedições realizadas no país foram aquelas comandadas pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, a partir de 1890, emblemáticas pela quantidade de material etnográfico e iconográfico produzido. Elas resultaram nas primeiras políticas indigenistas no Brasil, como a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1910.

#### A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX



FIGURA 8  
Autorretrato com  
os Paresi. Foto:  
Major Thomaz  
Reis. Acervo:  
Museu do Índio.



O principal fotógrafo e documentarista da Comissão Rondon foi o Major Luiz Thomaz Reis, que se tornou o coordenador da Secção de Cinematographia e Photographia do SPI (Tacca 2001). Em expedição à Serra do Norte, com o marechal Rondon e o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, em 1912, ele produziu uma série de imagens sobre indígenas que influenciaram o trabalho de importantes antropólogos, como Luiz de Castro Faria e Claude Lévi-Strauss (Faria 2001).



FIGURA 9  
Claude e Dina  
Lévi-Strauss, no  
Mato Grosso,  
entre 1935-  
1936. Acervo:  
Musée du Quai  
Branly.

Castro Faria e Lévi-Strauss também realizaram uma expedição à Serra do Norte duas décadas depois, em 1938, numa viagem que ficou conhecida como Expedição Lévi-Strauss. Tal expedição foi extensivamente fotografada pelo casal Claude Lévi-Strauss e Dina Dreyfus, mas também pelo próprio Luís de Castro Faria. De Lévi-Strauss conhecemos poucas fotografias, algumas publicadas no livro *Tristes trópicos* (1955). Suas reflexões conceituais estavam totalmente apartadas da sua produção imagética.



FIGURA 10  
Mulher Kadiwê.  
Foto: Claude  
Lévi-Strauss,  
1935. (Publicada  
em Lévi-Strauss,  
Claude.  
*Tristes Trópicos*.  
São Paulo:  
Companhia  
das Letras,  
1996 [1955].)

Já as fotografias de Castro Faria foram recentemente publicadas no livro *Um outro olhar: diário da Expedição à Serra do Norte* (2001). Nele, descobrimos que, ao viajar com Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss para a Serra do Norte, Castro Faria buscava refazer os passos de Roquette-Pinto que, algumas décadas antes, também documentou a região acompanhando a Comissão Rondon.

Castro Faria, que na época estagiava no Museu Nacional no Rio de Janeiro, do qual décadas mais tarde se tornaria diretor, entrou para a expedição por intermédio de Heloisa Alberto Torres, diretora do museu. Foi ela quem o apresentou a Rodrigo de Melo Franco e Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo naquele momento. Próximo ao casal,<sup>4</sup> foi Andrade quem conseguiu a autorização do governo para que eles realizassem sua expedição à Serra do Norte, além de mediar a participação de Castro Faria nela. A relação entre Castro Faria, Mário de Andrade e Rodrigo de Melo Franco teve, nas décadas seguintes, grande impacto nas políticas públicas do patrimônio cultural no país (Simão 2009).



FIGURAS 11-12  
Fotografias de  
Castro Faria na  
Expedição à Serra  
do Norte, 1938.  
Acervo: Museu de  
Astronomia e  
Ciências Afins -  
MAST/MCTIC.

4. Dina Dreyfus trabalhou com Mário de Andrade na Sociedade de Etnografia e Folclore, como desenvolverei mais adiante.



FIGURA 13  
Claude Lévi-  
Strauss  
fotografando na  
Serra do Norte.  
Foto: Castro Faria,  
1938. Acervo:  
Museu de  
Astronomia e  
Ciências Afins -  
MAST/MCTIC.



As fotografias produzidas por Castro Faria nesta expedição eram imagens de objetos e modos de fabricá-los, seus usos no cotidiano e em rituais, a vida na natureza etc. Como a fotografia ainda era vista como registro do real, discussões sobre linguagem, pontos de vista ou ângulos não estavam presentes. As imagens eram, elas mesmas, artefatos de museus.

As fotografias registradas por Castro Faria, Roquette-Pinto e Major Reis influenciaram as representações dos índios no Brasil, documentados nesse período como forma de preservar sua memória e vestígios de grupos ameaçados de extinção. Essas imagens e aquelas produzidas por Darcy Ribeiro, Heinz Forthmann e Harald Schultz entre 1949 e 1951 no âmbito do SPI formaram o imaginário sobre grupos indígenas e sobre a fotografia antropológica no Brasil (Costa 2016a).

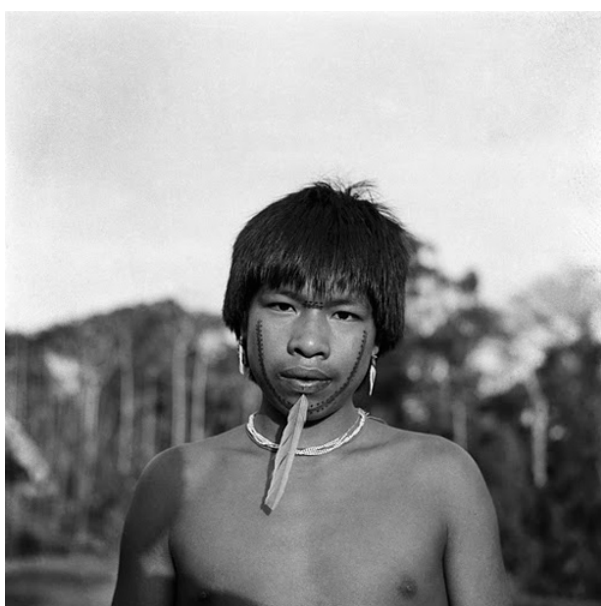


FIGURA 14  
Índio Urubu-  
Kaapor, Maranhão.  
Foto: Darcy  
Ribeiro, 1957.

Em 1948, dez anos após a Expedição de Lévi-Strauss à Serra do Norte, Darcy Ribeiro entrou para o SPI e se casou com Berta Gleizer. Nesse mesmo ano, ambos embarcaram em uma viagem de oito meses para realizar trabalho de campo entre os índios Kadiwéu, Kaiwá, Terena e Ofaié-Xavantes do sul do Mato Grosso. Segundo Gleizer, além da formação universitária, ela aprendeu antropologia com Darcy Ribeiro nessa viagem e datilografando seus manuscritos de 1948 a 1974. (Fundação Darcy Ribeiro, 2009).



FIGURA 15  
Berta Ribeiro.  
Fotografia: Darcy  
Ribeiro. Acervo:  
Museu do Índio.

Além de datilografar os manuscritos de Ribeiro, de acordo com o antropólogo Roque Laraia,<sup>5</sup> Berta Gleizer também fotografou bastante, mais do que o próprio Darcy. A maioria de suas imagens, contudo, é desconhecida do grande público. Armazenadas no Memorial Darcy Ribeiro, na Universidade de Brasília, elas não estão disponíveis para consulta. Algumas fotografias da viagem fazem parte do acervo do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, mas apresentam autorias duvidosas. Uma imagem do próprio Darcy Ribeiro, que visivelmente não é um autorretrato, aparece como de sua autoria, por exemplo.

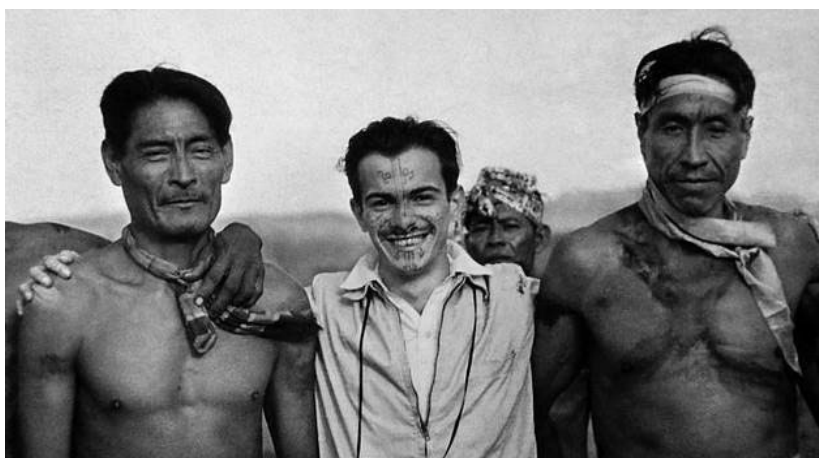


FIGURA 16  
Darcy Ribeiro  
com indígenas  
Kadiwéu. Foto:  
sem autoria.  
Acervo: Museu  
do Índio.

5. Em entrevista a mim, concedida em 10 de novembro de 2017.

Os livros de Berta Ribeiro apresentam apenas algumas de suas fotografias, mas apontam claramente a importância do uso de imagens em sua pesquisa. Berta publica muitas imagens, de diversos tipos e diversas autorias.

A ausência de referências a autorias de fotografias produzidas por mulheres que viajavam com seus maridos nesse período, como acontece com Dina Dreyfus e Berta Ribeiro, parece estar relacionada à falta de referências a trabalhos de antropólogas mulheres de forma mais geral, como apontou Corrêa em “A natureza imaginária do gênero na história da antropologia” (1995). A autora resume seu texto da seguinte maneira:

Tendo como pano de fundo uma pesquisa mais abrangente sobre a história da antropologia no Brasil, este texto sugere que a trajetória de algumas personagens femininas dessa história põem em xeque a suposta impermeabilidade das categorias masculino/feminina no sistema de classificações de gênero. Quando seres socialmente definidos como parte da cena privada são encontrados na cena pública, a ambiguidade de sua posição os coloca numa categoria anômala, como integrantes de uma espécie de “natureza imaginária”. (Corrêa 1995, 109)

O texto inicia com o caso de Dina Dreyfus, que fotografou, filmou<sup>6</sup> e ofereceu formações sobre o registro de imagens para pesquisa no Brasil:

Durante quatro anos procuramos por Dina Lévi-Strauss que, se não era uma celebridade na história da antropologia, também não era uma desconhecida. Acho que o primeiro a mencioná-la foi Egon Schaden, em seu depoimento, e depois encontramos mais referências sobre ela no livro de Lélia Gontijo Soares e Suzana Luz sobre a Sociedade de Etnografia e Folclore, criada por Mário de Andrade e da qual ela foi secretária. Aí estão reproduzidos em fac-símile os Boletins da Sociedade e faz-se menção a um livro de Dina – *Instruções práticas para pesquisas de antropologia física e cultural* (1936) – e à sua chegada: “...Dina Lévi-Strauss, professora *agregée* da Universidade de Paris e egressa dos quadros do Museu do Homem. Ela acompanha o seu marido, Claude Lévi-Strauss, no Brasil, contratado como professor de sociologia da recém criada Universidade de São Paulo” (cit., p. 7). Na enorme correspondência de Mário de Andrade, ela raramente aparece, e quando aparece é nas notas de seus interlocutores, subsumida na categoria “o casal Lévi-Strauss”, quando não simplesmente como “a mulher de Lévi-Strauss”. É assim também que se refere a ela com frequência o filósofo francês Jean Maugué em sua autobiografia: “Lévi-Strauss et sa femme”. (Ibid.)

6. Alguns dos filmes produzidos pelo casal Lévi-Strauss estão disponíveis on-line, em plataformas como o YouTube.

Tal problema é retomado por Portela (2019), em artigo recente:

Dina Dreyfus é conhecida no Brasil – quando o é – por ter sido esposa de Lévi-Strauss, e, quando muito, por ter participado da Missão Pesquisas Folclóricas ou da fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore no Brasil, ao lado de Mário de Andrade, na década de 1930. Pouco se sabe sobre sua trajetória após seu retorno à França. Ao iniciar minha pesquisa sobre Dreyfus, tive acesso às informações relativas ao período em que morou no Brasil, reunidas por pesquisadores que, como Mariza Côrrea, Luísa Valentini, Mariana Sombrio e Luis Donisete Grupioni, contribuíram para nos informar sobre a relevância do seu trabalho e a paradoxal invisibilidade tecida pela historiografia das ciências sociais a seu respeito. (Portela 2019, 331)

Essa barreira é ampliada no caso de mulheres que, em decorrência do casamento, mudaram seu sobrenome, assumindo o do marido:

A mudança nos sobrenomes é uma das características peculiares às cientistas mulheres, e esse costume foi muitas vezes responsável pela invisibilidade e desvalorização de suas trajetórias profissionais. Ao serem renomeadas, essas mulheres tornavam-se simbolicamente esposas em primeiro lugar e eram também consideradas por seus contemporâneos com base nisso. Na década de 1930, houve uma intensificação no número de pesquisadores que chegavam ao Brasil acompanhados de suas esposas, já que até então o mais comum era que os viajantes viessem sós. (Sombrio 2018, 91)

Dina Dreyfus ministrou, em 1936, um Curso de Etnografia no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo. O curso tinha como finalidade “iniciar folcloristas nos trabalhos de campo” (Lima 2004) e, nele, Dreyfus ensinava, entre diferentes técnicas etnográficas, a fotografia. O curso foi “organizado sob bases eminentemente práticas” (Shimabukuro, Botani e Azevedo 2004, 6), com o objetivo de formar os folcloristas para as futuras viagens. Sobre o curso, em sua aula inaugural, Mário de Andrade disse:

Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da levianidade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira [...]. E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa [...]. Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia. (Andrade 1936 apud Shimabukuro, Botani e Azevedo 2004, 6)

O curso tinha pretensões de oferecer recursos para “colher cientificamente” o patrimônio imaterial brasileiro. Registrar algo cientificamente, neste momento, significava colher dados com a maior objetividade possível. Estas indicações seguem os padrões daquelas que Andrade propôs para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) alguns anos depois. Deyfus também publicou mensalmente, entre 1937 e 1938, em seis números do Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore, as “Instruções de folclore”. Elas foram organizadas com a intenção de “ensinar os processos de colheita e chamar atenção dos novos pesquisadores para a cultura material e a vida social” (Ibid., 8).

Desenvolverei algumas reflexões sobre essa formação a seguir. Por hora, gostaria de ressaltar que, apesar do seu empenho em formar pesquisadores para o registro de imagens sobre a cultura, o folclore e os artefatos no Brasil, as imagens de Dina Dreyfus, assim como as de Berta Gleizer e de muitas outras antropólogas, seguem pouco conhecidas.

#### **PRIMEIRAS FORMAÇÕES, O FOLCLORE, O PATRIMÔNIO E AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS**

FIGURAS 17-18  
“O tapuio de Santarém/31 de maio, 1927” e “Salinas/Macau, 1929”. Fotos: Mário de Andrade. Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros (IESB-USP) [Disponível no CD-Rom Mário de Andrade “Os Diários do Fotógrafo” incluído no livro: Andrade, Mário de. O turista aprendiz. Brasília, DF: Iphan, 2015.

No que diz respeito ao folclore e ao patrimônio imaterial, Mário de Andrade foi um importante pesquisador e dinamizador. A partir de 1927, já destaque no Modernismo, ele realizou duas expedições etnográficas para o Norte e Nordeste do país. Primeiro para a Amazônia, em seguida para o Nordeste, fotografando com sua câmera Kodak danças e músicas dessas regiões.

Em suas viagens, ele elaborou uma espécie de “diário das imagens”, registrando informações a cada clique – data, lugar, personagens, situações, horário, posição do sol, abertura do diafragma. Essas informações eram complementadas com as legendas que inseria no verso das fotos, após reveladas em São Paulo. Ele produziu 902 imagens, sendo 529 na primeira viagem e 373 na segunda. São imagens do patrimônio histórico e artístico, material e imaterial, além de tipos físicos e formas de trabalho; algumas registradas sequencialmente.





Com o Modernismo, o folclore passou a ser visto como a verdadeira essência da brasilidade e se tornou o centro de interesse das Ciências Sociais, que nasciam no país naquela época. Em 1936, ano em que participou da elaboração do anteprojeto de criação do SPHAN, Mário de Andrade convidou Dina Dreyfus para ministrar um Curso de Etnografia no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo (1935-1938). Em seguida, os dois criaram a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939), que enviou um grupo de pesquisadores ao Norte e ao Nordeste do Brasil no mesmo ano em que o casal Lévi-Strauss realizava sua Expedição à Serra do Norte, em 1938, para uma viagem que durou cinco meses e ficou conhecida como Missão de Pesquisas Folclóricas.

A missão, dirigida por Luís Sala, ex-aluno do Curso de Etnografia, tinha como objetivo recolher documentos, indumentárias e gravar, fotografar e filmar músicas, danças, festas populares e ritos religiosos das regiões, como o coco e o bumba-meu-boi, assim como cerimônias indígenas. Desse modo, de fevereiro a julho daquele ano, a missão passou por mais de trinta cidades nos estados de Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará.

A missão produziu um registro pioneiro de manifestações culturais no país: 1.299 fonogramas com o total de 33 horas de gravações, 853 objetos (instrumentos musicais, trajes, estátuas etc.), 21 cadernos de campo (cerca de cem páginas com notas sobre músicas, danças, arquiteturas e costumes da região) e mais de seiscentas fotografias e quinze filmes.



FIGURAS 19-22  
Imagens da  
Missão de  
Pesquisas  
Folclóricas. Fotos  
sem autoria, 1938.  
Acervo: Instituto  
de Estudos  
Brasileiros (IESB-  
USP) [Disponível  
no CD-Rom  
Mário de Andrade  
"Os Diários do  
Fotógrafo" incluído  
no livro: Andrade,  
Mário de. O turista  
aprendiz. Brasília,  
DF: Iphan, 2015.5]

Ela foi um investimento que surgiu a partir de outras viagens que Mário de Andrade fez para o interior do país, na busca por uma identidade nacional. Em suas viagens, Andrade procurava uma arte genuinamente brasileira e, com este objetivo, passou a estudar construções civis e religiosas em Outro Preto e as obras de Aleijadinho, interessado especialmente em Minas Gerais, aonde chegou pela primeira vez em 1919. Como Aleijadinho (Minas Gerais), o mestre Valentim (Rio de Janeiro) e os santeiros Chagas e Domingos Pereira (Bahia) passaram a ser considerados pelo escritor representantes de uma arte original, insubmissa aos padrões lusos.

Compartilhando das inquietações de Mário de Andrade, em 1924, um grupo de modernistas também viajou a Minas Gerais, para assistir às cerimônias da Semana Santa e pesquisar “os fundamentos da brasilidade”. Da caravana, que ficou conhecida como Viagem da Descoberta do Brasil, participaram modernistas como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que se destacaram na célebre Semana de Arte Moderna de 1922. Mário de Andrade fotografou bastante, tanto nessa viagem quanto na que realizou a Minas Gerais, em 1919, e naquelas que ficaram conhecidas como Viagens Etnográficas, entre 1927 e 1929. Nestas, documentou suas impressões acerca da paisagem, da população e da cultura das regiões por onde passava.



FIGURA 23  
Mercado Ver-  
o-Peso, Belém  
(Pará). Foto:  
Mário de Andrade.  
Acervo: Instituto  
de Estudos  
Brasileiros da  
Universidade  
de São Paulo  
(IEB-USP), 1927.

Essas viagens e o movimento modernista marcaram profundamente a fotografia produzida no Brasil e o ideal de representação do patrimônio nacional, como vemos, por exemplo, no trabalho do fotógrafo Marcel Gautherot. De acordo com Turazzi, foi Mário de Andrade quem instaurou no SPHAN “o que poderíamos chamar de ‘uma política de documentação fotográfica’ das manifestações culturais, históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas que constituíam a

identidade do Brasil e, por conseguinte, formariam através da iconografia uma visão do seu patrimônio” (Turazzi 1998, 14). De acordo com Segala (2005, 78),

Em cartas a Rodrigo Mello Franco (1936-1945), Mário de Andrade sublinha, por diversas vezes, a importância da fotografia como documentação comprovante nos processos de inventário e nas recomendações de tombamento e restauração das “obras de arte patrimonial”. Indica a necessidade de a instituição contar com um “serviço intensivo de fotografia”, um trabalho profissional bem instruído que precisasse informações para estudos comparativos “na reconstituição de monumentos da nação”. Insiste na idéia de um acervo cumulativo – “um arquivo central único de negativos” – que objetivasse, por operações seletivas e de transcrição, o repertório valorado de bens culturais do país.

Em 1940, após trabalhar em projetos ligados ao Museu de Etnografia do Trocadéro e da construção e instalação do Museu do Homem, em Paris, Marcel Gautherot estabeleceu residência no Rio de Janeiro. Na cidade, conheceu Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do recém-criado SPHAN, e passou a frequentar intelectuais modernistas e a trabalhar para a instituição.

Entre as décadas de 1940 e 1950, foi contratado pelo SPHAN e pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgãos distintos à época, para desenvolver as documentações de seus projetos de pesquisa, preservação e difusão (Segala 2005). Com formação em arquitetura e influenciado pelos modernistas,

o fotógrafo busca nas paisagens, nas comemorações e na vida cotidiana, na história vivida das ruas, o equilíbrio minucioso das formas, o jogo com a profundidade de campo e o movimento, o registro calculado das luzes. Previsualiza o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento. (Segala 2005, 74)

A formação fotográfica de Gautherot, contudo, foi moldada no Museu do Homem, onde ele participou do projeto de reorganização das exposições etnográficas, sob direção de Paul Rivet (1937-1938). Estimulado pelos debates que ocorriam no museu sobre os modos de representação dos outros povos e as relações entre arte e etnografia, Gautherot decidiu viajar para o México em 1936 para realizar alguns ensaios fotográficos. Nesse mesmo ano, Pierre Verger também fotografou o país, e ambos publicaram suas fotos na França. Em 1939, quando Gautherot chegou ao Brasil, ele buscava explorar aspectos paisagísticos e humanos a fim de enviar imagens para a coleção do museu francês: “Define sua atividade como exercício de ‘fotójornalismo científico’, pela atenção que dá aos detalhes da vida social observada, às instruções da pesquisa etnográfica” (Segala 2005, 77).

Com Verger, que chega ao país em 1946, Gautherot fotografou as diversas regiões do Brasil, registrando a arquitetura, os “tipos sociais” e as obras de Aleijadinho, como os Profetas, Os Passos da Paixão e as Capelas Votivas.

FIGURA 24  
Profeta Isaías.  
Escultura de  
Aleijadinho.  
Congonhas (MG).  
Foto: Marcel  
Gautherot,  
1942. Acervo  
Instituto Moreira  
Salles.



FIGURA 25  
Via Crucis,  
Passos da Paixão.  
Escultura de  
Aleijadinho.  
Santuário  
Diocesano do  
Bom Jesus de  
Matosinhos.  
Congonhas (MG).  
Foto: Marcel  
Gautherot, 1947.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.



FIGURA 26  
Profeta Habacuc.  
Escultura de  
Aleijadinho.  
Santuário do  
Bom Jesus de  
Matosinhos,  
Congonhas (MG).  
Foto: Marcel  
Gautherot, 1947.  
Acervo: Instituto  
Moreira Salles.





Com o objetivo de produzir inventários do mundo visível, as fotografias encomendadas pelo SPHAN eram minuciosamente estipuladas pela direção: dizia-se exatamente o que e como deveria ser fotografado. De acordo com Segala (2005, 79):

Gautherot viaja pelo país, produzindo, além dos registros sobre a arquitetura colonial e moderna, um repertório de imagens definido então, na geografia humana, como “tipos e aspectos” do país, em que as configurações sociais associam-se à paisagem e os espaços se redefinem como marcadores culturais (Figura 1). Destacam-se nessas compilações, dos “quadros humanos” – metonímias etnográficas –, exclusivamente cenas exemplares do trabalho, como mostrou Heliana Salgueiro. O fotógrafo alarga esse recorte já consagrado que essencializa grupos sociais, incluindo figurações novas, tipos de rua, artes e festas populares, devocionais e profanas (Figuras 2 e 3).

Vejamos as figuras às quais a autora se refere:



Figura 1 – Vaqueiro, Ilha Mexiana/PA, c. 1943. Colheita de carnaúba, Messejana/CE, 1950-1952. Limpeza de café, Itaquera, São Paulo/SP, c. 1943-1948. Garimpeiro, Tocantins/PA, c. 1944-1948. Vaqueiro, Ilha Mexiana/PA, c. 1943. Processamento de látex, Ilha de Marajó/PA, c. 1967-1970. Fotografias de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles.



Figura 2 – Procissão de Nosso Senhor dos Navegantes, Salvador/BA, c. 1940-1945. Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo Instituto do Moreira Salles.



Figura 3 – Carnaval, Salvador/BA, c. 1965-67. Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Salles.

FIGURAS 27-29  
Fotografias de  
Marcel Gautherot  
publicadas no  
artigo de Ligia  
Segala (2005).



Uma seleção dessas imagens foi publicada em 1950 em Paris, no livro intitulado *Brésil*, do qual participaram Gautherot e Verger. As séries sobre o folclore tiveram importância particular na produção do primeiro fotógrafo, sendo as do bumba-meu-boi, no Maranhão, e a do Reisado e Guerreiros, em Alagoas, especialmente emblemáticas, de acordo com Segala (2005). Com a produção dessas séries e por meio de Edison Carneiro, sociólogo e folclorista que passou a dirigir a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, Gautherot se aproximou dos estudos sobre o folclore e do movimento folclórico.

Carneiro, por sua vez, criou a *Revista Brasileira de Folclore* e passou a patrocinar cursos de formação em estabelecimentos de ensino superior, estimulando a composição de documentários fonográficos e fotográficos no país.

O próprio Edison Carneiro, nas suas recomendações para a pesquisa do folclore, insiste sobre a importância desses “registros mecânicos” na construção etnográfica, na medida em que “constituem um documento vivo da observação. [...] A fotografia ilustrativa de aspectos do folclore deve ter sempre caráter dinâmico – um movimento, uma ação e não uma pose”. Desdobrando essa argumentação sobre a imagem – já afirmada, como já se viu, nos seminários de Mauss –, Carneiro defende uma idéia de folclore que se opõe às compilações inertes, às cristalizações do arcaico e do tradicional. (Segala 2005, 85)

Em suas viagens, Gautherot também fotografou as Cavalhadas, o Carnaval e o Círio de Nazaré. Suas fotos das figuras de proas de barcos do São Francisco foram publicadas na revista *O Cruzeiro*, contribuindo de maneira decisiva para a divulgação e valorização dessas obras, que, a partir de então, passaram a ser conhecidas como carrancas.



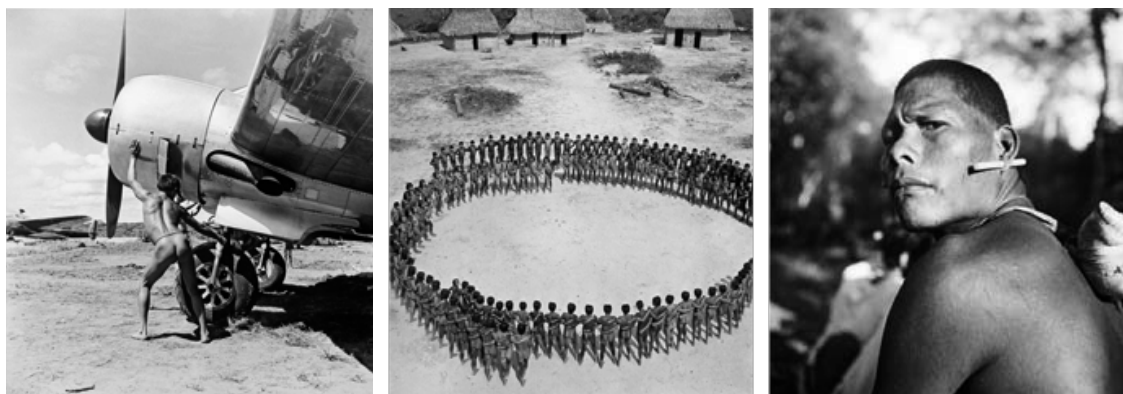
FIGURAS 30-33  
Fotografias de  
Marcel Gautherot.  
Acervo Instituto  
Moreira Salles.

É importante notar que as fotografias de Gautherot, assim como as de outros fotógrafos que retrataram o Brasil de 1930 e 1940 com o apoio de algumas instituições públicas, “recriam e estabilizam representações que vinham sendo escolhidas e convencionalizadas nas descrições textuais e iconográficas desde o século XIX” (Segala 2005, 92). Os “tipos regionais”, as festas populares e as relações entre homem e paisagem inspiravam-se em representações de trabalhos emblemáticos como *Sertões*, de Euclides da Cunha (1902) e *Rondônia*, de Roquette Pinto (1917), ou mesmo de projetos expositivos do Museu Nacional (Segala 2005).

Ainda que Pierre Verger tenha contribuído muito pontualmente com o SPHAN, ele teve influência singular na fotografia e na visualidade da instituição. Contratado por esta para registrar o patrimônio, ele fotografou principalmente a Bahia nas décadas de 1940 e 1950. Suas imagens, assim como as de Erich Hess, Marcel Gautherot, Herman Graeser e Harald Schultz, formam a maior parte do acervo fotográfico do Arquivo Central do atual Iphan, no Rio de Janeiro.

Assim como Gautherot, Verger também publicou imagens na revista *O Cruzeiro*, ícone da fotorreportagem e de uma nova linguagem fotográfica no Brasil, por mesclar narrativas textuais e visuais. E seus ensaios sobre o candomblé, na Bahia, e o Xangô, em Recife (1946-1951), tornaram-se os mais importantes. A revista, por sua vez, tinha em sua equipe nomes como José Medeiros, que documentou a Expedição Roncador-Xingu em 1949. Uma reportagem que influenciaria a formação de diversos antropólogos, como Roque Laraia.<sup>7</sup>

FIGURAS 34-36  
Imagens da  
Expedição  
Roncador-  
Xingu. Foto: José  
Medeiros Acervo:  
Instituto Moreira  
Salles, 1949.



7. Em entrevista a mim, concedida em 10 de novembro de 2017.

A Expedição Roncador-Xingu teve como objetivo realizar o reconhecimento oficial das áreas ocupadas pelos povos indígenas, mapear a região central do Brasil e abrir caminhos para conectá-la ao restante do país. Ela foi chefiada pelos irmãos Orlando, Cláudio e Leonardo Villas-Bôas, com apoio de Rondon, que na época era presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (1939). Um de seus mais importantes resultados foi a criação do Parque Indígena do Xingu, em 1961.

### A DÉCADA DE 1970 COMO PONTO DE INFLEXÃO E O REGISTRO FOTOGRÁFICO FEMININO

A partir da década de 1970, há uma expansão das documentações fotográficas em pesquisas etnográficas no país. A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (Lisa-USP), documenta os Bororo; o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ) e o então fotógrafo Milton Guran<sup>8</sup> produzem uma série de fotografias no recém-criado Parque do Xingu.

FIGURA 37  
Velho Mario e seu neto, Aldeia do Meruri. Foto: Sylvia Caiuby Novaes, 1972.



FIGURA 38  
Crianças brincando com pneus, Aldeia do Meruri. Foto: Sylvia Caiuby Novaes, 1972.



FIGURA 39  
*Bokoojeba*, personagem dos ritos funerários, privativo do clã dos *Kie* e representado pelos homens do clã *Aroroe*. Aldeia do Córrego Grande. Foto: Sylvia Caiuby Novaes, 1973. [Publicada em *Mulheres, Homens e Heróis*, 1986, 188].



Caiuby Novaes, que algumas décadas depois criou o maior centro de pesquisa e formação em antropologia visual do Brasil, o Lisa, ligado ao Departamento de Antropologia da USP, tornou-se uma das mais importantes referências no campo, no país. Raro exemplo de uma antropóloga fotógrafa com reconhecimento nesta história da pré-institucionalização da disciplina no Brasil, ela é exceção, como apontou em entrevista,

8. Algumas décadas depois, em 1996, Milton Guran se doutorou em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), na França.



em março de 2012, a Peixoto (2019, 138):

Ganhei uma máquina fotográfica quando tinha cinco, seis anos. A vida inteira eu fotografei, e sempre gostei de cinema. Sempre gostei mais de fotografia. [...]. Fiz o mestrado em 1980 e o doutorado em 1990. Tanto meu mestrado como meu doutorado já têm muitas fotografias. E desde que comecei a pesquisar os Bororo, em 1970, sempre fotografei em pesquisa. E muito! Rapidamente descobri que a fotografia era um elemento fundamental para estabelecer contato e para discutir com os Bororo os temas que não estavam em pauta. Ou seja, eu levava a foto que continha de algum modo o que eu queria discutir, e ela colocava o tema em pauta. Em pesquisa de campo você não consegue discutir no abstrato uma coisa que não esteja acontecendo. Mas, a partir da fotografia, ela cria o contexto do tema que você quer discutir. [...]. Em setembro de 1993, fui fazer o pós-doutorado em Manchester. Fiz esse mestrado em antropologia visual no Granada Center, mesmo tendo doutorado, porque nessa época lá não tinha doutorado.

Seu trabalho aponta uma transformação na relação entre a antropologia e a fotografia no Brasil, e também o lugar que as mulheres ocupam neste campo: ao produzir imagens no âmbito de suas pesquisas acadêmicas, Caiuby Novaes traz para as Ciências Sociais brasileiras reflexões sobre o uso da imagem na pesquisa antropológica. Ao lado de outras antropólogas e sociólogas, participa, nas décadas seguintes, da criação de diversos núcleos de ensino e pesquisa de imagem (Eckert e Rocha 2016).

Alguns anos antes, na década de 1950, duas fotógrafas estrangeiras se fixaram no Brasil: Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, produzindo extensas documentações de populações indígenas. No campo das artes, Andujar registrou os Yanomami. Por intermédio de bolsas da Fundação Guggenheim, viveu entre eles de 1971 a 1974, voltando em 1976 com uma bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).



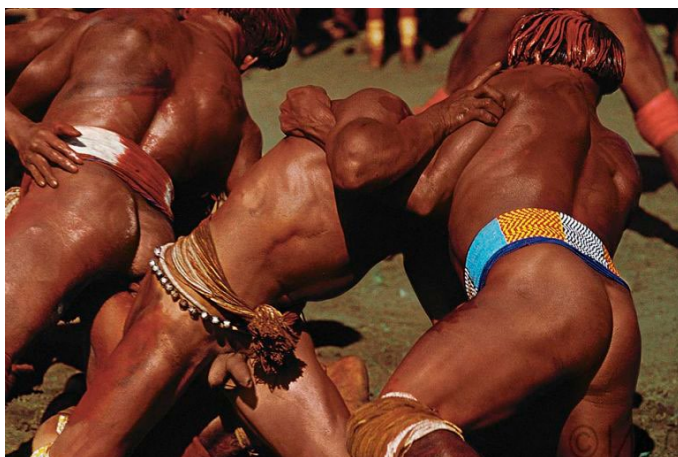
FIGURA 40  
Desabamento do  
Céu/Fim do Mundo  
(Série Sonhos  
Yanomami). Foto:  
Claudia Andujar.  
[Publicada em *A  
vulnerabilidade  
do ser*, 2005].<sup>9</sup>

9. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/37pM8Ye>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

A partir das vivências com esse povo, produziu uma série de fotografias sobre seu mundo onírico e simbólico, criando imagens por meio de fortes contrastes e efeitos visuais (Andujar 2005). Andujar também atuou, junto com a antropóloga Alcida Ramos e Davi Kopenawa Yanomami, na ONG Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), hoje Comissão Pró-Yanomami.

Já Maureen Bisilliat fotografou indígenas no Xingu. Darcy Ribeiro foi um importante dinamizador da fotografia etnográfica no país, estimulando fotógrafas como Claudia Andujar e Maureen Bisilliat a se engajaram na documentação de populações indígenas e da arte popular. Em 1958, em São Paulo, Andujar conheceu alguns antropólogos, dentre eles Ribeiro, que a provocou a fotografar indígenas. Ela primeiro documentou os Karajá, no Brasil Central, onde ficou durante um mês. O trabalho foi muito bem recebido tanto pela comunidade antropológica quanto pelo mercado internacional da fotografia.

Bisilliat, por sua vez, visitou o Parque do Xingu pela primeira vez em 1973, a convite de Orlando Villas-Bôas, e produziu uma série de fotografias intitulada “Cenas do dia-a-dia” (1975).



FIGURAS 41-42  
Fotografias de  
Maureen Bisilliat.  
Acervo: Instituto  
Moreira Salles.



Com seu marido, o francês Jacques Bisilliat, e o arquiteto Antônio Marcos Silva, funda, na década de 1970, a Galeria de Arte Popular O Bode, e passa a viajar pelo Brasil em busca de trabalhos para compor o acervo da Galeria. Em 1988, Darcy Ribeiro convida os três para formar o acervo de arte popular latino-americano da Fundação Memorial da América Latina, em São Paulo. E Maureen Bisilliat se torna a curadora da coleção permanente do Pavilhão da Criatividade do Memorial.

Bisilliat, Caiuby Novaes e Andujar se tornaram exemplos raros de mulheres que tiveram imagens de caráter etnográfico reconhecidas no país até meados do século XX. A partir da década de 1980, com o barateamento das câmeras fotográficas e a criação de diversos laboratórios de ensino e pesquisa com imagens, o perfil da produção de caráter etnográfico mudou e se diversificou no país.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diversos artigos já foram publicados sobre a institucionalização da antropologia visual no Brasil e seus diversos núcleos de pesquisa e ensino (Costa 2005, Samain 2005b, Eckert e Rocha 2016, Peixoto 2019). Uma análise da produção fotográfica desses núcleos, contudo, ainda está por ser feita. Parte da dificuldade em realizar tal análise reside na quantidade e na qualidade dos trabalhos realizados, assim como em sua diversidade. Uma sistematização dessa produção, contudo, poderia ajudar as pessoas que se aventuram pela antropologia visual a entender melhor como a fotografia tem sido utilizada na antropologia.

De todo modo, este não é o foco deste artigo. Aqui, busquei sistematizar a história da relação entre a fotografia e a antropologia no Brasil, partindo dos primeiros registros até a década de 1970. As produções referidas não são exaustivas, mas representativas da prática. Muita coisa foi deixada de fora, a fim de focar nos trabalhos mais relevantes, o que exigiu uma rápida abordagem de cada trabalho em prol de apresentar uma visão geral mais ampla das produções.

O recorte temporal, por sua vez, privilegiou o período anterior às primeiras formações nas universidades, na década de 1980, quando a produção passou a acontecer de forma mais abrangente. Ao apresentar a produção fotográfica do período estudado, busquei sistematizar uma história que até então estava sendo contada de maneira dispersa, por diversos autores (Ferrez 1953, Azevedo e Lissovsky 1988, Faria 2001, Tacca 2001, Angotti-Salgueiro 2014, Espada 2014, Segala 2015, Costa 2016b, Grieco 2016, Portela 2019). Meu objetivo foi construir uma história da constituição do campo no país capaz de auxiliar pessoas interessadas na prática a entender melhor seu desenvolvimento.

Tal organização pode também auxiliar as pessoas interessadas neste campo de produção a imaginar as possibilidades do uso da fotografia na antropologia. Este levantamento, contudo, indicou um problema não imaginado inicialmente: a escassez de referências a imagens produzidas por mulheres no período. A ausência verificada não está relacionada à falta de produção imagética de antropólogas e/ou fotógrafas, mas à dificuldade em acessar tais imagens ou mesmo tomar conhecimento delas. Algumas pistas apontam o fato de que, quando viajavam em companhia de seus maridos, muitas mulheres tinham sua autoria ignorada ou mesmo suas imagens creditadas aos homens. Ainda que tenham atuado em importantes expedições etnográficas, por exemplo, não encontrei quase nenhuma fotografia produzida por Charlotte Rosenbaum, Dina Dreyfus ou Berta Gleizer.

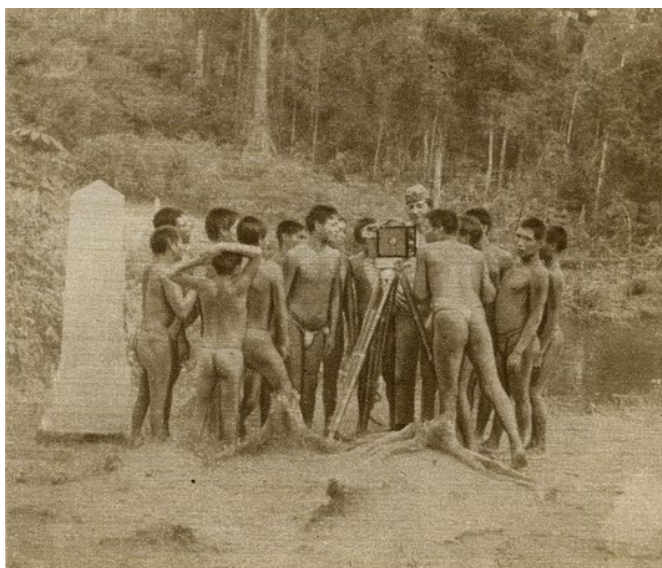


FIGURA 43  
Major Reis/  
Comissão Rondon.  
Foto: Charlotte  
Rosenbaum.

Aparentemente, nas primeiras expedições etnográficas, não havia preocupação em registrar a autoria dos trabalhos feitos pelas mulheres. A fotografia, vista como um serviço técnico, secundário, nem sempre era digna de reflexão ou mesmo de valorização enquanto produto etnográfico. Nesse sentido, muitas imagens foram armazenadas sem autoria ou em nome dos coordenadores das pesquisas, em sua totalidade, homens.

Outro fato relevante desse período diz respeito à realidade apresentada nessas imagens. Ainda que se possa imaginar que as fotografias produzidas entre meados dos séculos XIX e XX, por falta de recursos tecnológicos, tendessem a representações fidedignas da realidade, uma análise do material demonstra que, desde sempre, as representações apresentadas imageticamente em fotografias documentais foram construídas. Isso não é uma peculiaridade da imagem, visto que as etnografias também o eram. Mas fotografias frequentemente geram outras expectativas.

Por apresentar indícios *visíveis* do real, as imagens tendem a enganar expectadoras(es) não habituados à leitura e análise de imagens. A maneira como as pessoas eram enquadradas, o que era deixado dentro e o que era deixado de fora do quadro, o que aparece em foco etc. sempre foi construído pelas pessoas que fotografavam. Por vezes, estas pessoas foram direcionadas pelas instituições nas quais trabalhavam (museus, instituições públicas voltadas para a preservação do patrimônio ou mesmo de proteção às populações indígenas), que buscavam registrar imagens dos “tipos sociais” brasileiros, suas festas e seu folclore que ilustrassem suas políticas públicas.

Tais representações não apenas apresentavam uma ideia do que eram essas pessoas, mas também seu grupo social e sua região. Essas fotografias muitas vezes serviram para guiar outras representações construídas *a posteriori* e direcionar a elaboração de políticas voltadas para tais grupos, seja por meio do reconhecimento e da preservação de suas práticas culturais, seja na demarcação de seus territórios (Costa, 2016b). Assim, analisar tais empreendimentos imagéticos, permite que compreendamos não apenas a estética empregada, mas também o contexto político de tais produções e, certamente, nos informam também sobre a própria antropologia (acadêmica e prática).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achutti, Luiz Eduardo. 2004. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Tomo Editorial.
- Andujar, Claudia. 2005. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Angotti-Salgueiro, Heliana. 2014. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 22, no. 1: 11-79.
- Azevedo, Paulo César e Maurício Lissovsky. 1988. *Escravos brasileiros na fotografia de Christiano Júnior (1864-1866)*. São Paulo: Ex Libris.
- Banks, Marcus e Howard Morphy 1997. *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barbosa, Andrea e Edgar Teodoro da Cunha (ed.). 2006. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Barros, Myriam Moraes e Ilana Strozenberg. 1992. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea.
- Becker, Howard. 1996a. Balinese character: uma análise fotográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 137-143.
- Becker, Howard. 1996b. Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 95-97.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2008. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, vol. 14, no. 2: 455-475.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2012. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. *Iluminuras*, vol. 13, no. 13: 11-29.

- Caiuby Novaes, Sylvia (org.). 2015. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp.
- Caiuby Novaes, Sylvia, Edgar Teodoro Cunha and Paul Henley. 2017. The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of rituais e festas Borôro (1917). *Visual Anthropology*, vol. 30, no. 2: 105-146.
- Collier Junior, John. 1973. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU.
- Corrêa, Mariza. 1995. A natureza imaginária do gênero na história da antropologia. *Cadernos Pagu*, no. 5: 109-130.
- Costa, Catarina Alves. 2005. Sobre a antropologia visual brasileira. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 21, no. 2: 163-170.
- Costa, Eduardo Augusto. 2016a. Uma trajetória do Arquivo Fotográfico do Iphan: mudanças discursivas entre os anos 1970 e 1980. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 24, no. 1: 151-180.
- Costa, Eduardo Augusto. 2016b. Três publicações do Iphan: diálogos entre fotografias e patrimônios. In *4º Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Porto Alegre, 25 a 29 jul. 2016.
- Crawford, Peter and Jan Simonsen. 1992. *Ethnographic film, aesthetics and narrative traditions: proceedings from Nafa II*. Aarhus: Intervention Press.
- Eckert, Cornelia e Ana Luiza Carvalho da Rocha. 2016. Antropologia da imagem no Brasil: experiências funcionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Iluminuras*, vol. 17, no. 41: 277-297.
- Edwards, Elizabeth. 1996. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 11-28.
- Edwards, Elizabeth. 2016. *Photography, anthropology and history: expanding the frame*. New York: Routledge.
- Espada, Heloisa. 2014. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 22, no. 1: 81-105.
- Faria, Luís de Castro. 2001. *Um outro olhar: diário de uma expedição à Serra do Norte*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- Ferrez, Gilberto. 1953. A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 10: 169-304.
- Fundação Darcy Ribeiro. 2009. Fazimentos. Caderno 7: Berta Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro.
- Fyfe, Gordon and John Law (ed.). 1988. *Picturing power: visual depiction and social relations*. London: Routledge.
- Godolphim, Nuno. 1995. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, no. 2: 161-185.
- Gonçalves, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Grieco, Bettina Zellner. 2016. Erich Hess: fotografia e patrimônio. *Fórum Patrimônio: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável*, vol. 9, no. 1: 1-13.
- Guran, Milton. 2000. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no. 1: 155-65.

- Guran, Milton. 2002. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho.
- Guran, Milton. 2012. *Documentação fotográfica e pesquisa científica: notas e reflexões*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Heider, Karl. 1995. Uma história do filme etnográfico. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 1: 31-54.
- Henley, Paul. 1999. Cinematografia e pesquisa etnográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 9: 29-49.
- Hockings, Paul. 1975. *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton.
- Kossoy, Boris. 1980. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Kossoy, Boris. 1999. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo. Ateliê Editorial.
- Kossoy, Boris. 2002. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e o ofício da fotografia no Brasil (1831-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales.
- Kossoy, Boris e Maria Luiza Tucci Carneiro. 1994. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira*. São Paulo, Edusp.
- Koury, Mauro G.P. 2006. Os pesquisadores frente a um olhar e ao uso da fotografia nas ciências sociais no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 22, no. 1: 45-56.
- Kuschnir, Karina. 2016. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5: 5-13.
- Lima, Lenira Ribeiro. 2004. Apresentação. In *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*, 5. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Martins, Ana Cecília Impellizzeri e Luciano Figueiredo (org.). 2017. *História do Brasil em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Mauad, Ana Maria. 2009. Milton Guran, a fotografia em três tempos. *Revista Studium*, no. 28: 1-4. Disponível em: <<https://bit.ly/37o2P69>>. Acesso em: 29 jul. 2009.
- Menezes, Cláudia. 1987. Registro visual e método antropológico. In *Cadernos de texto: antropologia visual*, org. Milton Guran, Cláudia Menezes e Patrícia Monte-Mór, 26-28 Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- Mitchell, William John Thomas. 2002. O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 15, no. 2: 101-131.
- Monte-Mór, Patrícia. 1995. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 1:81-885.
- Peixoto, Clarice Ehlers. 1999. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 48: 91-115.
- Peixoto, Clarice Ehlers. 2019. Antropologia & imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira? *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 8, no. 1: 131-146.
- Pink, Sarah. 2007a. Introduction. In *Doing visual ethnography*, Sarah Pink, 1-18. London: Sage.
- Pink, Sarah. 2007b. The visual in ethnography: photography, video, cultures and individuals. In *Doing Visual Ethnography*, Sarah Pink, 21-39. London: Sage.
- Pinney, Christopher. 1996. A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 2: 29-52.



- Pinney, Christopher. 1998. *Camera Indica: the social life of Indian photographs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Portela, Luciana. 2019. Dina Dreyfus, Alain Badiou e os programas de Filosofia da Rádio-Televisão Escolar francesa nos anos 1960. Entrevista com Alain Badiou. *Anuário Antropológico*, vol. 44, no. 1: 331-346.
- Samain, Etienne. 1995. Ver e dizer na tradição antropológica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, vol. 2: 19-48.
- Samain, Etienne. 2004. Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra de Gregory Beatson e Margaret Mead. In: Alves, André. *Os argonautas do mangue*, André Alves, 15-72. Campinas: Editora da Unicamp.
- Samain, Etienne (org.). 2005a. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec.
- Samain, Etienne. 2005b. Antropologia visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 21, no. 2: 115-132.
- Segala, Lygia. 2005. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 13, no. 2: 73-134.
- Shimabukuro, Elizabete, Aparecida Sales Linares Botani e José Eduardo Azevedo. 2004. Introdução. In *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*, 6-8. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Simão, Luciene. 2009. Elos do patrimônio: Luiz de Castro Faria e a preservação dos monumentos arqueológicos no Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, vol. 4, no. 3: 421-435.
- Sombrio, Mariana. 2018. Os museus, as mulheres e a participação no campo de estudos etnológicos no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 7, no. 13: 87-106.
- Tacca, Fernando. 2001. *A imagética da Comissão Rondon*. São Paulo: Papirus.
- Tacca, Fernando. 2011. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, vol. 18, no. 1: 191-223.
- Turazzi, Maria Inez. 1998. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 27: 6-17.

**FABIENE GAMA** é professora adjunta do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou pós-doutorado no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília de 2013 a 2018. É doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Anthropologie Sociale et Ethnologie pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, França (em cotutela, 2012); mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006); e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Coordena o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e é membro do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (Gestão 2019-2020). E-mail: fabiene.gama@ufrgs.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 18/10/2019

Reapresentado em: 20/02/2020

Aprovado em: 04/04/2020

## QUE SAMBA É ESSE? SAMBA E BATUCADA EM BARCELONA, ESPANHA

**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163166

**ORCID**  
orcid.org/0000-0001-6604-1911

**LISABETE CORADINI**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil,  
59078-970 - ppgascoordena@cchla.ufrn.br

### RESUMO

Trata-se de um estudo sobre cenas musicais e transnacionalização. Analisei como a internacionalização da música brasileira e a chegada de imigrantes brasileiros proporcionaram a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música na cidade de Barcelona, na Espanha. Realizei um mapeamento de cenas musicais do samba, do samba-reggae e da batucada. Para realizar esta pesquisa, foram utilizados procedimentos metodológicos baseados em observação participante, entrevistas, registro audiovisual e audição de rádio. As análises teóricas seguiram os princípios e ferramentas da antropologia urbana, antropologia sonora e audiovisual. Esta pesquisa é fruto de um intenso trabalho etnográfico realizado entre os meses de junho de 2017 e julho de 2018.

### PALAVRAS-CHAVE

Antropologia audiovisual; transnacionalização; batucada; samba-reggae; Barcelona.

### ABSTRACT

This is a study about music scenes and transnationalization. I analyzed how the internationalization of Brazilian music and the arrival of Brazilian immigrants led to the creation of new sound spaces to experience music in Barcelona. Also, mapping was performed to search for music scenes of samba, samba-reggae and batucada. The research involved methodical procedures based on participant observation, interviews, audiovisual record, and radio listening. Theoretical analysis followed the principles and tools of urban, visual and media anthropology. This study is the result of an intense ethnographic work carried out between June 2017 and July 2018.

### KEYWORDS

Visual and media anthropology; transnationalization; batucada; samba-reggae; Barcelona.

## PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Se mover, conhecer e descrever não são operações separadas que se seguem umas às outras em série, mas facetas paralelas do mesmo processo – o da vida mesma.

Tim Ingold

Desde meu primeiro contato com a cidade de Barcelona, percebi a presença de músicos de rua, mas não via músicos brasileiros. Será que o ritmo do samba não é apropriado para espaços públicos, estações de metrô e ruas? Passei a indagar se existia “samba” em Barcelona.<sup>1</sup>

É importante salientar que desde 2012 venho procurando compreender o universo multicultural do bairro das Rocas, de Natal (RN), especialmente do samba. Nessa caminhada, tive como guia o Mestre Zorro, sambista, compositor e morador do bairro. Zorro mostrou com maestria as raízes do samba potiguar. E assim, de forma compartilhada, construímos um arquivo de fatos e entrevistas sobre a história do samba nas Rocas.<sup>2</sup>

Esse trabalho me levou a refletir sobre qual é o lugar do visual e do som na antropologia social. De que forma construímos algo no audiovisual com imersão? Uma das formas é mergulhar profundamente, com compromisso e determinação de levar um pouco da história de vida de uma pessoa ou de um lugar, com delicadeza, para muitos.

Essa é a metodologia mais adequada para construir algo com humanização. Se tivermos tempo para compreender o tempo do outro e suas escolhas, então mostramos interesse em ouvir suas histórias, e isso vem a ser um compromisso com o registro das imagens construídas.

Precisamos nos mover em campo e fazer estas pessoas que nos interessam mover-se também. Entrar neste mundo imagético do outro sem julgar e sem valorar é modificar nosso próprio olhar. Esse compromisso visa ampliar os diálogos sobre as metodologias críticas na orientação do fortalecimento de um campo acadêmico em antropologia urbana, visual e sonora (Coradini e Pavan 2018).

1. Em 2014, na minha primeira exploração etnográfica em Barcelona, tive acesso a informações importantes a partir das investigações sobre o tratamento informativo das imigrações realizadas pelos grupos de pesquisa Migracom e Grafo, da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), nos anos de 1996, 2000 e 2002, que serviram de insumo inicial para refletir sobre as práticas sonoras naquela cidade.

2. Projeto de extensão “Narrativas, memórias e itinerários”, que coordeno junto com a professora Maria Angela Pavan, do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Decom/UFRN). Nessas produções audiovisuais, passamos a investigar os itinerários de vida de indivíduos e grupos urbanos na cidade de Natal (RN), a partir de suas ações, gestos e vozes. Vozes nem sempre uníssonas, mas reveladoras de interações, tensões e expressões sobre a cidade. Entre as produções estão: *No mato das Mangabeiras* (Coradini e Pavan 2014a), *Seu Pernambuco* (Coradini e Pavan 2014b), *Mestre Zorro* (Coradini e Pavan 2016b) e *As mulheres das Rocas são as vozes do Samba* (Coradini e Pavan 2016a).

Tendo como base essa perspectiva, dei início à pesquisa, caminhei pelo centro histórico de Barcelona e descobri bares e restaurantes brasileiros, lugares de encontros e sociabilidades. O objetivo era mapear as cenas musicais brasileiras. A abordagem de Straw (2006, 10) afirma que o mapeamento inicial não seria o mapa resultante, mas o método de acesso à cena: “a forma de identificar os itinerários espaciais de pessoas, coisas e ideias”. Parto do princípio de que o mapeamento revela a cena nos espaços da cidade. Autores como Certeau (1994), Ingold (2015), Martín-Barbero (2004) e Careri (2017) contribuem para esse exercício da “deriva”.

Caminhar pela cidade, como nos ensina Careri (2017,79) no livro *Walkscapes: el andar como práctica estética*, é percorrer o território levantando mapas não convencionais. Insisto aqui na importância da teoria da deriva, como explica Guy Debord (1958, 1):

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo<sup>3</sup>.

Dessa forma, comecei a desenhar um mapa, localizando os lugares e os itinerários por onde circulava a música brasileira na cidade. São os seguintes: Jamboree, Guzzo, Bendita Salsa, Marula Café, El Monasterio, El Rouge, Gryzzly (Figura 1), Ovella Negra, Diobar, Cantinho Brasileiro, Spirit Barcelona, Berimbau, Panela de Barro e El Foro Club. A maioria desses bares está localizada na área central, como nos bairros Gótico, Born e Gràcia. Antes do show, bares como o Diobar e o Bendita Salsa oferecem aulas de samba ou forró com professores brasileiros. Percebi que sua intenção, além de sensibilizar os frequentadores para aprender a sambar, é convidar os interessados, brasileiros ou não, para as aulas em academias ou estúdios de dança. Assim os contatos vão se estabelecendo e se tornam mais frequentes, principalmente com a participação nos grupos de WhatsApp, através do compartilhamento de notícias, imagens e vídeos sobre as aulas de dança.

3. Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva apresenta-se como uma técnica de procedimento ininterrupto através de ambientes diversos. O conceito de deriva está vinculado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, e a afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, que se opõem em todos os aspectos as noções clássicas de viagem e passatempo (tradução da autora)



FIGURA 1  
Festa Brasileira  
em Barcelona,  
2017. Fotos:  
Cartaz Grizzly.

Outra forma de sociabilidade em torno da música que também acontece na esfera digital é por meio do Facebook. Os grupos nessa rede social constituem um exemplo da desterritorialização (Castells 1996). Neste caso, os grupos do Facebook, como “Brasileiros em BCN”, “Músicos brasileiros em BCN” e “Brasileiras em BCN”, permitem uma maior aproximação e acesso a informações sobre os eventos, cursos e shows dos músicos migrantes brasileiros na capital catalã.

Para obter dados mais específicos sobre a “cena musical” brasileira, comecei a escutar o programa “Caipirinha Libre”, com entrevistas e bate-papos, que acontece ao vivo às quartas-feiras, das 18h às 20h, e é transmitido pela rádio ContraBanda (91,4 FM).<sup>4</sup> Trata-se de um programa de rádio com DJs residentes de Barcelona e que conta com a participação de convidados, músicos e artistas que moram ou estão de passagem pela cidade. Segundo o locutor, “é uma forma de manter informações atualizadas sobre a música brasileira”.

4. Disponível em: <http://www.contrabanda.org/>.



A pesquisa em Barcelona ganhou impulso inusitado a partir do workshop de que participei com a professora Vânia Bastos, chamado “Dança de blocos afro: legado e resistência”, que aconteceu no Centre Cívic Pere Vila, em outubro de 2017. Naquela ocasião, conheci diferentes profissionais ligados à música, como professores de dança de salão, gafieira e samba, capoeiristas, dançarinos, músicos e interessados em aprender sobre música e dança brasileira. Eu era a única participante brasileira; as demais alunas eram espanholas ou de outras nacionalidades.<sup>5</sup>

Segundo Will Straw (2006, 6), o conceito de “cena musical” se refere: (1) à reunião de pessoas num determinado lugar; (2) ao movimento dessas pessoas entre esse lugar e outros; (3) aos espaços públicos onde acontece esse movimento; (4) a todos os espaços e as atividades que estimulam um determinado fenômeno cultural particular; (5) ao fenômeno maior e disperso geograficamente do qual esse movimento é um exemplo local; e (6) às redes e fluxos de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam essa cena à cidade.

É interessante observar como as redes de sociabilidade vão sendo construídas. Will Straw (1991,373) faz uma reflexão interessante sobre as redes de sociabilidade que se formam através da circulação do rock alternativo e da *dance music* nas grandes cidades (Detroit, Montreal, Toronto, Los Angeles e Londres). Para o autor, “cena musical” é o espaço cultural em que uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo entre si numa variedade de processos de diferenciação. Esse conceito permite entender que a “cena musical” é ampla, fluida e densa.

Este artigo parte de um estudo etnográfico que privilegiou a observação participante, a identificação de locais de encontro e o registro audiovisual dos grupos frequentadores de aulas de samba e samba-reggae, bem como apresentações em eventos, como carnaval, festas populares e *fiestas mayores*, como a Fiesta Mayor de la Mercè, a Fiesta Mayor de Gràcia, os Correfocs e a Fiesta de Santa Eulàlia. Também gravei entrevistas mais aprofundadas com quatro mulheres negras residentes em Barcelona, duas delas professoras de samba – uma de gafieira e samba rock, e outra integrante da Escola de Samba Unidos de Barcelona. Essas estratégias proporcionaram um material único para reflexão, principalmente pela possibilidade de adentrar o universo das técnicas corporais e das professoras/colegas envolvidas nesse aprendizado.<sup>6</sup> No entanto, para os fins

5. Naquela ocasião, pude fazer dois workshops que proporcionaram uma maior aproximação do universo da música em Barcelona. Foram eles: “Escuchar voces, tejer redes: apuntes sobre feminismo y música popular”, com a professora Sílvia Martínez (Escola Superior de Música de Catalunya, UAB), em dezembro de 2017, e “Salsa en Barcelona: escenas, representaciones y personajes”, com Alba Marina González (Universitat de Barcelona), em novembro de 2017.

6. O material gravado está em fase de edição. Em outro artigo pretendo refletir sobre as estratégias metodológicas abordadas pelos antropólogos visuais, cineastas e

deste artigo, irei privilegiar as fotografias que foram realizadas em diferentes etapas da pesquisa. O que apresento é o resultado ainda parcial dessa pesquisa realizada durante meu pós-doutorado no Grup de Recerca em Antropologia Fonamental i Orientada (Grafo), na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), no período entre julho de 2017 e julho de 2018.

Ao longo da pesquisa, várias questões relevantes surgiram. Uma delas era entender como a internacionalização da música brasileira e a chegada de imigrantes brasileiros proporcionaram a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música em Barcelona. Neste artigo me atrevo apenas a descrever os meus primeiros contatos com essa “cena musical” e os meandros do processo de transnacionalização do samba em Barcelona, até então totalmente desconhecidos para mim.

### **SAMBA E SAMBA-REGGAE**

Antes de entrarmos na discussão sobre transnacionalização, são necessários alguns apontamentos sobre o samba e o samba-reggae para se entender a dimensão identitária de matriz afro nesses estilos musicais e por que ela é acionada em vários momentos pelos meus interlocutores.

Diversos trabalhos na área da antropologia e da sociologia apontam a dificuldade de precisar sua origem, mas todos concordam que desde o início o samba se manteve atrelado a camadas mais pobres da sociedade. Alguns autores referem que esse ritmo é proveniente da Bahia, uma região de forte ascendência africana, e começou a se expandir no Rio de Janeiro. Sem cair numa visão simplista e reducionista, cabe ressaltar que o samba é tido como uma expressão tipicamente brasileira e que vários autores já pesquisaram sobre esse tema e sua intensa rede de significados, produções, espaços e formas de se relacionar com a indústria fonográfica, como Cavalcanti (1995), Goldwasser (1975), Lopes (1981); Tramonte (2001), Muniz Sodré (1988), Hermano Vianna (2004), Carlos Sandroni (2005), entre outros.

Segundo o dossiê *Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo* (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014), é no início do século XX, com a industrialização, o crescimento das cidades e a urbanização, que a população negra encontrou no samba uma voz ativa para a denúncia da opressão e da segregação. Escolas de samba, espaços de encontro, trocas de experiência, redes de solidariedade e criações artísticas também surgiram.

Mas foi na Bahia, nos anos 1970, que aconteceu um fenômeno musical com o retorno do “afoxé” e a criação do primeiro “afro-bloco”. Segundo Sigilião (2009), o movimento de reafricanização aparece com os afoxés

---

documentaristas no campo da entrevista, bem como os estudos sobre a duração do tempo na realização de documentários (registro visual e sonoro).

e o surgimento dos blocos afro em Salvador. Em 1974, surge o primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, que cria uma nova música de carnaval na Bahia. O bloco traz a questão racial e o empoderamento em suas letras. É também desse período a formação do grupo musical Novos Baianos que, junto com os blocos afro Ilê Aiyê e Filhos de Gandhi, passou a enfatizar os conflitos raciais e a protestar contra o preconceito.<sup>7</sup>

A maior inovação do carnaval da Bahia foi o Trio Elétrico de Dodô e Osmar, que surgiu em 1950 e representa a consagração do carnaval de rua. Em sua primeira apresentação já utilizava guitarras elétricas e som amplificado por autofalantes em cima de um carro.

O samba-reggae surgiu nos anos 1970 e é uma fusão de samba, reggae jamaicano e elementos rítmicos do candomblé. O bloco Olodum dá visibilidade ao samba-reggae e aos ritmos de percussão afro-baianos, que ainda hoje dominam o carnaval. É uma fusão de certos ritmos afro-caribenhos (merengue, salsa) com uma forte influência do reggae jamaicano.

#### **SAMBA EM BARCELONA**

No levantamento bibliográfico inicial não encontrei trabalhos acadêmicos sobre a difusão da música brasileira em Barcelona, mas apenas sobre a salsa e a música cubana. Alba Marinha González Smeja (2016), na tese de doutorado *Salsa Nómada: escena musical, bailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona*, parte de uma contextualização histórica sobre a origem da salsa para identificar a popularização da *salsa brava* em Barcelona e por que ela se distingue de outros estilos *salseros*.

Camacho (2015), outra pesquisadora que procura entender a difusão da salsa em Barcelona, afirma que para os espanhóis há uma diferença entre a experiência de dançar e ouvir música *salsera*, enquanto para os latinos a música e o baile coexistem. O baile de salsa para os latinos é algo terapêutico, que “cura tudo emocionalmente”; para os espanhóis, ela os “faz se sentirem bem” (2015,175). O aprendizado do baile de salsa é promovido entre os espanhóis no sentido de se exercitar, ou seja, a prática se traduz em uma atividade para o bem-estar. Ainda segundo a autora, os casais participam em duplas e apresentam coreografias, sendo dado comum que acrobacias e o levantamento da companheira requeiram dos bailarinos um bom estado físico; ao passo que o baile de salsa aparece mais relacionado a sentimentos e emoções.

Mais tarde, tive acesso a etnografias sobre o forró e a capoeira no exterior. Os autores Nascimento e Ortega (2018), por exemplo, procuram

7. Para uma análise detalhada sobre o movimento de reafrikanização ocorrido nos anos 1970 e a intensa relação musical entre duas cidades brasileiras, Rio de Janeiro e Salvador, ver Sigilião (2009).

compreender o processo de transnacionalização dos praticantes de forró. Isso é feito por uma etnografia multissituada do forró nas cidades de Lisboa, em Portugal, e Valência, na Espanha. Eles afirmam que:

No caso Ibérico, a circulação desse gênero musical ganha contornos e particularidades, dada a ligação do forró aos contextos culturais de latinidade, que o aproxima a imaginários dos trópicos e de gêneros musicais cujos processos transnacionais foram anteriores ao forró, caso da salsa, do merengue e dos ritmos afro-cubanos. (Nascimento e Ortega 2018, 51)

Pode-se dizer, portanto, que há uma variedade de situações que demonstram o circuito transnacional de pessoas, objetos e bens culturais materiais e imateriais entre Brasil, Estados Unidos, Japão, Portugal, Espanha, entre outros. Exemplos disso são a capoeira, o frevo, o maracatu, o forró, o futebol e alguns aspectos das religiosidades afro-brasileiras.

Afinal, como já disse José Ribeiro (2011) no artigo sobre sonoridades, hibridismo e miscigenação, as sonoridades viajam com os povos, e destaca-se a importância de perceber essa mistura sonora, a voz, a fala, o canto, os repertórios, as orações, o grito, o protesto e o silêncio. Nesse encontro, continuamente se misturam ou permanecem em tensão.

#### **APRENDENDO A SAMBAR**

De uma experiência como observadora participante, passo para uma experiência de participante-observadora, tanto nas aulas de samba e batucada como nos desfiles de rua. Tive plena consciência de que só conseguiria entender o samba se soubesse sambar. Assim, me dediquei a fazer algo que queria muito: aprender a sambar. Nas quartas-feiras à noite frequentei aulas de samba com a professora Sara Palhares, e nas quintas-feiras com a professora Rita Stylus, ambas cariocas residentes em Barcelona. Nas segundas-feiras também aprendi a tocar tambor com Batalá Batucada. Foram dias intensos, e o que me incomodava um pouco era o peso do tambor (surdo): meus joelhos doíam, percebi que meu quadril era “preso”, e tinha que usar proteção para os ouvidos, porque o som que reverbera é muito alto. Aos poucos, fui aprendendo a coreografia e a fazer o giro com as baquetas. Meu corpo movia-se ao ritmo da música, e a batida do coração guiava o toque do tambor.

Já o que se ensinava nas aulas de “samba no pé” obedecia a uma coreografia mais popular. Essa coreografia seria apresentada nas comemorações de carnaval de inverno (em fevereiro), carnaval de verão (em junho), do carnaval em Sitges e nas festividades do Dia do Brasil (7 de setembro), ou em outros eventos locais. Há uma grande expectativa em torno dos desfiles, principalmente com relação à montagem do figurino e da maquiagem (Figura 2).



FIGURA 2  
Escola de  
Samba Unidos  
de Barcelona,  
Carnaval, 2017.  
Fotos: Sara  
Palhares.



Durante as minhas aulas de dança, lembrei-me de Marcel Mauss e de seus ensinamentos sobre as técnicas corporais. Sabia que era preciso internalizar os passos de dança, exercitar o corpo antes da aula e ouvir a música da coreografia várias vezes para realmente mergulhar no ritmo. Depois de tanta dedicação, aprendi a sambar e acabei desfilando no carnaval de inverno de Barcelona. Foi uma experiência interessante: observar e ser observada, fotografar e ser fotografada, sambar e ensinar a sambar. Como disse Sara Palhares, em entrevista: *“A dança não está no sangue. Se leva no coração. Tudo se pode aprender. A experiência corporal está ao alcance de todos”*.<sup>8</sup>

Sara Palhares relatou: *“dançar sempre esteve presente na minha vida. Meu pai era diretor artístico de uma grande discoteca e organizava festas, era a época da lambada. E quando chegava em casa, após as apresentações de dança, repetia como mantra: ‘Não quero morar aqui, não quero morar aqui’”*. Sara seguiu o percurso de muitos

8. Sara Palhares foi uma das minhas entrevistadas, em 2017, e durante a gravação percebi que o audiovisual propicia uma relação intensa e possibilita um aprofundamento na vida das pessoas. A lente necessita de uma ampliação para reconhecer as pessoas. Nesse sentido, seguirei o compromisso e a determinação de levar a história de vida dos entrevistados, com muita delicadeza, para muitos.



artistas que optam por viver no exterior: morou na Suécia e no Japão e participou de diferentes espetáculos em mais de 30 países, com salsa, samba e samba de carnaval. Atualmente, sua especialidade é samba de carnaval, ou “*samba en los pies*”.

Geralmente, as aulas de samba são divididas nos níveis iniciante, intermediário e avançado. No início da aula, a professora conversa um pouco sobre a música ou estilo musical, exige concentração nos movimentos e os passos no tempo correto, e tudo isso requer destreza e muito treino. A maioria das alunas é estrangeira: cubanas, venezuelanas, romenas e ucranianas que conheceram a música brasileira através de um amigo ou namorado brasileiro, ou porque já dançavam salsa e queriam aprender outro ritmo. Nos depoimentos das praticantes era comum ouvir: “*samba te permite bailar sola*”, “*para bailar samba no necesitas pareja*”, “*para bailar salsa necesitas parejas*”.

Seguramente, o samba permite ao praticante dançar sozinho; não é preciso criar um vínculo com outra pessoa ou ter a preocupação com o contato físico, no sentido de “dançar bem”. Durante a aula são realizados exercícios para melhorar a conexão com o corpo, mostrando a importância da autoestima. Geralmente, após as aulas ou nos encontros informais nos bares, a conversa gira em torno do samba, das letras de música e de alguns aspectos da cultura brasileira, como a luta das comunidades negras, a importância da reafirmação étnica e a matriz africana na música brasileira.

Essa situação ilustra o que se entende por “cena musical”, como redes que vão se tecendo em torno de atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular. Um outro exemplo é o que veremos a seguir: as comemorações do Dia do Brasil em Barcelona (Figura 3).



FIGURA 3  
Dia do Brasil,  
Pueblo Espanhol,  
Barcelona, 2018.  
Foto: acervo  
pessoal.

Trata-se de um evento muito esperado pelas professoras e alunas de samba, quando finalmente a coreografia é encenada. Na realidade, o Dia do Brasil é uma das festividades mais importantes para a comunidade brasileira, mas também conta com a presença de pessoas de outras nacionalidades. Esse evento acontece todos os anos no Pueblo Espanhol e é uma referência ao dia 7 de setembro, Dia da Independência do Brasil. Desde 2014 conta com a Mostra de Cinema Dia do Brasil, no cinema Girona de Barcelona. Todos os anos os organizadores trazem artistas do Brasil e prestigiam os artistas brasileiros residentes em Barcelona. Pude observar que a programação privilegia dois ritmos: samba e forró, estilos musicais com grande aceitação no exterior. Em 2017, as atrações foram Mariene de Castro, Barbados Samba, Sapato Branco e os DJs MDC Suingue e Massafra Soundsystem. Também aconteceram apresentações da capoeira e maculelê com Cordão de Ouro, Escola de Samba Unidos de Barcelona, Ketubara Batucada e Batalá Batucada.



FIGURA 4  
Mestre-sala e  
porta-bandeira  
da Escola de  
Samba Unidos  
de Barcelona,  
2017. Foto:  
acervo pessoal.

Na Figura 4 nota-se que o mestre-sala e a porta-bandeira, com seus trajes característicos, “abrem” o desfile da Escola de Samba Unidos de Barcelona. Eles demonstram muito orgulho em divulgar o “samba no exterior”. Nega Luxo, a porta-bandeira, em entrevista, afirma: *“eu faço o meu melhor. É muita responsabilidade representar o Brasil no exterior”*.

É comum ver essa cena no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro: o mestre-sala fica ajoelhado para que a porta-bandeira dance em torno dele. O mestre-sala protege a dama e a bandeira, representando o “orgulho” da instituição que representam. Esse movimento é encenado até o momento em que outros movimentos são criados, inovados e improvisados.

Na Figura 5 pode-se constatar a apropriação de elementos da cultura brasileira e a sua legitimação, sustentada pelo uso da bandeira brasileira pela ala das “baianas”. Nesse desfile, além das vestimentas, como demonstram as fotos, a sonoridade e os gestos são ressignificados.



FIGURA 5  
As cores do  
samba, 2017.  
Fonte: acervo  
pessoal.

Outro exemplo de ressignificação é o nome da bateria da escola de samba. “Unidos de Montjuca” mistura os nomes de Montjuïc, uma colina situada na zona sudoeste da cidade de Barcelona, de onde se vê o porto e a zona antiga da cidade, e Barra da Tijuca, um bairro da cidade do Rio de Janeiro. A escola de samba agrega membros de diferentes nacionalidades, sendo sua bateria composta por integrantes da Bateria Confusa e da Unidos de Montjuca. O mestre Ravi é catalão e comanda a bateria. As dançarinas são de várias nacionalidades: venezuelanas, colombianas, romenas, russas e espanholas, na sua maioria alunas da professora de samba brasileira.

Na Figura 6 vemos a bateria da Escola de Samba Unidos de Barcelona, com suas cores vermelha e branca. Essa Escola é um claro exemplo de como se constroem as redes transnacionais e os intercâmbios musicais. A cena em que está inserida é fruto da relação entre brasileiros e não brasileiros em busca de experimentar e experienciar o samba.





FIGURA 6  
Bateria da Escola  
de Samba Unidos  
de Barcelona,  
2017. Foto:  
acervo pessoal.

A batucada é outro fenômeno que se destaca na cena musical. O que conhecemos por samba-reggae é denominado de “batucada” em Barcelona, um fenômeno espalhado pelo mundo todo. As batucadas são grupos de percussionistas formados por 15 a 50 pessoas, em média, que ocupam e percorrem as ruas das cidades durante os eventos festivos europeus.

A batucada Ketubara foi instituída pelo músico brasileiro e baiano Alex Rosa, que todos os anos promove o Samba-Reggae Barcelona. Esse evento reúne batucadas provenientes de diversos países europeus e promove concertos, cursos de dança e percussão. A batucada Batalá Barcelona, por sua vez, se formou no final de 2011 por iniciativa de Sergi Cerezo. Hoje conta com mais de 30 percussionistas de vários países: Colômbia, Brasil, França, Itália, Reino Unido, Chile, México, Argentina, Paraguai, Finlândia e Espanha.

A batucada tem estreita relação com o samba-reggae da Bahia. Afinal, como diz a letra da música “Salvador não inerte/guerrilheiros da Jamaica/Alfabeto do negão”: “Bob Marley semeou/ E o reggae se espalhou/ Muzenza/ Difundiu em Salvador/ Se tocou/ Jamaicado está”.

FIGURA 7  
Alex Rosa e  
a Ketubara  
Batucada.  
Foto: cartaz  
de divulgação  
da página da  
Ketubara no  
Facebook.<sup>9</sup>



O pesquisador Ariza (2006) afirma que os blocos Olodum e Muzenza desenvolveram fusão rítmica afro-baiana com o reggae, o que se denominou samba-reggae. No entanto, não há consenso sobre a origem desse gênero e de sua estrutura rítmica. O nome de Neguinho do Samba (membro do Ilê que em 1983 ingressou no Olodum) é apontado como o do criador desse ritmo.

Essa inovação é também atribuída ao bloco Muzenza, por ter sido o primeiro a estabelecer relações diretas com Bob Marley. Esse bloco de percussão surgiu em 1987, fazendo sucesso com a música “Faraó” no desfile de carnaval. Até hoje, como aponta Ariza (2006, 307), o bloco permanece vinculado à rítmica dos grandes blocos percussivos, ao contrário do axé *music* e outros, que atingiram o grande mercado.

O bloco Olodum foi um dos primeiros que emergiram na década de 1980, e o mais bem-sucedido comercialmente, introduzindo diferentes estruturas rítmicas que são basicamente uma variação do samba de roda. Em 1990, o Olodum gravou uma música com o cantor e compositor americano Paul Simon, o que fez o grupo ficar conhecido fora do país. Em 1996, Michel Jackson gravou o videoclipe “They don’t care about us”, dirigido por Spike Lee, também com participação do grupo.

9. Disponível em: <https://bit.ly/3dX01zJ>.



No entanto, para Goli Guerreiro (2000), no livro *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*, a produção do samba-reggae, ou seja, uma produção local, se insere em um fluxo de globalização do mercado que privilegia uma musicalidade “étnica”. Ou seja, essa produção se encaixa como uma luva nesse mercado na medida em que recria sonoridades africanas, mesclando-as com ritmos brasileiros e caribenhos. Na visão de Guerreiro (2000), o samba-reggae não é um sucesso internacional, pois os artistas dificilmente se sustentam nos mercados estrangeiros por muito tempo e, na maior parte dos casos, se apresentam para plateias compostas por brasileiros que vivem fora do país.

Concordo em parte com a autora quando ela diz que a internacionalização do samba-reggae no exterior se deve às grandes turnês internacionais feitas a partir dos anos 1990. No entanto, esse fenômeno musical repercutiu fortemente no exterior e se mesclou com outros ritmos brasileiros, caribenhos e espanhóis, colocando a música negra em posição de destaque.

Essa difusão do samba e do samba-reggae tem relação com o movimento migratório de artistas que resolveram residir no exterior e é decorrente da existência de redes sociais complexas que foram estabelecidas ao longo dos anos entre os brasileiros e os não brasileiros. A expansão dessas práticas está associada, portanto, a uma rede de afetos, sociabilidades e estilos de vida, para além dos dinâmicos circuitos de mercado e consumo.

Gostaria de retomar as reflexões suscitadas por Will Straw (1991), que afirma que a cena musical não está restrita a lugares geográficos. Pode observar que existe uma interação entre os ensaios, as aulas, a participação em eventos, as saídas para tomar cerveja. Participar da cena significa não só ampliar conhecimentos sobre a música, mas também estabelecer relações afetivas. Poderíamos afirmar que essas práticas sociais impulsionam os processos de transnacionalização da vida social. O samba, o samba-reggae e a batucada ajudam a pensar as implicações decorrentes das diferentes associações entre local e global, inclusão e exclusão, identidades e migração.

Vale destacar que há vários tipos de batucadas espalhadas pelo mundo, que se diversificam conforme os ritmos tocados e no uso dos instrumentos (tambores, surdo, agogô, tamborim, pandeiro). A maioria de seus membros não é profissional nem possui formação musical, mas vê na batucada uma possibilidade de aprendizagem musical, como também de ampliar seus laços de amizades e afetos. A batucada permite que todos os participantes, profissionais e alunos, participem de festivais e eventos por toda a Europa, inclusive no Brasil, havendo grande expectativa de visitar, principalmente, o Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

A batucada se tornou figura importante nas festas locais, como festas *mayores*, a Fiesta de Santa Eulàlia, os Correfocs e o carnaval. Na Figuras 8 e 9 podemos ver a presença das batucadas na Fiesta de la Mercè, que dura cerca de cinco dias e é um festival em homenagem à Mare de Deu de la Mercè, a santa padroeira de Barcelona. Foi realizada pela primeira vez oficialmente em 1902, celebrando o fim do verão e dando boas-vindas aos meses mais frios do outono.



FIGURA 8  
Bateria Unidos  
de Montjuca na  
Fiesta Mayor de la  
Mercè, 2017. Foto:  
acervo pessoal.



FIGURA 9  
Ketubara  
Batucada na  
Fiesta Mayor de la  
Mercè, 2017. Foto:  
acervo pessoal.

É relevante ressaltar que as festas populares em Barcelona mantêm um aspecto comunitário, pois geralmente acontecem nas ruas e praças públicas. As batucadas estão presentes nessas diferentes manifestações locais. Nota-se também a forte presença de elementos da música brasileira – samba, samba-reggae, escolas de samba –, que se mesclam com a cultura local das festas populares dos bairros.

Além disso, pode perceber que grupos de brasileiros e espanhóis estão transformando as práticas de consumo musical que os caracterizavam anteriormente. Alguns brasileiros estão se “espanholizando”, se apropriando das festas locais (Sant Joan, la Mercè); enquanto alguns espanhóis estão se “abrasileirando” (com o samba-reggae e as batucadas). A difusão desses ritmos proporciona a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música brasileira no exterior, como podemos ver no cartaz da Figura 10.



FIGURA 10  
Ketubara na  
agenda da festa  
local. Foto: Cartaz  
de divulgação  
da Festa de  
la Mercè.<sup>10</sup>

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como destaca Hannerz (1996, 6), o termo “transnacional” é uma designação adequada para referenciar fenômenos que podem ser de escala e de distribuição bastante variáveis, mesmo quando evidenciam a característica de não estarem circunscritos a determinado Estado.

10. Disponível em: <https://bit.ly/2XTT1MW>.

Esse autor, no final dos anos 1990, já assinalava uma reflexão sobre novos contextos transnacionais e sobre como os fluxos de pessoas, produtos materiais e imateriais poderiam desafiar os conceitos tradicionais de espaço-tempo (Hannerz 1996). É nesse quadro de busca de destinos alternativos, com novas formas de vivenciar a música e a dança, que esses imigrantes brasileiros se inserem.

Vimos que foi a partir dos anos 1990 que um maior número de cantores e músicos brasileiros passou a difundir sua produção musical em festivais internacionais na Europa, principalmente na França, Espanha, Portugal e Alemanha.

Com relação ao samba-reggae e à batucada, as grandes turnês internacionais e o incremento da indústria fonográfica, em determinado momento, favoreceram a internacionalização da música brasileira.<sup>11</sup> As turnês foram as grandes responsáveis pela divulgação da música brasileira em Barcelona, além de promoverem o diálogo com outros gêneros, como jazz, rock, música latina e caribenha.

Observei que os migrantes brasileiros residentes em Barcelona que participam das festas em espaços públicos (carnaval, Dia do Brasil) ou privados (bares e restaurantes) têm interesse pela divulgação da cultura brasileira. A maioria dos meus entrevistados já tinha algum envolvimento com elementos dessa cultura (capoeira, música, dança, religião afro-brasileira) antes de residir no exterior.

Infelizmente não encontrei dados mais concretos sobre os migrantes brasileiros que pudessem complementar minhas observações. No entanto, pelas entrevistas e conversas informais com meus interlocutores pude constatar três movimentos migratórios de brasileiros para Barcelona: no final dos anos 1980, nos anos 1990, e a partir de 2005, migrantes chegaram em busca de trabalho e qualidade de vida, incluindo músicos, artistas, capoeiristas, pessoas que trabalhavam com serviços gerais, limpeza de casa, cabeleireiros, profissionais liberais, advogados, entre outros. A fim de construir uma rede mínima de renda inicial, buscavam uma situação legal. Dessa forma, criaram vários tipos de rede e são fruto desse processo de criação. Ao migrar, é preciso se conectar ao país de destino e ser acolhido.

Essa aproximação me colocou diante de questões: como o samba e os brasileiros ligados à música brasileira em Barcelona circulam pela cidade criando espaços de sociabilidade e cooperação entre brasileiros e não

11. A questão da indústria fonográfica é importante para pensar como se dá a transnacionalização da música e como a indústria cultural atua nesse processo. Para continuidade desse assunto, ver Canclini (1990) e Ortiz (1989).



brasileiros? Fernando Ruiz Morales (2014, 317), ao analisar o flamenco na Bélgica, afirma que:

Cualquier expresión musical “local” (asociada a un grupo o territorio específicos que son referentes inexcusables de tal música) está allí donde hay aficionados, artistas, eventos, público y demás usuarios. Y ello ocurre en lugares del mundo donde los emigrantes la han llevado o donde personas en principio ajenas a esta cultura local, que han conocido por diversos canales, han decidido sumarse<sup>12</sup>.

Ainda segundo Ruiz Morales (2014, 317):

El flamenco constituye un código que otorga un marco de referencia para los artistas que intervienen en él. Pero esto no implica que compartan significados ni pautas de acción. Los artistas allí residentes se posicionan de diferente manera ante ese código, y articulan diversidad de trayectorias y respuestas. Sus posicionamientos no derivan solo de las estrategias individuales, sino que están mediatizados por factores estructurales<sup>13</sup>.

Dessa maneira, os músicos brasileiros, os sambistas e os batuqueiros criam diálogos, espaços de sociabilidade, novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música brasileira no exterior (aulas de dança, ensaios, carnaval, festividades relacionadas ao Dia do Brasil, workshops, festivais internacionais de percussão e dança brasileira, encontros em bares e restaurantes brasileiros). Ou seja, são redes que vão se tecendo e buscam estimular afetos e compromissos para as novas alianças. A transnacionalização do samba, do samba-reggae e da batucada, bem como de outras práticas culturais brasileiras, tem origem na imigração brasileira dos anos 1990, que, para além de possibilitar a difusão desses ritmos, também contribuiu na expansão do forró, da capoeira, do maracatu, do frevo e das religiões afro-brasileiras na Europa.

Essa difusão da música é decorrente da existência de redes sociais complexas que foram estabelecidas ao longo dos anos entre os brasileiros e os não brasileiros. A expansão dessas práticas está associada, portanto, a um mercado transacional aquecido e a uma economia da música e da cultura da qual os brasileiros participam de forma competitiva, como também a uma intensa rede de afetos, sociabilidades e estilos de vida.

12. Qualquer expressão musical “local” (associada a um grupo ou território específico que são referentes de tal música) está presente onde exista aficionados, artistas, eventos, público e demais consumidores. E isso ocorre em vários lugares do mundo onde os migrantes conseguiram divulgar ou por pessoas a princípio estranhas a esta cultura local, mas que por diferentes canais passaram a apreciar (tradução da autora).

13. O flamenco constitui um código que fornece um quadro de referência para os artistas envolvidos. Mas isso não implica que eles compartilhem significados ou diretrizes comuns. Os artistas que residem se posicionam de maneira diferente diante desse código e articulam diferentes trajetórias e respostas. Suas posições não derivam apenas de estratégias individuais, mas são mediatizadas por fatores estruturais (tradução da autora).



Na perspectiva de Born (2011), a música pode ser atravessada por diversas formações de identidade social, desde as mais concretas e íntimas até as mais abstratas, animando a construção de comunidades imaginadas, que reproduzem e evocam formações identitárias vigentes, fantasiadas ou emergentes.



FIGURA 11  
Ensaio: lugar de  
trocas, afetos e  
sociabilidades,  
2018. Foto:  
acervo pessoal.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariza, Adonay. 2006. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume.
- Born, Georgina. 2011. Music and materialization of identities. *Journal of Material Culture*, vol. 16, no. 4: 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Camacho, Isabel Llano. 2015. Bailando la diferencia: identidades culturales y música salsa en Barcelona. *Periféria: revista de recerca i formació en antropologia*, vol. 20, no. 2: 161-177. Disponível em: <<https://bit.ly/2UET6DD>>. Acesso em: 11 jan. 2018.
- Canclini, Néstor García. 1990. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la Modernidad*, 263-327. México: Grijalbo.
- Careri, Francesco. 2017. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castells, Manuel. 1996, La sociedad red. Madrid: Alianza Editorial, volumen 1º de *La era de la información: economía, sociedad y cultura*.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 1995. *Carnaval carioca: bastidores do desfile*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.
- Certeau, Michel. 1994, *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, Vozes.

- Coradini, Lisabete e Pavan, Maria Angela. 2018. No tabuleiro com as coletoras de frutas, como construir um documentário com a extensão do tempo. In: Lisabete Coradini, Maria Angela Pavan. (Org.). *Narrativas, Memórias e Itinerários*. 1ed. Campina Grande: eduepb, v. 1, p. 259-280.
- Debord, Guy. 1958. *Teoría de la deriva*. Disponível em: <<https://bit.ly/37pW8Rq>>. Acesso em: 2 jul. 2018.
- Goldwasser, Maria Julia. 1975. *O Palácio do Samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar.
- González Smeja, Alba Marina. 2016. *Salsa Nómada: escena musical, bailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona*. Tese de doutorado, Universitat de Barcelona, Barcelona. Disponível em: <<https://bit.ly/2AYjBwS>>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- Graupera Gargallo, Isabel y Jordi Grau Rebollo. 2016. La memòria històrica com a mecanisme cultural de dinamització del món local. *Culturas: Revista de Gestió Cultural*, vol. 3, no. 1: 65-73. <https://doi.org/10.4995/cs.2016.5184>.
- Guerreiro, Goli. 2000. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections*. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2014. *Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Dossiê Iphan, 10. Brasília, DF: Iphan.
- Lopes, Nei. 1981. *O samba, na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Martín-Barbero, Jesús. 2004. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola.
- Ortiz, Renato. 1989. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, José da Silva. 2011. Híbridação cultural: sonoridades migrantes na América Latina. in *O público e o privado - Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará - UECEPPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará - UECE*, no.17:107-127.
- Rocha, Ana Luiza Carvalho da, e Cornélia Eckert. 2013. *Etnografia da duração: antropologias das memórias coletivas*. Porto Alegre: Marcavisual.
- Ruiz Morales, Fernando Carlos. 2014. El trabajo del flamenco en un entorno cosmopolita: dinâmicas y concepciones. *Gazeta de Antropología*, vol. 30, no. 1: 12. Disponível em: <<https://bit.ly/3cZ4BMi>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- Sandroni, Carlos. 2005. Questões sobre o dossiê do samba de roda. In *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*, 45-53. Série Encontros e Estudos, no. 6. Rio de Janeiro: Iphan.
- Sigilião, Cláudia Couto. 2009. *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Brasília.
- Sodré, Muniz. 1988. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes.
- Straw, Will. 1991. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, no. 3: 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>.

\_\_\_\_\_. 2006. Scenes and Sensibilities. E-Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação. Brasília

Tramonte, Cristiana. 2001. *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Petrópolis: RJ, Vozes.

Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ.

#### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Bloco Muzenza. *Muzenza: que bloco é esse?* Vídeo no YouTube, canal Bloco Muzenza, 7'08". Disponível em: <<https://bit.ly/37m031w>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2014a. *No mato das mangabeiras*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 17'.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2014b. *Seu Pernambuco*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 8'.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2016a. *As mulheres das Rocas são as vozes do Samba*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 20'.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2016b. *Mestre Zorro*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 10'.

Margareth Menezes. 2016. *Faraó – Margareth Menezes (DVD Brasileira)*. Vídeo no YouTube, canal Margareth Menezes, 3'20". Disponível em: <<https://bit.ly/2XTdyCy>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Olodum. 2011. *Olodum Salvador Bahia HD*. Vídeo no YouTube, canal Logos Aachen, 10'09". Disponível em: <<https://bit.ly/2XWGCJG>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Olodum. 2013. *Olodum: Requebra*. Vídeo no YouTube, canal Músicas Antigas, 3'59". Disponível em: <<https://bit.ly/2YwRD34>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar. 2015. *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar – É o trio*. Vídeo no YouTube, 3'05". Disponível em: <<https://bit.ly/2LSVhhU>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

**LISABETE CORADINI** é professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), além de coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual (Navis). A partir da experiência de residir por um ano na Espanha, deparei-me com brasileiros que atuam na Associação de Pesquisadores Brasileiros na Catalunya (APEC), da qual participei como assessora cultural na gestão de 2017/2018. E-mail: lisacoradini@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/10/2019

Reapresentado em: 07/02/2020

Aprovado em: 01/04/2020

## TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA: A CENA DE MÚSICA EXPERIMENTAL E O USO DO TRANSE MEDIADO PELA MÚSICA COMO TERAPÊUTICA CONTRA MALES CAUSADOS PELO *ETHOS* PAULISTANO

**DOI**  
[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2020.157126](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2020.157126)

**ORCID**  
[orcid.org/0000-0002-9114-4004](https://orcid.org/0000-0002-9114-4004)

**RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil  
05508-010 - [pgling@usp.br](mailto:pgling@usp.br)

### RESUMO

Este artigo pretende abordar como participantes da cena de música experimental de São Paulo realizam práticas terapêuticas através das performances que ali acontecem. A terapia consistiria no uso da música como mediadora para uma busca pelo transe, intencionando tratar estados como a ansiedade ou a condição patológica que o *blasé* citadino pode gerar. Esses males, como dizem, são ocasionados pelo *ethos* dessa cidade, vetor que lhes impõe a necessidade de adaptação a um modo de vida que não compactuam. Por fim, considera-se que o grau de proximidade entre o *performer* e o público é relacionado ao grau da eficácia do tratamento pretendido e, a partir da reflexão sobre esse grupo e uma rápida comparação com outros, sugere-se que formas de tratamentos como essa podem ser recorrentes entre populações marginalizadas, permitindo-lhes uma forma de insistir em um modo de vida paralelo ao *ethos* predominante.

### PALAVRAS-CHAVE

Etnomusicologia; música experimental; transe; práticas terapêuticas; patologias urbanas.

## ABSTRACT

This article addresses how participants of the experimental music scene in São Paulo perform therapeutic practices through the performances that occur there. The therapy consists in using music as a form of mediation in search of trance, to treat states such as anxiety or urban blasé demeanor, which can become a problem. These “maladies” are caused by the city *ethos*, a vector that imposes the need to adapt to a way of life they disagree with. Finally, the degree of proximity between the performer and the public affects the degree of efficacy of the intended therapy, inferring that treatments like these can be recurrent among marginalized groups, allowing them to insist on a way of life parallel to the predominant *ethos*.

## KEYWORDS

Ethnomusicology; experimental music; trance; therapeutic practices; urban pathologies.

## OS PUNKS QUE MEDITAM

“Shhhh”: uma pessoa da plateia pede silêncio. No bar – disposto no lado oposto do pequeno palco, separado deste por menos de 10 metros – duas pessoas conversavam em voz alta. O tom da voz era necessário para que o diálogo pudesse acontecer, já que um músico fazia sua performance no palco em volume relativamente alto. Bebiam cerveja, riam, divertiam-se. Não estávamos na Sala São Paulo, nem no Teatro Municipal. Não estávamos em um ambiente em que o silêncio é, mais do que regra de etiqueta, um comportamento obrigatório aos ouvintes quando uma performance musical acontece. Estávamos em um evento feito por e para pessoas envolvidas, de alguma forma, com desdobramentos e variações da (contra)cultura punk.

Esse pedido de silêncio causou instantâneo espanto em algumas pessoas presentes. Penso nas formas como os punks geralmente se expressam nas performances musicais de bandas conectadas a essa cena. Penso na forma enérgica que já vi alguns punks da cidade de São Paulo e arredores nos shows de suas bandas favoritas: fazem *mosh*, *stage dives*<sup>1</sup>, cantam a plenos pulmões, com raiva e em coro, as letras das músicas, bradam frases de ordem, se esbarram, suam, riem, se divertem. Também, pela energia e violência contida em seus movimentos, às vezes se machucam. No geral, desde que o movimento punk ganhou forma<sup>2</sup>

1. *Mosh* e *stage dive* são nomes de passos da dança coletiva punk. *Mosh* é se mover de jeito frenético, encostando e empurrando, com o corpo, braços e pernas, naqueles que dançam junto. *Stage dive* é um pulo que se faz do palco com intenção de ser segurado pelos parceiros de dança, acima de suas cabeças; aquele que pulou, então, seria carregado/empurrado por quem o recebe.

2. A narrativa punk diz que sua gênese se deu em 1977, ano de lançamento dos discos *Rocket to Russia*, da banda Ramones e *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, da banda Sex Pistols, bandas que seriam algo como os demiurgos seminais na cosmogonia punk.



esse tipo de comportamento – enérgico e barulhento – é atitude comum para as pessoas envolvidas com essa forma de expressão. Se não agiam assim, ao menos compactuavam com essa forma de agir, realizada por seus pares durante as performances musicais. É uma forma de agir consolidada nesse meio, lugar-comum nas inúmeras variações e ramificações existentes no movimento punk, seja na cena *crustcore* japonesa do final dos anos 1980 na *power-violence* de Vila Velha dos anos 2000, ou na cena anarcopunk inglesa do começo dos anos 1980. Ouvir um pedido de silêncio não era algo que a maioria das pessoas ali esperaria em um evento punk.

O evento de que falo se chama Vela Preta. Foi um festival em que aconteceram seis performances de artistas solo ou em banda. O selo de Curitiba Meia-Vida, especializado nos gêneros punk, industrial e *noise*, organizou o evento. Aconteceu no Espaço Zé Presidente, na Rua Cardeal Arcoverde, Vila Madalena, São Paulo. Fui a esse evento acompanhado de alguns amigos. Durante a cena que contei no início deste artigo, estávamos um pouco afastados do bar e da performance, no meio do caminho entre os dois lugares. O pedido de silêncio chamou atenção de todas as pessoas que ali estavam. Todos exceto Yantra, o *performer*. Ele continuava a tocar sua música, com o olhar fixo em seus instrumentos e sem se importar com a cena. Estava como que meditando. De início, não entendemos muito bem o que aconteceu. Comentamos brevemente sobre esse estranho acontecimento e tínhamos opiniões parecidas: os rapazes que estavam no bar deveriam saber que atrapalhavam, mas não esperavam que fossem recriminados, pois o barulho, dentro do punk, não é algo a ser considerado ofensivo. Apesar da tensão que ali se armava, o conflito foi resolvido bem rápido. Mesmo esse pedido de silêncio sendo inusitado, os rapazes que falavam e riam alto, vendo que estavam incomodando uma quantidade grande de gente, logo saíram do lugar da performance, sem tentar aumentar a tensão. Liam a atitude do público com certa estranheza: faziam expressões corporais que diziam não compreender aquele pedido de silêncio.

De certa maneira Yantra proporcionava, com sua música, os ânimos que alimentaram a cena que acabo de contar. Ele usava dois instrumentos: uma guitarra e um *monotribe* – um sintetizador e sequenciador. Com o *monotribe*, deixava um som em *loop* que remetia a algo entre o mantra Om e o som de um didjeridu. Era um som repetitivo, como um mantra que soava em uma frequência agradável e magnética, no sentido de prender a nossa atenção – seu caráter repetitivo não incomodava, assim como a sensação que um mantra intenciona transmitir. Esse som também agia como uma camada sonora afim de sustentar a outra parte da música, que consistia em improvisos com sua guitarra metamorfoseada num sitar, pelo timbre escolhido e pelas escalas utilizadas.



FIGURA 1  
Yantra se  
apresentando no  
Hotel Bar. Fonte:  
Carlos Issa.

A analogia que ressoa ares orientais também estava em seu corpo: Yantra tocava sentado no chão, com as pernas cruzadas, como se estivesse realizando a *sukhasana*, uma posição de yoga. Também sentíamos o cheiro de massala, que vinha dos incensos que ele havia acendido. A atmosfera dessa performance sem dúvida queria dizer algo, queria significar algo, queria transmitir uma mensagem. Penso eu que a mensagem fora decodificada pelo público, já que além do desejo de se estar em silêncio o público também se sentou no chão, como numa sessão de meditação – a maioria também em *sukhasana*.

### **O TRANSE E A MÚSICA: UMA FORMA DE INSISTÊNCIA PARALELA AO ETHOS<sup>3</sup> PAULISTANO**

Os musicantes dessa cena vieram de vivências no movimento punk que, de forma geral, expõe a ideia de uma vida bastante desencantada, no

3. Uso o conceito *éthos* conforme definido por Gregory Bateson (2006, 169): “*ethos*, [seria] a expressão de um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos. O *ethos* de uma determinada cultura é [...] uma abstração de toda a massa de suas instituições e formulações, e por isso pode-se esperar que os *ethos* sejam infinitamente variados de cultura para cultura – tão variados quanto as próprias instituições. Na realidade, contudo, é possível que nessa infinita variedade seja o conteúdo da vida afetiva que se altere de cultura para cultura, ao passo que os sistemas ou os *ethos* subjacentes estão continuamente se repetindo”.

sentido weberiano do termo. É isso que coloca a estranheza que eu e outras pessoas sentimos no festival Vela Preta. O que levou esses punks a buscarem alguma forma de espiritualidade? Ou melhor: o que querem com essa espiritualidade? A minha sugestão é que, no final das contas, apesar de estarem se embecendo em práticas espiritualizadas, ainda assim carregam do ideário punk uma forma de ação contestadora do *establishment*, porém de maneira diferente ao lugar-comum do punk. Eles usam a música para os mais variados fins, mas no aspecto que aqui trato, vejo que a usam como forma de embate ao *ethos* paulistano, entendido, *grosso modo*, como uma forma de vivência na cidade que exige velocidade em todas as práticas, pelo extremo controle imposto pelo capitalismo. A isso se associa uma atitude *blasé*, típica das grandes cidades surgidas com a modernidade, como coloca Simmel (1903/2005)<sup>4</sup>.

Esse embate, mais do que uma resistência, seria uma forma de insistência<sup>5</sup> na busca por uma vida diferente da preconizada pelo espírito de São Paulo. Essa forma de agência através da insistência implica que, ao invés de estarem em atitude defensiva contra os afetos direcionados a eles por São Paulo, agem de forma positiva ao propor um mundo diferente, não necessariamente contrário ao *ethos* paulistano, mas paralelo a ele, considerando que seria impossível estar alheio a ele, já que estão nele inseridos. Felinto, um dos músicos dessa cena, comenta sobre isso:

Eu não sei se estou resistindo ao ritmo de São Paulo, porque eu to nele também, né? Mas, dentro desse ritmo maluco de São Paulo eu estou procurando outros ritmos. Eu to deixando essa coisa que a gente está entendendo como aquilo que se deve resistir... eu to deixando pra quem quer ficar nessa nóia toda.

Poderíamos pensar que o insistir, então, seria uma forma de agir de maneira autônoma em relação a um meio que a todo momento tenta impor uma forma de ação hegemônica. A insistência não seria uma manutenção na existência, como preconizada pela resistência. Seria mais como uma criação de espaço ou invasão que possibilita uma vida diferente, mas paralela. Entre os muitos usos que fazem da música, a usam, nessa vereda, como forma de desenvolver o devir-transe, uma forma de tratamento contra algumas patologias que estes músicos dizem ser criadas pelo estilo de vida hegemônico paulistano.

4. “O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*”, resultado da enorme quantidade de afetos humanos aí possíveis, se se compara com a vida rural (Simmel 1903/2005, 577). Isso estimula uma “reserva exterior” dos cidadãos, o *blasé*, que os estimula a “uma leve aversão, uma estranheza e repulsa mútuas que, no momento de um contato próximo, causado por um motivo qualquer, poderia imediatamente rebentar em ódio e luta” (Ibidem, 583). Por fim, Simmel diz que “essa reserva, com o seu harmônico da aversão oculta, aparece contudo novamente como forma ou roupagem de um ser espiritual muito mais geral da cidade grande” (Ibidem, 583).

5. Agradeço a Clarissa Reche pela indicação dessa possibilidade de forma de agência.

Desenvolvamos essa ideia de terapêutica por eles pretendida. Mas antes, faz-se necessário tratarmos sobre o que, nesse meio, entende-se por transe. Recorri a alguns textos que tratavam do tema e, no geral, notei que tratavam mais sobre a técnica do transe e seus usos do que de tentar delinear o que o transe poderia ser. Para abordar essa particularidade, construí um modelo que possibilita olharmos com um pouco mais de detalhes para esse momento da consciência. Pensar o transe como *movimento* facilitaria sua compreensão, já que ele seria mais do que um *estado*. Seria uma *busca por um estado*. Sua realização plena seria sempre tateada, nunca concluída. A saber: o transe seria um momento em que o indivíduo isolar-se-ia em si mesmo de si mesmo.

Perder a noção da existência pode ser uma imagem interessante para ilustrarmos o que seria esse momento. As variadas técnicas de transe que observei sempre tendiam a colocar o indivíduo em introspecção a partir do controle da percepção de estímulos externos e internos. Poderíamos, então, entender o transe como a busca que alguns indivíduos realizam com a finalidade de alcançar uma forma de bloqueio de sua percepção do mundo externo e de suas pulsões internas. O transe, então, seria a busca pela suspensão da percepção de existência. Vejamos como, em outras palavras, o transe pode estar associado às performances musicais.

De que maneira isso se relaciona à antropologia e à performance? Se o cérebro é dotado de plasticidade, se ele é moldado pelo ambiente e pode ser treinado, podemos então vislumbrar novas maneiras de entender como a cultura realmente “habita” o cérebro. Muitos rituais tradicionais – especialmente aqueles que usam o transe – operam performativamente por meio da repetição e do ritmo (percussão, canto, dança). Os efeitos psicotrópicos do transe são bem conhecidos. O paradoxo do transe é que, para aqueles que sabem ou já aprenderam a entrar em transe, ele é desejado e controlado, mas quando uma pessoa está “em” transe, o comportamento esperado ou normativo do transe fica em primeiro plano. As portas de entrada para o transe – girar, cantar, meditar: há numerosas maneiras de induzir o transe – são conscientemente controladas, mas uma vez em transe, um estado mental-cerebral semelhante ao de um sono onírico fica em primeiro plano. O transe pode ser pensado como uma espécie de “sonho lúcido”, um sonho em que o sonhador, em alguma medida, controla a trajetória do sonho. (Schechner 2013, 55)

Na busca pelo transe feita pelos musicantes dessa cena, a música teria agência sobre os estímulos externos e internos, questão que a coloca em um lugar privilegiado nesse fazer: ela agiria para proporcionar o efeito de isolar o indivíduo do ambiente e também de guiá-lo a não se perder nas emanções geradas pela sua mente. Ambiente e mente, então, seriam os lugares de atenção para o proponente ao transe. Isso porque, na



busca pelo transe, ambiente e mente seriam os agentes do impedimento ao alcance dessa busca. Esse movimento é relacionado fortemente com a noção de existência dos indivíduos – a percepção. Poderíamos entender a constituição da noção de existência do indivíduo, *grosso modo*, a partir da síntese gerada pelo movimento dialético que ocorre entre ambiente e mente<sup>6</sup>. A busca pelo transe seria a busca pelo ponto de equilíbrio entre a alimentação mútua feita pelos afetos do ambiente e pelas emanações da mente; seria a procura pelo lugar aonde essa alimentação não aconteceria. Por isso, prefiro tratar o transe como uma busca. Acredito que encontrar esse lugar seja impossível, sendo possível somente encontrar lugares em que essa alimentação é mais fraca. Entretanto, a música pode ser entendida como um elo entre o indivíduo e seu sentimento de existência, um elo com o ambiente e com a mente: a música sempre é ouvida pelos musicantes dessa cena que estão a buscar o transe. Essa característica da música, de sempre ser ouvida, encerra-a em sua contradição dentro dessa forma de busca pelo transe: apesar de ela agir para isolar o ambiente e para direcionar a mente, age simultaneamente estimulando a percepção auditiva e emanações de abstrações no indivíduo. O transe, então, seria mais bem pensado como um devir, seria um devir-transe.

#### **A TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA COMO INTENÇÃO DE AFETO**

Além dos afetos físicos gerados pela música – ela desperta nossa audição ou faz sentirmos nosso corpo de dada maneira, por exemplo –, aparentemente ela encerra seu paradoxo de guiar o ouvinte ao transe mas impossibilitando-o de alcançá-lo, por sua característica única de *linguagem fechada em si*, característica sugerida por Lévi-Strauss. A música seria uma linguagem que não fala de outra coisa a não ser de si mesma, fazendo com que sua ação carregue a contraditoriedade de ser simultaneamente inteligível – porque a entendemos – e intraduzível – porque é impossível transpô-la para outra linguagem (Lévi-Strauss 2004, 37-8). Ou seja, teríamos como entender a música, mas apenas em seu valor musical.

Não é porque a música se exprime em si mesma que ela não pode ser carregada com alguma mensagem. Lévi-Strauss sugere que esse tipo de mensagem está ligada a dois fatores que, aliás, são ligados àqueles que os indivíduos devem observar quando estão na busca pelo transe: suas emoções – pulsões internas, da ordem do biológico – e sua educação – pulsões externas internalizadas, da ordem do simbólico e do imaginário. Durante uma performance musical, então, os ouvintes estariam sujeitos às intenções de afeto pretendidas pelo *performer*:

6. É importante notarmos que, embora aparentemente eu use ambiente e mente como entidades distintas, não quero tratá-las como mônadas, isoladas em si e ao se tocarem criariam o indivíduo como terceira entidade. Aqui é importante ressaltar duas coisas: o ambiente é alimentado pelas emanações da mente, já que o indivíduo interage com o mundo ao seu redor, transformando-o; a mente é alimentada pelos afetos do ambiente, já que o mundo interage com os indivíduos contidos neles, transformando-os.



A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, convencido de poder adivinhar o projeto, embora seja na verdade incapaz de desvendá-lo devido à sua sujeição a uma dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação. (Idem, 36)

Nesse sentido, é bastante interessante o que diz Felinto<sup>7</sup>, *performer* dessa cena, ao comentar como conseguiria manipular a sua música para direcioná-la a realizar certas afecções. Ele me contava sobre como algumas pessoas diziam ter sido afetadas por sua música, das mais diferentes formas. Por exemplo, através de uma performance sua, algumas pessoas diziam ter entrado em contato com algum ente falecido e ter resolvido algum sentimento pendente com ele, ter entrado em contato com as raízes africanas que possuíam, ter sentido a vulva pulsando... Ele explica que esse tipo de sentimento e todos os outros que desperta com sua música acontecem por compartilharmos experiências de vida que são comuns, típicas de todos os humanos ou de humanos que pertençam a uma dada sociedade. Depois de me contar esses relatos, explicou porque conseguiria afetar os ouvintes:

Eu acho que essas facetas que eu encontro em mim reverberam em outras pessoas. E além de reverberar, eu tenho experiências, por mais que não sejam ditas, que outras pessoas também têm. A gente lida com a morte, a gente lida com amor, a gente lida com a escassez, às vezes... Com a necessidade de abundância, com a necessidade de afeto.

Se esse tipo de reflexão se relaciona ao caráter “ligado à educação” colocado por Lévi-Strauss, quando Felinto fala especificamente sobre os afetos físicos ele completa a “dupla periodicidade da música” sugerida pelo antropólogo. Entre outras coisas, Felinto considera que a música tem o potencial de ser algo como uma máquina de afetos e que suas diferentes formas de afecção possíveis são relacionadas às forma estéticas das frequências sonoras manipuladas para a realização de uma performance. Assim, diz:

Hoje eu tenho mais executado, criado, pensado com um propósito estético mais definido. Tem toda uma preocupação do que eu posso criar esteticamente, sinestesicamente... Que experiência sensorial eu vou trazer, né?

Eu posso começar com um agudo que vai pro teto da sua cabeça e para um grave que vai mexer com seu estômago.

7. Todas as falas de Felinto que cito neste relatório estão contidas no filme *Eu sou* (Albuquerque de Oliveira, 2018). Entre outras coisas, a realização desse filme intencionou seguir o seguinte conselho de Feld (2016, 256): “em suma, fazer etnomusicologia com filme é parte integrante do fazer de uma etnomusicologia melhor. Usando o filme em programas planejados de pesquisa, podemos nos valer de formas mais elaboradas de dados, melhores metodologias de elicitación e modos de análise mais suscetíveis a testes. Publicando filmes e escrevendo sobre eles, podemos compartilhar aspectos da experiência de campo – tanto dados quanto interpretações – em um novo nível de comunicação”.



**FIGURA 2**  
Felinto em seu  
*home studio*.  
Fonte: Renato  
Albuquerque  
de Oliveira.

Reflexões antropológicas sobre a relação entre música, transe e tratamento não são coisas novas. Um clássico desse tipo de abordagem pode ser visto nos estudos de Roger Bastide, que mostram como em algumas religiões de matriz afro o estado de transe é guiado pela música e que o transe controlado – que se opõe à possessão, que seria um transe involuntário – seria eminentemente usado como uma forma de tratamento. Nessa chave, o transe seria considerado como “função de ajustamento social para uma população deserdada, mal integrada à sociedade global, e que, em consequência, eles constituíam um fator de equilíbrio psíquico, portanto de saúde mental” (Bastide 2016, 107). Se concordarmos com Bastide, podemos pensar no transe como uma prática terapêutica que fortaleceria a insistência numa forma de vida diferente daquela hegemonicamente imposta a certos grupos. É interessante que sua abordagem surge a partir de uma inversão numa voga da psiquiatria. Antes, o transe das religiões afro era visto como estimulante a uma cultura do patológico, já que era associado, pela sua forma de manifestação, a doenças psicológicas típicas do Ocidente, como a histeria, a esquizofrenia etc. Em um segundo momento, a psiquiatria começou a pensar no transe como uma procura pela cura de problemas ocasionados pela posição que os praticantes dos cultos de matriz afro se encontram nas sociedades em que vivem (Idem, 109). A música, nesse contexto, seria o gatilho para o transe, que aconteceria respeitando o seu momento litúrgico adequado: “entra-se em transe somente quando se ouve a música

de seu deus. O momento e a forma do transe são determinados liturgicamente” (Idem, 144). Os músicos da cena experimental seriam, então, como algo entre os xamãs, médicos, curandeiros e mestres de liturgia. Seriam os guias a uma jornada rumo ao desconhecido vazio da mente, para que seja possível encontrar em nós mesmos a cura para patologias psíquicas através da música. A forma de ação desses *performers* pode ser vista pelo domínio que possuem das intenções de afeto que pretendem com suas músicas. Sobre essa possibilidade de controle o seguinte comentário, que reforça a fala de Felinto, é bastante ilustrativo:

Se o compositor retira mais, experimentamos uma deliciosa sensação de queda; sentimo-nos arrancados de um ponto estável no solfejo e lançados no vazio, mas somente porque o ponto de apoio que nos é oferecido não se encontra no local previsto. Quando o compositor tira menos, ocorre o contrário: obriga-nos a uma ginástica mais hábil do que a nossa. Ora somos movidos, ora obrigados a nos mover, e sempre além daquilo que, sós, nos sentiríamos capazes de realizar. O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevistos que permitirão vencê-las. (Lévi-Strauss 2004, 36)

A intenção de afeto pretendida por Felinto é bastante indicativa da importância na observação do contexto *ethológico* na construção de um caminho para a busca ao transe. Ele intenciona usar sua música como ferramenta terapêutica para tratar a ansiedade, aquilo que julga ser uma das grandes patologias geradas pelo *ethos* de uma cidade como São Paulo, que teria na urgência o imperativo categórico que mediaría o viver nesse lugar. A reciprocidade na urgência, presente naqueles que compartilham desse *ethos*, geraria um desejo de negação da espera, considerando-a indesejável e, em certo limite, impensável, fato que desencadearia um sentimento crônico de ansiedade, o desejo intermitente pelo sempre-fazer, desejo que repudia a espera. Essa necessidade de urgência instituiria a espera como desperdício a ser evitado. A espera seria um espaço vazio que sempre necessitaria de preenchimento. De forma mais ampla, é algo relacionado ao *modus operandi* capitalista, que pressupõe o controle do tempo para que a produção seja mais e mais maximizada. Felinto coloca que isso impulsionaria os indivíduos a tentarem suprir a espera com algum outro fazer, como fumar um cigarro enquanto um ônibus não chega ou comer algo mesmo sem fome, até que chegue a pessoa que o encontrará em um bar.

Felinto direciona sua intenção de afeto à tentativa de sensibilizar aqueles que participam de suas performances a compreender que a espera é algo que acontece e é inescapável e que não deve ser culpabilizada, como

sugere o *ethos* paulistano. O tratamento por ele pretendido vai nesse sentido. Comentando essa particularidade de São Paulo, ele nos diz:

Aqui em São Paulo todo mundo é doente com o tempo. Eu acho que nossa gente morre mais cedo, o nosso ano passa mais rápido. Aqui todo mundo tem muita pressa. Sei lá, acho que aqui é o único lugar no país que tem tipo um lance tão de urgência... É maluco!

Tendo isso em mente, comenta sua proposta terapêutica:

Estou procurando espaços que têm propostas terapêuticas e nos quais as pessoas se coloquem dispostas a desacelerar, a pausar um pouco, a experienciar o silêncio, a reduzir a ansiedade ou a conversar com a ansiedade e perceber que ela está lá.

A gente está tentando levantar um circuito de gente que curte música experimental e que de alguma forma encontra uma via de acesso para entrar numa introspecção, numa coisa transcendental, a partir desse exercício de escuta.

A escolha estética da música de Felinto também significa muito sua intenção de afeto. Ele prefere fazer uma música que, *grosso modo*, pode ser definida como *ambient*. Isso porque a forma estética desse tipo de música reflete aquilo que ele quer despertar em seus ouvintes. Esse tipo de música teria por característica um som lento, fluido e com bastante intervalos entre as ações musicais, além de ser realizada na ideia repetitiva de um mantra. O tempo que ela desperta, então, se oporia à ânsia do sempre-fazer, típica do *ethos* de São Paulo.

Mas também há outros problemas que os músicos dessa cena querem tratar. Uma outra maneira de realizar uma terapia através do transe mediado pela música é usar a frenesi musical – diferentes patologias exigem diferentes tratamentos. Os músicos do DeafKids, por exemplo, tentam descarregar o sentimento *blasé* típico das grandes cidades. Vemos em seus discursos que esse tipo de atitude de relacionamento, típica dos cidadãos das grandes metrópoles, vai construindo níveis muito intensos de individualismo, fator que tende a facilitar as muitas formas de controle por diferentes forças sociais opressoras, como o Estado e o mercado, por exemplo. E uma vez mais isolados, os indivíduos tendencialmente enfraqueceriam suas possibilidades de ação política, já que não estariam uns em contato com os outros ou dispostos a se contatar. A intenção de afeto do DeafKids então iria na via de quebrar o controle dos corpos que a atitude *blasé* exerce sobre os indivíduos. É através do transe mediado pelo frenesi das danças propostas pela música que eles fazem sua clínica.

A música do DeafKids, algo entre o *d-beat*, *noise*, *drone* e industrial, seria um comentário sobre a distopia que envolve os corpos nos tempos atuais.

A escolha estética por eles feita seria um diagnóstico dos vetores que agem para criar a patologia que eles tratam – o *blasé*. O desenvolvimento estético de sua música, além de mostrar como o lamento contemporâneo é configurado por essas forças opressoras, também estimula os ouvintes a buscarem a liberdade para os seus corpos. Muitas são as amarras que oprimem os indivíduos, mas eles tratam especificamente do problema causado pelo *blasé*, como comentado. E essa terapia é dada através do caráter repetitivo – *mântrico* – de suas músicas. É um estímulo aos corpos quebrarem o grilhão do controle feito pelo *blasé*. É através da dança, da dança frenética, da dança liberta, que esse controle é desfeito. A busca ao transe, a intenção de afeto fundamental para o tratamento que propõem, também é realizada pelos *performers*. Mariano, baterista do DeafKids, comenta que a maneira que ele toca seu instrumento, de forma repetitiva e usando técnicas de polirritmia, vindo da inspiração que tem em certos estilos musicais africanos, faz com que em dado momento de suas performances, ele entre em devir-transe. Diz que é como se ele se esquecesse de si e o corpo agisse sozinho. Esse comentário nos conta a respeito da prática necessária para intencionar o afeto de transe. Enfim, para que a afecção de transe direcionada aos ouvintes se faça possível, esses músicos devem ter domínio sobre o transe, coisa que perpassa o domínio que têm da linguagem musical que o possibilita. A citação a seguir é uma boa síntese para tratar desse assunto – sobre a relação do domínio do transe com a prática de alguma técnica performática específica:

O transe, é claro, é performance; é uma ação física, uma maneira poderosa de introduzir práticas culturais de modo profundo na estrutura do cérebro, vindo a alterá-lo efetivamente. Obviamente – mesmo que às vezes as verdades mais poderosas estejam bem na frente do nosso nariz – a performance do transe é ao mesmo tempo uma causa e uma consequência de cérebros repetidamente treinados (*retrained brains*). Mestres do transe – xamãs, performers de Candomblé e outros performers tradicionais, assim como alguns artistas – treinaram seu cérebro-corpo (*bodybrain*) usando métodos tradicionais. [...] São como conhecimentos incorporados. (Schechner 2013, 56)

O corpo, sem ser pensado como algo disjunto do cérebro, é o veículo para a realização do transe. Ele então mediará os afetos de cura pretendidos aos outros corpos que querem a cura. O corpo que precisa de cura, aquele construído a partir dos males gerados pelo *ethos* paulistano, precisaria então ser recomposto, ser refeito. A reconstrução do corpo pretendida por esses músicos, mediada pelo transe, é uma maneira de desativar os vetores que anteriormente configuravam o estado patológico desses corpos. Sob a égide do *ethos* paulistano, o espírito que perpassa todos os momentos da existência das pessoas que moram em São Paulo, cria-se, a partir da hegemonia nos modos de existência que impõe, uma dificuldade para que os problemas que causam nos corpos dos cidadãos sejam desfeitos.



FIGURA 3  
Mariano,  
baterista do  
DeafKids. Fonte:  
Victor Balde.



FIGURA 4  
DeafKids. Fonte:  
Nubia Abe.



O DeafKids pode ser visto como um arquétipo interessante para falarmos sobre a atual escolha desses punks que têm preferido uma maneira espiritualizada de se relacionar com o mundo. Isso é visto, por exemplo, na mudança estética que apresentam ao longo de sua carreira. Muitos são os fatores que proporcionaram isso, mas algumas características são cruciais quando pensamos nesse caldo que envolve a música, o transe e o tratamento pretendido pela banda. Foi em 2011 o primeiro lançamento de material fonográfico pelo DeafKids. Ao escutarmos as músicas feitas à época, notamos que as escolhas composicionais ficavam

bem limitadas às soluções encontradas no formato *d-beat*, subgênero da música punk. Era algo ainda bastante preso às convenções do rock. Mas cada vez mais eles acrescentavam elementos exógenos ao punk em suas composições. O ápice disso, da transformação de um banda estritamente punk em uma banda que faz algo tão *sui generis* que deixam os jornalistas musicais desconcertados ao tentar definir a música deles<sup>8</sup>, pode ser visto no disco *Configuração do lamento*. Percebe-se uma variação progressiva na escolha estética da banda entre as gravações feitas entre o primeiro e o último disco. Talvez essa variação seja paralela à espiritualização deles. Mariano, por exemplo, conta que mudou de uma pessoa com forte ideal ateu para alguém que prefere, como gosta de dizer, “aceitar o mistério”. Diz isso no sentido de entender que existem coisas na existência que ultrapassam a possibilidade de compreensão. Logo, há coisas que não são possíveis de serem negadas pois são impossíveis de serem entendidas. Outro exemplo: eles têm ido a terreiros de umbanda – Angu, o baixista, já ia há mais tempo. Junto a isso, falam que também estiveram ouvindo muita música vinda de países da África e da Índia. São fatores que influenciaram em suas últimas composições – vistas no *Configuração do lamento*. Neste disco há muito uso de percussão, algo não muito comum para uma banda punk – claro, excluindo o kit de bateria. Além da bateria, também há instrumentos como djembê, bongô e *barulho de água* (água caindo em um recipiente revestido por objetos de metal). O interessante é que esses elementos “incomuns” – para os punks, claro – foram usados nessa gravação por referências que os músicos tiveram de músicas afro e indiana. É interessante que esse movimento – a mudança na proposta estética do DeafKids – acontece em sincronia com um momento histórico – recente, claro – em que houve um aumento na circulação de música de origem africana no Brasil, através da nova diáspora africana. Também utilizaram um tipo de percussão inspirado em técnicas de composição vindas típicas da música industrial. É um instrumento bem simples de ser construído. Precisa-se de uma chapa de metal maleável microfônica – a elasticidade de um serrote seria um exemplo desse tipo de metal.

É importante notar que a *terapêutica da insistência* não é um fenômeno exclusivo desta cena. Ela seria algo mais amplo. Seria uma tecnologia de afeto e cuidado com o corpo que atua para restaurar a sanidade dos sujeitos. Ela é construída e praticada por pessoas que, de alguma forma, não se alinham ao *ethos* do meio social em que vivem. Há o exemplo dessa tecnologia de afeto entre os praticantes de religiões de matriz afro, como colocado por Bastide. Outro exemplo da *terapêutica da insistência* pode ser visto na pixação paulistana: entre outras coisas, os participantes desse movimento teriam a possibilidade de tratar problemas ocasionados pelos

8. Exemplos disso podem ser vistos em Cory (2017), Justini (2016) e Reveron (2017).

*ethos* paulistano, especificamente pela segregação espacial a eles implicada – são, em maioria, jovens de baixa renda moradores de regiões periféricas de São Paulo. Esse problema, relacionado principalmente a questões de classe, tenta ser solucionado com uma forma de enfrentamento dos pixadores ao *status quo*: os locais que preferem pixar são aqueles nas regiões centrais da cidade, onde em geral se concentram mais recursos, sejam financeiros, culturais ou de outra ordem. É interessante que o meio para procurar a cura pelos pixadores é bem parecido com o dos músicos da cena experimental: o discurso deles assume que a busca pela adrenalina é uma das coisas que os impulsionam a pixar. Essa euforia pretendida é algo análogo ao transe; são estados corporais desprendidos da forma de percepção ordinária. Também o veículo de busca à cura possui analogia: uma expressão artística é o gatilho que esses atores utilizam<sup>9</sup>.

Até aqui, ao menos superficialmente, foi delineado como a *terapêutica da insistência* é praticada. Mas nos questionemos sobre outra faceta dela: o que possibilitaria a eficácia dessa tecnologia? Antes de tentarmos responder essa pergunta, demos um passo atrás. Precisamos, primeiro, ver os meandros da *terapêutica da insistência* como manifestação cultural. É importante que pensemos sobre os parâmetros sociais que poderiam reproduzi-la através de relações sociais específicas. Com isso, conseguiríamos pensar como a existência da *terapêutica da insistência* atua nos corpos dos sujeitos, de uma perspectiva intersubjetiva e de forma recorrente. Para tanto, o tópico trará algumas características da *terapêutica da insistência* em sua relação com o *socius*.

### **AS RELAÇÕES SOCIAIS QUE REPRODUZEM A TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA**

Como, então, analisaremos as implicações das relações sociais na *terapêutica da insistência*? Falarei a seguir sobre algumas ideias que poderão nos ajudar a construir uma forma de pensar esse problema.

*Musicar* é uma ideia colocada como forma de resolver uma voga da musicologia – e por derivação, certa parte da etnomusicologia –, que, *grosso modo*, se centrava em mitigar os problemas musico-sociais a partir de um referencial musical europeu, logocêntrico e individualizante. Geralmente, este modo de praticar a musicologia se valia de análise composicional ou de análises biográficas para construir suas explicações e tinha nos registros musico-textuais sua fonte de dados. Isso não possibilita que se resolva questões que envolvem as significações do Outro sobre seu próprio fazer musical ou outros aspectos sociais agencializados pela música. De forma bastante caricata, poderíamos ver essa voga no exemplo clássico de uma abordagem musicológica eurocentrada. Por exemplo, as notas entre os semitons, típicas

9. Para mais detalhes sobre a pixação, conferir a etnografia feita por Pereira (2005).

de certa música árabe, seriam consideradas como tocadas por instrumentos desafinados e não como escolha de um intervalo de frequência menor para definição das notas dentro desse sistema musical. Enfim, a voga que o conceito *musicar* evoca possibilita incluir, em certo sentido e limite, concepções outras de música, além de fenômenos socio-musicais que antes eram deixados de lado.

*Musicar*, conceito cunhado por Small, seria, em linhas gerais, a abordagem epistemológica usada pela etnomusicologia para dar conta das práticas que possibilitam a reprodução – no sentido de continuar sua existência no tempo – da música. Esse uso categoriza então o *musicar* como ação que intenciona possibilitar que a música seja realizada. Os fenômenos que essa abordagem se põe a pensar não são apenas de ordem da execução mecânica da música ou das formas composicionais, mas uma rede de outros vetores que agem sustentando o fazer musical. As relações musicais seriam, então, a relação entre qualquer musicante que atue para o acontecimento da música. Entre esses agentes, podemos ver alguns exemplos: a pessoa que trabalha na bilheteria de uma apresentação musical, a pessoa que gerencia a página do Facebook de alguma banda, aquela que compartilha músicas pirateadas, a pessoa que trabalha no setor administrativo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) etc. (Small 1998, 9).

*Musicar*, então, poderia ampliar, aparentemente de forma infinita, o escopo que envolve a música. Mas se realmente o escopo musical não tivesse fim, tudo seria música. Se tudo é música, então nada é música: já que é a diferenciação entre um ente/fenômeno e o resto do cosmos – a singularidade de um objeto – que possibilita que algo exista, a música, por ser fenômeno indiferenciado em relação ao restante do cosmos, não existiria ou seria sua totalidade. Como superar essa dificuldade? O que seria a música? Demos um passo atrás.

Como tratada por Blacking (2000, 213), a música seria o conjunto dos sons humanamente organizados. Então, sempre que notarmos alguma ordem construída culturalmente para uma contingência de sons diferentes, estamos diante de uma manifestação musical. Entretanto, para que seja possível que esses sons organizados se deem no mundo, é necessário que se manifestem: a música seria realizada durante uma ação musical. Esse movimento nos faz sugerir que a estrutura do fenômeno musical seja composta por um ente sincrônico (ordenação dos sons) e um ente diacrônico (performance dessa ordenação). A música, em seu sentido diacrônico, seria o momento de convergência de todos os vetores movimentados pelos musicantes para que ela possa acontecer. Ou seja, música seria um ato, não um objeto. Essa também é definida de forma semelhante por Seeger (2008, 244), que coloca a necessidade da análise etnomusicológica

pensar sobre os elementos performativos da música, pois é nesse momento que audiência e *performer* se afetam mutuamente. Além disso, também é importante que vejamos essa ideia de música que acontece na ação, como performance, no sentido que Schechner (2003, 34) dá para esse tipo de ato, para ele, performance seriam os “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”. Delineado esse contorno epistemológico, como usar essa ferramenta para pensar sobre as experiências na cena musical que acompanhei?

Muitas são as abordagens que se poderia lançar mão para tratar dessa experiência etnográfica, mesmo se sob a perspectiva do *musicar*. Por exemplo, poderíamos pensar essa cena a partir da relação que os *performers* têm com o espaço Yoga Para Todos – lugar que, além de ser uma escola de yoga, também abriga algumas performances dessa cena. Esse espaço é mantido por Vanessa Joda e funcionaria aos moldes do *yoga punx*<sup>10</sup>. Nesse contexto poderíamos pensar, por exemplo, sobre como essas performances e o Yoga Para Todos se retroalimentam, a partir da relação social existente entre Vanessa Joda e os *performers*. Poderíamos até complexificar e colocar como essa primeira relação influencia os alunos que procuram estritamente uma prática de yoga e, após defrontados com essa associação entre yoga e música, comecem a gostar de música experimental.

Além desses aspectos *sui generis* da música, acontecem outros fenômenos que agem no sentido de estabelecer conexões entre os sujeitos dessa cena. Poderíamos até sugerir que são esses os fenômenos que possibilitam a reprodução da *terapêutica da insistência* se reproduza (seria a estrutura desse movimento?). Tratemos deles.

Tomemos uma ideia de Small (1998, 8) como gatilho para essa discussão:

The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function fulfills in human life.

Vemos aqui a importância de se pensar que a música se realiza pelas ações das pessoas: esses atos dão agência, significam e ressignificam o fazer musical. Partindo disso, o que possibilitaria então a existência desses atos? Ou mais: o que possibilita que esses atos se reproduzam?

10. Essa é uma ideia iogue que associa, como o próprio nome já diz, ideias do yoga com ideias do movimento punk. Em seu site oficial, diz-se que o “Yoga Punx combines yoga and punk philosophy to offer alternative donation based yoga classes for all student levels. Come and be as you are. We play kick-ass music!” (“About Yoga Punx” 2018).



Seria interessante pensarmos o desenvolvimento topológico que se passa nessa cena. Uma cartografia dela poderia nos dar visão panorâmica – mais ampla, mas menos minuciosa – dos processos que ali se passam. Com isso, poderíamos vislumbrar os mecanismos que possibilitam o acontecimento da *terapêutica da insistência*. O ato de topografar seria a descrição minuciosa de uma localidade. Considerando que em nossa análise tratamos de relações sociais, pouco importa que tratemos das questões físico-espaciais envolvidas nas práticas da cena experimental. Nos importa pensar sobre a posição geográfica *das relações sociais na ação dos indivíduos*. Appadurai (1996, 178) define bem como a localidade formada pelo desenrolar da estrutura social se conceitualiza:

I view locality as primarily relational and contextual rather than as scalar or spatial. I see it as a complex phenomenological quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity, and the relativity of contexts.

Com isso, podemos considerar que a localidade não seria o espaço em si, mas as práticas que dotam o espaço de significações compartilhadas entre os sujeitos agentes. Nesse sentido, uma mesma significação pode repetir a mesma localização sem que precise se repetir em um mesmo espaço físico. Uma localidade não necessariamente se repete, mas pode se repetir. É justamente essa potência de repetição que nos interessa: é a partir dela que uma cena poderia se construir e perdurar. Também é essa repetição que estreitaria os laços entre os agentes dessa cena e potencializaria a eficácia da *terapêutica da insistência* por eles praticada, algo que tratarei mais à frente.

A ideia de *comunidade de práticas* pode nos ajudar a tratar dessa recorrência, já que “these practices are thus the property of a kind of community created over time by the sustained pursuit of a shared enterprise” (Wenger 1998, 45). Logo, a cena experimental seria uma comunidade de práticas que compartilhariam fins em comum. A *terapêutica da insistência* seria um deles. Essa cena se compõem, então, por pessoas que se juntam para realizar projetos em comum.

Em um primeiro momento, pode-se questionar: qual a necessidade da diferenciação entre *localidade* e *comunidade de práticas*, se este conceito pode englobar as pessoas que estão realizando empresas em comum? A isso respondo: a diferenciação entre *localidade* e *comunidade de práticas* se faz necessária pois nem todas as pessoas que podem estar na *localidade* onde a música dessa cena se realiza participam dessa *comunidade de práticas*. Os eventos são públicos, qualquer pessoa pode ir. Logo, é possível acontecer que pessoas não necessariamente ligadas à cena estejam durante as performances que aí acontecem. Ou seja, a *localidade* seria o

contexto global dos acontecimentos dessa cena, enquanto a *comunidade de práticas* seria uma contingência, interna à *localidade*, formada por pessoas que têm iniciativas em comum.

A partir desse grupo externo à *comunidade de práticas*, mas interno a essa *localidade*, poderíamos pensar sobre os limites de agência da *terapêutica da insistência*. Como forma de tratar sobre essa questão, realizei um experimento etnográfico para observar se, de fato, quanto mais próximos em alteridade os ouvintes e *performers* se colocavam, mais fácil poderia ser, para os ouvintes, decodificar com mais precisão a mensagem contida nos sons emitidos pelos *performers*. Para tanto, levei a campo uma pessoa que estava um pouco mais distante dessa cena para ver como reagiria à mensagem transmitida através da música e/ou o grau de dificuldade de se entender a mensagem que o *performer* transmitia. Para deixar esse experimento menos enviesado, fiz o convite à pessoa sem comentar sobre minha pesquisa – isso era importante para que a pessoa não fosse influenciada sobre as reflexões que eu já tinha chegado até aquele momento. Convidei, deliberadamente, para uma performance do DeafKids. Escolhi essa banda porque tinha a intuição de que a mensagem que eles transmitiam através era relativamente mais fácil de ser compreendida do que a realizada por outros *performers* dessa cena. A pessoa que convidei é vivenciada no meio da música experimental e não conhecia DeafKids. Apesar dessa escolha metodológica, sugiro que esse esboço de experimento sirva a alguma pesquisa futura que precise ter uma ferramenta para medir a qualidade de traduções intersemióticas que acontecem em performances musicais. Falarei sobre o resultado desse experimento mais à frente. Antes, é necessário tratar da introjeção de mensagem nas músicas performadas pelos participantes dessa cena.

#### **O TRANSE COMO UMA MENSAGEM QUE USA A MÚSICA COMO MEDIUM**

Em certo sentido, o que acontece no processo de interação nas performances dessa cena é uma comunicação: aqui, os músicos intencionam afetar os ouvintes com sua mensagem, que, entre outras coisas, seria uma cura para algum mal ocasionado pelo *ethos* paulistano. Apesar de ser uma cena bem pequena, nem todas as pessoas que frequentavam as performances apareciam sempre: algumas já eram *habitués*, enquanto outras eram ouvintes esporádicas. Os *habitués* tinham bastante proximidade com os *performers*, não se restringindo em interagir com eles apenas nas apresentações, como espectadores.

Os *habitués* têm mais facilidade em entender a mensagem dos *performers*. Uma pessoa comentou que em uma performance de Felinto, sentiu uma conexão com seu avô que havia morrido recentemente, o que aliviou um pouco o trauma que foi sua morte. Outra fala sobre como a música que ouviu estabeleceu conexões com a África, despertando e

fortalecendo certo sentimento de empoderamento por ser negra. Dois exemplos que não vão necessariamente em sentido à proposta principal de Felinto, que é o tratamento da ansiedade. Sobre isso diz que, embora tente colocar em sua música questões que tratem dos afetos possíveis humanos, não é possível que a conexão feita entre sua música e processos patológicos seja inteiramente completa, dada a complexidade de constituição das subjetividades. Mas, em outra performance de Felinto, dois ouvintes me disseram ter acessado algo como um momento de esquecimento da existência – talvez uma forma do devir-transe. Falaram, aliás, que depois da performance estavam sentindo uma paz incomum. Participaram do ato, a meditar, por volta de cinquenta minutos. Um dos participantes me disse que nem tinha sentido que havia passado tanto tempo, que lhe parecia que se passaram poucos minutos nesta prática. Aqui, depoimentos que vão de encontro à proposta de Felinto. Nas performances do DeafKids há um rapaz *habitué* que, em todas as vezes que o vi – foram muitas –, dança em um frenesi incomum. Em apresentações do Afro Hooligans – banda formada por Felinto e integrantes do DeafKids – sempre vejo a maioria dos ouvintes em *sukhasana*, como nas performances de Yantra, que comentei no início deste texto. Vi isso se repetir em outras performances de Yantra e também de Acavernus.

É importante notar que, embora eu trate aqui apenas da questão do transe mediado pela música, outras mensagens também podem ser transmitidas por este meio. Tomemos outro exemplo do DeafKids.

Continuo a tratar do experimento etnográfico que mencionei anteriormente. Em uma noite de sábado, eu e uma amiga – a chamarei apenas por K. – fomos ao Hotel Bar, numa travessa da rua Augusta, onde recorrentemente os músicos da cena experimental se apresentam quase todos os dias da semana. Veríamos uma apresentação do DeafKids, banda que, como disse anteriormente, K. não conhecia. Essa ida a campo foi para pensar sobre o aspecto comunicacional, especificamente na música dessa banda. Claro, K. sabia que estava me ajudando com minha pesquisa. Em um primeiro momento, não falei sobre o que se tratava a etnografia para não influenciá-la. Pelo mesmo motivo, pedi que ela não fosse atrás de informação sobre a banda.

Após a apresentação, conversei com K. sobre sua experiência. Ela me levantou alguns pontos. Gostou do que ouviu. Sentiu que a estética das músicas da banda transmite uma mensagem de destruição niilista, tendo um correlato sonoro-descritivo como “barulheira que não queria chegar a lugar nenhum”. A mensagem de destruição entendida por ela seria um deleite, uma destruição que daria prazer. Para ela, o que presenciou lembrou muito o filme *O sétimo continente* (*Der siebente kontinent*, nome original) que, *grosso modo*, narra a história de uma família

que se muda para um lugar isolado e realiza um processo de destruição de objetos valorados por nossa sociedade – jogam muito dinheiro na privada, quebram um relógio a machadadas, destroem uma televisão... Também comentou que a música era muito convidativa à dança, mas não dançou porque quase ninguém dançava, fazendo com que se sentisse deslocada – sugiro que seja por ser alguém que não participa dessa *comunidade de práticas*.

Podemos notar duas particularidades da experiência relatada por K. que se relacionam à mensagem do DeafKids. Uma delas, o que demonstra a atuação das reações *blasé*, é que ela se sentiu compelida a não dançar por estar em um contexto que a circundava de *blasé*, mesmo a música sendo bastante convidativa à dança. Uma outra questão está na impressão de destruição narrada por K.. Sobre isso, podemos notar que a narrativa pretendida pelo DeafKids, entre outras coisas, é carregada com esse teor. Apesar de existirem letras nas músicas da banda, todas são ininteligíveis durante suas performances, pois são cobertas por camadas de processamento de áudio através do uso de efeitos como *reverb*, *delay*, *distorção* etc. no sinal de áudio captado pelo microfone do vocalista. O interessante é que, mesmo sem compreender o que verbalmente se dizia, K. conseguiu entender o que musicalmente se dizia. Conseguiu realizar, mesmo que de forma simples, uma tradução intersemiótica de alguma mensagem contida na performance do DeafKids. Claro que devemos levar em conta que a mensagem não se entende em sua totalidade, seja no campo verbal ou musical, por particularidades estruturais de cada uma dessas formas de interação humana – aqui é importante nos lembrarmos novamente da questão enunciada por Lévi-Strauss (2004), de que a música é linguagem fechada em si. Uma das principais mensagens propostas pelo DeafKids, dita verbal e musicalmente, é que vivemos em uma “distopia permanente”. K., ao menos em partes, conseguiu compreender essa significação.

Esses foram alguns dos exemplos da possibilidade de transmissão de mensagens através da música, mecanismo necessário para que a *terapêutica da insistência* possa acontecer. Agora, voltemos à pergunta enunciada anteriormente: o que possibilitaria a eficácia desse tratamento de patologias?

#### **A EFICÁCIA SIMBÓLICA E A PROXIMIDADE ENTRE OS SUJEITOS DE UMA COMUNIDADE DE PRÁTICAS E SUA RELAÇÃO COM O ENTENDIMENTO NO PROCESSO MUSICOCOMUNICACIONAL**

Nessa cena o transe pode ser uma forma de tratar doenças psicossomáticas, e a música seria um meio privilegiado para isso. Nessa *localidade*, então, esse sistema formaria uma versão da *terapêutica da insistência*. Olhar para essa forma possível de tratamento pode nos mostrar uma outra possibilidade para que se restaure a sanidade. Mas, para que as intenções de

afeto dos *performers* sejam passíveis de efetividade, se necessita que os entes envolvidos nessa contingência compartilhem valores intersubjetivos, como os exemplos anteriores nos sugerem. A forma de relacionamento entre essas pessoas, então, seria a via que possibilitaria a insistência por elas buscada – no caso dessa cena, seria uma vivência paralela ao *ethos* paulistano. Para tanto, é preciso compartilhar o conhecimento de uma linguagem para que o diálogo pela música possa acontecer.

É justamente essa linguagem em comum que garante a reprodução da *terapêutica da insistência*. Sobre isso, a ideia de *eficácia simbólica* é bastante elucidativa. Lévi-Strauss (1985, 228) propõe essa ideia para tratar da possibilidade de eficácia nos processos terapêuticos através do uso de símbolos, já que eles teriam a potência para “tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar”. Para falar sobre essa ideia, compara uma cura xamanística narrada entre os Cuna e formas de tratamento psicanalítico. *Grosso modo*, a partir dessa comparação demonstra que, de qualquer forma o que está em jogo para o paciente é que ele precisa subjetivar a ideia de funcionamento de certa patologia para conseguir dominá-la ou ao menos conviver minimizando os efeitos causados por ela, se for algo inescapável. O processo que acontece na cena experimental é parecido, com exceção do tipo de linguagem que se usa para intencionar a cura: no nosso caso, é a música experimental, no caso de Lévi-Strauss é uma narrativa mítica cantada por um xamã, ou a criação de uma metáfora individual para explicação da existência, como feita pelo psicanalista. Considerando que “é a eficácia simbólica que garante a harmonia do paralelismo entre mito e operações. E mito e operações formam um par, onde se encontra sempre a dualidade do doente e do médico” (Lévi-Strauss 1985, 232), notamos que a terapia que acontece na cena experimental tem a ver com a possibilidade de compartilhamento de significações de mundo entre os *performers* e o ouvinte que está a se tratar. Também é importante notar que, assim como mito e operações formam um par na cura cuna, descrita por Lévi-Strauss, a música e a meditação estão em relação paralelística similar.

Creio que a *terapêutica da insistência* pode ser potencializada a partir de maior estreitamento de laços entre participantes de determinado grupo, pois quanto mais próximos estão os sujeitos, mais fácil e mais precisa se torna a compreensão simbólica entre eles. Logo, deve-se focar na constituição desses grupos como *comunidade de práticas* se quiser que esse tipo de processo de cura seja aprimorado.

É a localização de certo sujeito em uma *localidade* que o possibilita de utilizar a *terapêutica da insistência* para práticas de restauração ao estado saudável do corpo com maior ou menor poder de cura. Esses cuidados



médicos podem, de fato, ser ações usadas para tratar algumas manifestações patológicas. Em outras palavras, um processo musical pode ser usado para tratar nossos corpos de problemas causados pelos mais diversos agentes, como o *ethos* paulistano, que fora aqui abordado. Não apenas a medicina científica pode nos curar. Outras formas de cura também são possíveis.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bastide, Roger. 2016. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas.
- Bateson, Gregory. 2006. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Edusp.
- Blacking, John. 2007. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, vol. 16: 201-218.
- Feld, Steven. 2016. Etnomusicologia e comunicação visual. *GIS: gesto, imagem e som*, vol. 1, no. 1: 239-279.
- Lévi-Strauss, Claude. 1985. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004. *O cru e o cozido* Vol. 1: *Mitológicas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pereira, Alexandre Barbosa. 2005. *De rolê pela cidade: os pixadores de São Paulo*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Schechner, Richard. 2003. O que é performance? *O Percevejo*, vol. 12: 25-50.
- Schechner, Richard. 2013. "Pontos de contato" revisitados. *Revista de Antropologia*, vol. 56, no. 2: 23-66.
- Seeger, Anthony. 2008. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, vol. 17: 237-259.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Simmel, Georg. 1903/2005. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, vol. 11, no. 2: 577-591.
- Wenger, Etienne. 1998. *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Albuquerque de Oliveira, Renato. 2018. *Eu sou*. São Paulo, Brasil, cor, 11'. Disponível em: <<https://vimeo.com/287277598>>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- Haneke, Michael. 1989. *Der Siebente Kontinent*. Áustria, cor, 104'.

### OUTRAS REFERÊNCIAS

- "About Yoga Punx". 2018. *Yoga Punx's official website*. Disponível em: <<http://bit.ly/3abZdFj>>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- Cory, Ian. 2017. DeafKids defy the rational on "Configuração do lamento". *Invisible Oranges*, 4 out. 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/2lY931f>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

Justini, Henrique Barbosa. 2016. Resenha do disco Configuração do Lamento. *Floga-se*, 8 jul. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/3dcoKzN>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

Reveron, Sean. 2017. Why DeafKids are one of Brazil's most important bands! *Cvlt Nation*, 12 jul. 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/38Vf89f>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

**RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA** é mestrando em Semiótica e Linguística Geral e bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Especializou-se em História da Ciência pelo Instituto Butantan. Atualmente desenvolve pesquisa sobre como se evocam sons através de recursos intersemióticos na escrita etnográfica, tomando *Tristes trópicos* como exemplo. Realizou pesquisa entre músicos da cena experimental de São Paulo, pixadores da mesma cidade e sobre a possibilidade de uso de conhecimento terapêutico tradicional pela medicina científica. Dirigiu e roteirizou o filme *Eu sou*, que recebeu menção honrosa no Prêmio Mariza Corrêa de Antropologia Visual de 2018. E-mail: [renato.ao@usp.br](mailto:renato.ao@usp.br)

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 18/04/2019

Reapresentado em: 04/10/2019

Aprovado em: 23/10/2019

## O CONCEITO “CAMPEIRO” NA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA: UMA RECONFIGURAÇÃO DA ORDEM ARTÍSTICO/CULTURAL

DOI  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.164859

ORCID  
orcid.org/0000-0001-7981-9948

**EDUARDO HECTOR FERRARO**

Universidade do Vale do Itajaí, Itajaí, SC, Brasil, 88302-901  
falecom@univali.br

### RESUMO

Desde 1971, com a realização do festival 1ª Califórnia da Canção Nativa, a música configura um campo de disputas entre tendências inovadoras e tradicionalistas no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), e nas últimas quatro décadas assume um papel central, constituindo-se numa linguagem que agencia transformações nos discursos e na ordem cultural do gauchismo. O conceito “campeiro” aqui mencionado se apresenta como uma reconfiguração da ideia do nativismo, consagrada depois da 1ª Califórnia da Canção Nativa, em uma espécie de transformação de ordem ontológica que aproxima e intensifica a linguagem musical voltada às formas de vida presentes na Campanha do sul do Brasil. O material deste artigo surge através de entrevistas e conversas com músicos, poetas e compositores, e artistas que participam de eventos de música regional gaúcha.

### PALAVRAS-CHAVE

Campeiro;  
transformações;  
estética; ideologia;  
cultura.

### ABSTRACT

Since 1971, with the festival 1ª Califórnia da Canção Nativa, music has established itself as a field of disputes between innovative and traditionalist tendencies in the *Movimento Tradicionalista Gaúcho*, and in the last four decades it has assumed a central role, constituting

**KEYWORDS**  
Campeiro;  
transformations;  
aesthetics;  
ideology; culture.

a language that causes transformations in the discourses and in the cultural order of *gauchismo*. Here, the concept of “campeiro” is presented as a reconfiguration of the idea of nativism established after the festival 1ª *Califórnia da Canção Nativa*, a kind of ontological transformation that approximates and intensifies the musical language directed towards life forms present in the region of campaign in South Brazil. This paper is supported by interviews and conversations with musicians, poets and composers, and artists that participate in regional *gaucho* music events.

### **BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA REGIONAL GAÚCHA**

Antes do surgimento dos festivais no país nos anos 1960 o repertório da música gaúcha se resumia aos trabalhos que representavam essa expressão regional, cantados e executados por intérpretes como Pedro Raymundo, Teixerinha, Gildo de Freitas e José Mendes. Estes artistas faziam muito sucesso no meio rural, mas eram estigmatizados com o termo “grossura”<sup>1</sup>. De maneira sucinta, essa expressão artística regional se resumia na época a alguns gêneros herdados da música europeia de salão, como a valsa, a mazurca, o schottische, a habanera, transformados no Brasil, neste caso na região sul, dando origem a outros gêneros como a rancheira, as toadas e o arrasta-pé, ou permanecendo, como foi o caso da valsa, com algumas particularidades regionais. Com os festivais musicais e a expansão do repertório, viria também um novo estilo nas canções e a procura de sonoridades diferentes daquelas das obras dos anos 1940 e 1950, através de uma construção melódica e harmônica diferenciada que, junto da instrumentação, seriam os elementos musicais dessa nova concepção.

A chamada “música nativista” surgiu como uma das expressões sobresalentes no cenário musical gaúcho após o festival nomeado como 1ª Califórnia da Canção Nativa. Nas minhas pesquisas de campo sempre foi evidente o potencial criativo e transformador desse novo estilo, mas sem perder os eixos temáticos do contexto rural e da figura do gaúcho. A junção de música e poesia nas composições do nativismo musical, à procura de uma nova estética<sup>2</sup> trouxe um discurso transformador para a cena

1. Grossura remete a uma conotação de simplicidade, sem refinamentos nem requintes, no aspecto do comportamento social, retratado nas obras musicais.

2. Faço referência ao conceito de estética no sentido da especificidade desse campo no estudo da arte e como categoria de análise para a compreensão das transformações. A estética serviria como um dos parâmetros de entendimento da música gaúcha no que diz respeito à construção musical e à performance, no sentido estrito do belo, se contrapondo a antiga estética da “grossura”. Para um aprofundamento sobre estética é possível uma abordagem kantiana desse conceito, ou pela proposta de outros autores como Heidegger, Lukács, ou da Escola de Frankfurt, como Herbert Marcuse (2007) em *A dimensão estética*.

artística regional, diversificando as propostas do tradicionalismo gaúcho no sentido de uma expansão modernizadora. Através dessa intenção de renovação o discurso musical toma um lugar de privilégio nas manifestações culturais do tradicionalismo. Nesse discurso musical são expressas e retratadas situações e cenas da vida, desejos e sentimentos como um conjunto ideológico. Por esse motivo, foi se evidenciando nos meus trabalhos de campo que a música ocuparia um lugar central no movimento como a forma mais intensa de comunicação e expressão.

### **CENTRALIDADE DA MÚSICA NO MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO**

É importante notar a centralidade da música sobretudo nas publicações do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) que surgiram em meados dos anos 1950. Os registros bibliográficos dos ideólogos do movimento tradicionalista revelam uma intenção de controlar essas atividades artísticas através do estabelecimento de padrões e formas que a música gaúcha deveria ter. Boa parte da elaboração desses livros e documentos esteve a cargo de Paixão Côrtes e de Barbosa Lessa desde a fundação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG)<sup>3</sup> em 1948, os quais ditaram em seus registros bibliográficos os parâmetros que regiam a música gaúcha em todos os seus segmentos (CÔRTEZ 1985). Esse tipo de hegemonia se manifestaria por vários anos, inclusive até o momento da criação do festival 1ª Califórnia da Canção Nativa, na cidade de Uruguaiana, Rio Grande do Sul, onde foram propostas três linhas para a música gaúcha: uma tradicionalista, que seguiria os padrões do MTG<sup>4</sup> uma linha regionalista, mais comprometida com o mercado ou a indústria cultural e uma linha nativista, renovadora em sentido estético.

A partir do surgimento do nativismo<sup>5</sup> em 1971, considerado como corrente renovadora da música gaúcha, não somente se abriram caminhos

3. O 35 Centro de Tradições Gaúchas foi o primeiro CTG, fundado em 24 de abril de 1948 pelo ideólogo do Movimento Tradicionalista Gaúcho Paixão Côrtes e um grupo de alunos do Colégio Júlio de Castilhos (Grupo dos Oito), em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/index2.php/historico/218>.

4. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) foi constituído oficialmente no 12º Congresso Tradicionalista Gaúcho, na cidade de Tramandaí, em 28 de outubro de 1966. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/index2.php/historico/218>.

5. O Nativismo como movimento social e cultural é caracterizado por Anthony Wallace (1956, 267) no seu estudo publicado na revista *American Anthropologist* como um movimento de revitalização formulado a partir do conceito de Ralph Linton: “‘Movimentos nativistas’, por exemplo, são movimentos de revitalização caracterizados por uma forte ênfase na eliminação de pessoas, costumes, valores, e/ou materiais estrangeiros...” A definição de nativismo expressada por Linton diz que se trata de: “qualquer tentativa consciente e organizada, por parte dos membros de uma sociedade, de reavivar ou perpetuar aspectos selecionados da sua cultura” (Ibid, 267). A tendência nativista logo foi apropriada por alguns ideólogos do MTG como o sociólogo Luís Carlos Barbosa Lessa (1985), Glaucus Saraiva e Paixão Cortês (Lessa e Côrtes, 1975). A primeira menção do termo “nativista” no contexto gaúcho brasileiro aparece na *Carta de Princípios* do MTG de 1961, aprovada na edição do VIII Congresso Tradicionalista (SANTI 2004, 49), ainda vigente. Independente das formulações teóricas, o movimento nativista surge no seio do tradicionalismo. Logo depois, em 1971, na 1ª Califórnia da Canção Nativa se tornaria uma linha de criação artística musical.



novos no sentido musical, como também se expandiram as temáticas de ordem política e social relacionadas ao contexto tradicionalista gaúcho. Isso foi de fundamental importância para uma mudança em termos de crítica social e de discurso intelectual, fatos que trouxeram dinamismo na ordem cultural<sup>6</sup> do tradicionalismo e uma reformulação da postura e do relacionamento com o mundo atual. Com os festivais de música regional gaúcha foi manifesto um câmbio significativo na forma de compor e de executar as novas obras. A música autoral, com uma nova roupagem, passa a ser um dos centros de atenção, pelo que ela expressa no sentido estético e pela mensagem de suas letras. Assim o nativismo musical e os festivais se tornam veículos de uma forma diferente de pensar e representar o gaúcho e sua forma de viver.

### **TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS, IDEOLÓGICAS E CULTURAIS ATRAVÉS DA MÚSICA**

A partir do surgimento do nativismo gaúcho há sinais de uma transformação musical em vários aspectos. O principal deles seria o da criação de composições configurando um novo repertório, que transmitiria de forma mais clara as ideias e a postura do movimento de acordo com a contemporaneidade, fazendo referência a questões políticas e sociais. Os festivais que vieram depois da 1ª Califórnia se tornaram arenas de disputas estéticas e ideológicas na música gauchesca. Esses eventos se baseiam em regulamentos que determinam algumas diretrizes a se seguir nas composições. Os regulamentos dão caráter aos diferentes festivais, no sentido de proporcionar abertura para linhas musicais mais inovadoras ou manter linhas mais tradicionalistas<sup>7</sup>.

Desta forma, foram as questões estéticas, ideológicas e culturais que sofreram mudanças importantes impulsionadas pela atividade musical e pelo discurso que os artistas criaram. A música gaúcha como expressão artística dinâmica foi apresentando transformações substanciais em vários aspectos; assim, observamos questões de gênero musical, estilo, forma e performance como categorias classificatórias (GUERRERO 2012, 3-4), de modo que emergiram importantes diferenças nas posturas interpretativas dos artistas. Nas formas, houve mudanças através das misturas de gêneros e instrumentação. No conteúdo temático, foi mantida a ideia central que é a figura do gaúcho e o ambiente da Campanha, mas é interessante observar uma mudança nesse nível, alterando

6. Refiro-me neste caso à ordem cultural como o conjunto de símbolos, lendas, narrativas, metáforas, e principalmente a forma de vida experimentada e descrita no universo gaúcho através da literatura e da música aqui mencionada.

7. Cito como exemplo os regulamentos dos festivais Sapecada da Canção Nativa, em Lages, ou a Coxilha Nativista, na cidade de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, observados e registrados nas minhas pesquisas de campo. O regulamento serve para estabelecer: as condições de participação, a comissão julgadora, a ajuda de custo para os músicos participantes, as linhas musicais a serem seguidas e suas características, e as premiações em dinheiro para cada categoria.

a proposta poética e discursiva das canções, isto é, do que expressam as letras. Essa forma de discurso presente nas letras traz a ideia de uma nova representação do universo campeiro, modificando o caráter estético e, de alguma forma, seu sentido ideológico.

No terreno da estética musical gauchesca, as mudanças que se revelam mais importantes estão nas performances dos músicos, nas misturas e novas configurações dos gêneros, e nos conteúdos temáticos das canções. A transformação estética trouxe junto uma mudança nos tipos de narrativas. Portanto, a forma literária do século XIX foi substituída a partir da metade do século XX pela forma discursiva musical para essas representações, e a mudança da estética musical foi o que permitiu mostrar e formular um novo panorama ideológico. Entendo que estética e ideologia se entrelaçam de forma dialógica nas discussões do mundo gauchesco.

A proposta da nova estética musical se relaciona diretamente com a maneira de representar o universo campeiro. Pensando a estética como o estudo da natureza do belo e dos fundamentos artísticos, é importante observar a construção nativa desse conceito a partir da percepção do que é considerado belo. Surge a questão de representar as emoções pelo ideal estético, como também diferentes formas de entendimento da obra de arte e da criação, relacionando novos materiais e formas do fazer musical. No decorrer de várias entrevistas com músicos, compositores e poetas foi notória a importância do ideal de uma obra bela na ordem musical e poética, mas essas transformações musicais, estéticas e ideológicas estão sempre permeadas por tensões, como descrevo nos próximos parágrafos.

#### **BREVES REFERÊNCIAS ETNOGRÁFICAS: SOBRE TRANSFORMAÇÕES E TENSÕES**

Desde 2006 tenho participado como pesquisador e músico em vários eventos<sup>8</sup> relacionados à música gaúcha. A minha entrada nesse universo foi a partir do festival Corredor de Canto e poesia, na região de Lages. Por todo esse tempo estive em contato com diversos grupos musicais nativistas e artistas, com os quais observei as formas de fazer música e as transformações que cito neste texto. Venho registrando nessas investigações a circulação dos gêneros musicais, sua apropriação nos contextos regionais e as transformações que acontecem no contexto cultural gaúcho através da música. Minha participação em várias edições do Corredor mostrava de forma eloquente como o uso dos gêneros e de suas misturas promoviam as transformações, e os músicos participantes desse festival apontaram importantes informações sobre essas questões.

---

8. Nesta seção faço a descrição de alguns eventos e situações de pesquisa que desenvolvo ininterruptamente desde 2006 até a atualidade, tanto em festivais quanto com os interlocutores músicos com os quais tenho contato frequente. Cito aqui alguns exemplos para ilustrar a ideia de transformações e tensões nessa cena musical.

No transcurso dos diálogos com esses artistas notei que o festival do Corredor também é atravessado por tensões que, de certa forma, parecem permear as relações do contexto musical gaúcho como um todo. Essas tensões que menciono eram basicamente aquelas que aparecem entre as tendências conservadoras e renovadoras da música, gerações em conflito a fim de manter as tradições nos moldes antigos, ou deixar que elas se transformem naturalmente conforme o movimento se adequa ao mundo atual, respectivamente. Observei que as tensões mencionadas se davam por meio do que era tocado, interpretado e composto em matéria de gênero musical. Fabrício, um dos meus principais interlocutores e participante do festival, comentava que os pioneiros do Corredor de Canto e Poesia, organizadores das primeiras edições, reclamavam que alguns músicos tocavam coisas muito modernas que saíam dos moldes tradicionais. Desta forma, foi ficando claro que a música se tornou um campo de conflitos, no sentido de como os gêneros antigos ou tradicionais disputam lugar com os gêneros novos, vindos das inovações e das mesclas com outros tipos de música, como o jazz e outros gêneros brasileiros.

Fora do contexto dos festivais conversei em diversos momentos com músicos nativistas da cidade de Lages. Esses entrevistados comentaram sobre a sofisticação das letras que aparecem nas músicas, dando a entender que isso seria um aprimoramento que emerge gradativamente nas construções literárias de poetas e letristas. Outro assunto mencionado por esses músicos foi o surgimento nos poemas de temáticas atuais, da situação de objetos inanimados que fazem parte da realidade do campo e tomam vida em histórias musicadas. Foram dados exemplos variados desses objetos, como facas, crinas de cavalo, laços para a lida com gado, entre outros. A grande maioria dos interlocutores apontou que os elementos de transformação aparecem através da música no contexto dos festivais e na produção livre ou pensada para o mercado de consumo. Também foi dito que a música é o centro das disputas e marca fundamental das transformações na cena cultural gaúcha.

Em outro momento das minhas investigações fui para a cidade de Pelotas, onde existe um núcleo muito importante de músicos nativistas e artistas de certo renome. O primeiro músico que consegui entrevistar foi o percussionista Vitor, que atuava em grupos de música gaúcha e é educador musical. Ele participou do conjunto do compositor Fabiano Bacchieri e de vários projetos que mostravam a música folclórica argentina, em especial o gênero chacarera. Uma das questões mencionadas na entrevista foi a disputa entre a tradição e a inovação. Ele observou que o cenário musical da região de Pelotas estava dividido: havia muita gente que defendia ideias conservadoras, e eram raros os casos que apontavam alguma diversificação estilística. Quanto às transformações

nos gêneros musicais ele não tinha dúvida de que o fato de usar gêneros folclóricos argentinos ou uruguaios contribui para as mudanças.

Depois da entrevista com o percussionista marquei um encontro com três artistas conhecidos da cidade e da cena nativista: o compositor e intérprete Fabiano Bacchieri, o poeta e letrista Xirú Antunes e o cantor Rui Ávila. Conversei com os três em um ambiente bem descontraído, abordando temas de importância para minha pesquisa e para eles. Esses artistas observavam uma série de problemáticas que me serviram para ter outras visões sobre transformação. Concretamente, os três entrevistados apontaram um grave problema com questões poéticas na música e na composição. Eles mencionaram que atualmente os novos compositores não conhecem poetas como Aureliano de Figueiredo, João da Cunha Vargas e Simões Lopes Neto, ou Jayme Caetano Braun, considerados a base<sup>9</sup> da poesia e da literatura gauchesca. Em consequência disso, não houve continuidade para essas linhas poéticas, e por isso comentaram a existência de uma crise na produção poética e composicional. Outro assunto mencionado pelos artistas na entrevista foi que não é necessário o uso exagerado de recursos literários, ou de uma sofisticação excessiva, justificando que os poetas de base tinham uma linguagem direta e bela ao mesmo tempo. O que os três comentaram coincidentemente na entrevista foi a tensão e a complexidade da cena musical - uma tensão baseada entre o que eles chamavam de “fundamento”<sup>10</sup> e a música comercial. A discussão estabelecida por essas duas tendências é apontada como uma relação incômoda, como um tipo de desgaste no contexto cultural. O aspecto comercial aparece de forma negativa, contrariando a positividade dos festivais e seu efeito transformador no discurso do movimento gaúcho.

Outra experiência que considero importante foi participar do festival 21ª Sapecada da Canção Nativa tocando como instrumentista convidado em uma música que concorria à fase regional. A composição foi uma das selecionadas na triagem feita antes da realização do festival. Participei tocando saxofone soprano com um grupo musical de instrumentação variada, já que havia violino, quena<sup>11</sup>, baixo elétrico, acordeão, violão, saxofone e duas vozes, uma masculina e outra feminina. A particularidade dessa composição era o seu gênero musical, o candombe, muito popular no Uruguai. Esses novos gêneros na música gaúcha se misturam

9. Esta foi uma definição que os entrevistados deram para essas três gerações de poetas, configurados como se fossem a base da construção poética do gauchismo que viria depois deles até a atualidade.

10. Os entrevistados usaram várias vezes a palavra “fundamento”. Ela aparece com sentido de manter bases, de não sair da tradição.

11. Instrumento andino de origem indígena. É um tipo peculiar de flauta que se executa em posição vertical, possui um bisel onde se direciona o sopro e uma série de buracos onde se colocam os dedos para fazer a variação de notas musicais.

e resinificam no contexto regional, sendo apropriados e pensados pelos artistas como elementos transformadores da música do gauchismo. A participação no festival me permitiu observar as estruturas do evento em todos os setores, como a organização, os jurados, a interação entre os músicos locais e os vindos de outros estados e, basicamente, as tensões que menciono como parte de um cenário artístico que se torna um campo de disputa entre o tradicional e o novo.

O meu trabalho de investigação teve continuidade na observação da Coxilha Nativista, um festival realizado desde o ano 1981 na cidade de Cruz Alta. Conheci na ocasião um dos jurados, Beto Barcellos, que é músico, compositor e produtor musical de Cruz Alta. Conversamos bastante com Beto e sua esposa, pessoas muito envolvidas nas atividades e na organização da Coxilha Nativista. Nessa edição do festival Beto era jurado, junto de nomes importantes da música nativista como Luiz Carlos Borges, Marcelo Caminha, Erlon Péricles e Tadeu Martins. Dessas conversas saíram algumas informações interessantes que me serviram para avaliar minha participação e observação na Sapecada da Canção Nativa em Lages e também ter uma visão mais próxima de como se compete musicalmente num festival importante como a Coxilha Nativista.

Os entrevistados me disseram que existe um decreto que estabelece a realização do festival e há vários eventos paralelos que também são competitivos, como a Coxilha Piá, uma mostra de música gaúcha infanto-juvenil realizada desde 1985, e também um concurso de trova<sup>12</sup> chamado 1º Mi maior de Gavetão, além do próprio Coxilha Nativista, que tem uma fase local para artistas de Cruz Alta e uma fase geral para concorrentes de outras cidades do Brasil. São quatro dias de atividades ininterruptas, tendo como local o Parque Integrado de Exposições de Cruz Alta, sendo os eventos principais realizados no Ginásio Municipal. Na primeira observação que fiz na sexta-feira à noite concorriam músicas classificadas na categoria geral, sendo este o segundo grupo de classificadas. Na quinta-feira um grupo da categoria geral também já havia passado pelo palco e na quarta-feira acontecera a fase regional. Esse tipo de organização é parecido com a do festival Sapecada da Canção Nativa de Lages, havendo uma fase regional para artistas da cidade, e uma geral para aqueles que vêm de outros estados do país. Assisti à apresentação de todas as músicas dessa eliminatória, e não houve no conjunto de composições qualquer mostra de inovação ou de transformação notória. As obras estiveram sempre dentro dos gêneros conhecidos da música gaúcha, e os arranjos e a instrumentação também respondiam

12. A trova é uma modalidade de declamação muito usada na Campanha. É acompanhada por acordeão e sempre há um desafio entre dois ou mais trovadores. Neste caso o acompanhamento do acordeão foi em Mi maior e sempre foi num desafio entre dois trovadores avaliado por cinco jurados. O tema foi proposto pela mesa julgadora. A trova é muito parecida com as *payadas* rio-platenses.



ao padrão que se observa em quase todos os festivais. No sábado concorreram todas as composições classificadas para a final, tanto da fase regional como da fase geral. Foi nessa final que consegui observar algumas diferenças no que se refere a interpretação e gêneros. Dentre todos esses tipos musicais apareceram duas diferenças: um rasguido doble, gênero da região de Corrientes, Argentina, e uma mazurca, um gênero europeu que era tocado na Campanha sul-rio-grandense. Esta última, por sinal, trouxe um arranjo e uma instrumentação diferenciada dos demais, com tímpano sinfônico, violino, contrabaixo acústico, violão e uma voz masculina. Mas a vencedora dessa edição foi uma milonga, ritmo que já se consagrou há muito tempo na cena musical gaúcha. Uma questão interessante foi ver novamente um grupo de músicos e compositores renomados concorrendo às melhores premiações.

Fazendo uma análise comparativa, percebi que a Coxilha Nativista tem um caráter mais tradicional ou conservador que a Sapecada da Canção Nativa, pela observação dos tipos de obras apresentadas nos palcos, embora os intérpretes e músicos que concorriam às melhores premiações fossem basicamente os mesmos - geralmente figuras consagradas nesse meio artístico. Em ambos os eventos notei as tendências tradicionais e novas em disputa, com algum tipo de tensão que traçava o caminho para mudanças e transformações no movimento social gaúcho, não somente musicais, mas também ideológicas e culturais.

A perspectiva ideológica e sociocultural no contexto do gauchismo sempre foi condicionada à reprodução de hierarquias e permeada por tensões (GOLIN 1983), tanto nos CTG, como nos festivais nativistas e artísticos. Resulta importante apontar o que seria essa categoria da ideologia para os sujeitos gaúchos, de como eles a constroem, para quê, e como eles usam esse conceito. Da mesma maneira que com a estética, esses sujeitos não se manifestam explicitamente sobre ideologia, nem sobre as relações de poder que isso implica, mas tratam de um conjunto de ideias e valores, muitas vezes agrupados com o nome de “cultura”. Na definição tanto de autores da sociologia quanto da antropologia, como Žižek (1996, 9) e Dumont (2000, 201)<sup>13</sup> observa-se a proximidade entre a formulação teórica do conceito de ideologia e o que se consideraria como cultura. Da mesma forma, o que dão a entender a maioria dos interlocutores é um entrelaçamento entre esses conceitos nas suas

13. Para Žižek a Ideologia pode significar desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação à realidade social, até um conjunto de crenças voltado para a ação; desde o meio essencial que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder dominante. Ela parece surgir exatamente quando tentamos evitá-la e deixa de aparecer onde claramente se esperaria que existisse. Para Dumont (2000) a ideologia designa todo o sistema de ideias e de valores, numa acepção mais estrita ou mais ampla, ou à maneira norte-americana, como cultura, ou mesmo como sociedade.

manifestações, nesse caso a “cultura”<sup>14</sup> apropriada para si, como ressalta a autora Manuela Carneiro da Cunha (2009, 313).

A partir dos conceitos de ideologia e de cultura aqui expostos, associados à noção de tradição, me interessa ampliar essas ideias sobre o que seria a forma de vida campeira, referente a regiões do sul do Brasil. Farei, portanto, a descrição dessa forma de vida que servirá de inspiração para uma nova tendência da música gaúcha.

### O “CAMPEIRO” COMO FORMA DE VIDA

A vida dos sujeitos transcorrida inteiramente na Campanha ou no trânsito entre o mundo rural e urbano é marcada por diferenças a partir de níveis distintos de “ser mais” ou “menos campeiro”. Esses sujeitos podem ser referenciados em diferentes categorias, como a dos artistas, a dos tradicionalistas, a dos produtores de gado, a dos trabalhadores rurais e a de outras profissões associadas a esse universo da Campanha. Essas categorias nas quais eles se enquadram são em parte produto de processos históricos, como também dos processos de transformação geopolítica e econômica, mas os sujeitos também são caracterizados em termos de saberes, de funções laborais, de conhecimento artístico e de questões econômicas.

Os atuais trabalhadores do campo, chamados de peões ou paisanos são, de alguma forma, remanescentes da categoria nomeada pela história de gaúcho ou *gaucho*<sup>15</sup>. Nesses sujeitos, se condensam os saberes básicos do homem campeiro, adquiridos majoritariamente pela experiência e pelo contato com outros sujeitos da mesma ordem. A aquisição de saberes tem uma relação direta com as espécies animais, sendo um dos principais componentes da subjetividade do homem campeiro do Pampa, e do sul do Brasil. O conhecimento do ambiente<sup>16</sup> cria uma categorização entre sujeitos, pois “ser mais” ou “menos campeiro” é

14. Aqui me refiro ao conceito de cultura com aspas como expressa Manuela Carneiro da Cunha (2009). A autora comenta: Na linguagem marxista, é como se eles [os “nativos”] já tivessem ‘cultura em si’ ainda que talvez não tivessem ‘cultura para si’. De todo modo, não resta dúvida de que a maioria deles adquiriu essa última espécie de ‘cultura’, a ‘cultura para si’, e pode agora exibi-la diante do mundo. Entretanto, [...] essa é uma faca de dois gumes, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a ‘sua cultura’ (Ibid. 313).

15. Neste caso me refiro ao termo em espanhol *gaucho*, homônimo do português gaúcho, como uma categoria histórica que se refere ao sujeito campeiro dos Séculos XVII e XVIII, habitante do Pampa argentino, uruguaio e brasileiro.

16. Utilizarei a concepção de ambiente neste texto a partir do conceito de Tim Ingold (2000, 20, tradução minha) quando ele diz que o ambiente “é o mundo tal como ele existe e assume significado em relação a mim, e nesse sentido, surgiu e se desenvolveu comigo e em torno de mim. Em segundo lugar, o ambiente nunca está completo. Se os ambientes são forjados através das atividades dos seres vivos, então, enquanto a vida continuar, eles estarão continuamente em construção. Assim também, é claro, são os próprios organismos. Então, quando falava de ‘organismo mais ambiente’ como uma totalidade indivisível, eu deveria ter dito que essa totalidade não é uma entidade limitada, mas um processo em tempo real: um processo, isto é, de crescimento ou desenvolvimento”.

demonstrado no discurso nativo pelo conhecimento e proximidade com esses animais, pela integração com a paisagem<sup>17</sup>, e pelos saberes desenvolvidos na experiência.

Os sujeitos das instituições tradicionalistas e os que se manifestam por meio de expressões artísticas têm conceitos comuns sobre a vida campeira, especificamente quando se referem às representações desse modo de vida. Talvez a diferença mais marcante com as categorias anteriores seja a questão da representação e a criação de uma forma de vida, materializada no real da Campanha e nos sujeitos que nela habitam. Os sujeitos tradicionalistas transitam entre o urbano e o rural, mas boa parte dessa comunidade tem experiências campeiras com frequência. O tradicionalismo gaúcho como movimento social tem uma linha artística e uma linha campeira, em que os sujeitos se agrupam por preferências, manifestando-se por meio dos festivais de música, das competições de dança e dos rodeios que as associações organizam. O sujeito do tradicionalismo é diverso dentro do próprio contexto do movimento<sup>18</sup>, mas como já foi dito, se configura também a partir de regras e de convenções ditadas pelas instituições para todos os seus setores. Obviamente, para se estabelecer regras devem existir saberes e conhecimentos sobre o que elas convencionam. É a partir dessas convenções e concepções que os tradicionalistas expressam seus conceitos. Como no caso das danças tradicionais, suas coreografias e músicas específicas, ou nas provas campeiras em rodeios, há um embasamento em questões históricas, como também nas experiências reais das atividades da Campanha. Por isso, os tradicionalistas devem conhecer esses saberes, utilizando-os em formatos preestabelecidos para suas atividades.

---

17. Adoto como uma das referências teóricas o conceito de “paisagem” do antropólogo Philippe Descola (2013). Ele aponta que nos acedemos à paisagem por uma série de mediações materiais e cognitivas que nos permitem enxergá-la como tal. A paisagem, nessa perspectiva, não se materializa como um conjunto de propriedades objetivas perante um observador que a contempla. Ela é resultante de interações que conjugam um indivíduo e um lugar que faz que, para *aquele* indivíduo e não para outros que se encontrem no mesmo local, aquele sítio seja uma paisagem. A noção de paisagem, dessa forma, implica na existência de modelos perceptivos que funcionem e integrem as propriedades que emanam do objeto e os esquemas de representação culturalmente estabelecidos desse objeto (Ibid.). Cabe esclarecer que tanto os conceitos de ambiente quanto de paisagem são usados analiticamente para entender como o sujeito campeiro se integra e interage com mundo que o rodeia. Os conceitos nativos são expressos através de outros termos como “terra”, “lugar”, “natureza”, e também no termo “cultura”. Desta forma, tanto os conceitos teóricos analíticos como os manifestos pelos nativos põem em evidência a problemática da diluição do binômio natureza/cultura. Trato mais profundamente disto no meu trabalho *Ser ou não ser gaúcho? A perspectiva do sujeito campeiro contemporâneo no pampa latino americano* (Ferraro 2018).

18. Tenho observado que, no tradicionalismo dos três países do Pampa, o sujeito escolhe o tipo de atividade que desenvolve por questões que lhe são convenientes ou por gosto, configurando, dentro do movimento, uma diversidade bem particular. Dentro do conjunto das agrupações tradicionalistas, podemos ver também grupos que se dedicam exclusivamente às atividades campeiras ou às artísticas, enquanto outros têm ambas vertentes, por isso me refiro à diversidade do sujeito dentro dos grupos e do movimento.

A arte gauchesca faz uma mediação entre os contextos rural e urbano, criando uma relação entre ambos os locais em festivais, shows ou exposições, por meio das poesias, dos sons e da paisagem retratada em quadros ou esculturas. Notamos na arte gauchesca várias áreas, como a literatura, as artes plásticas e a música - todas representam o mundo campeiro. O artista gauchesco é outro sujeito específico e distinto nesse universo. Dessa forma, escultores, pintores e músicos observam a vida da Campanha e a representam por meio das suas obras. Essa representação é baseada na observação, em percepções, como também em experiências. Tanto nas pinturas, nas esculturas ou nas poesias usadas nas músicas, as expressões exigem um tipo de conhecimento decorrente do envolvimento do artista com o ambiente. Boa parte desses artistas transita e vive no mundo rural frequentemente, por mais que se expressem ou levem sua produção para o mundo urbano.

No caso particular da música, notamos que esta sempre esteve presente no contexto campeiro, nas socializações dos galpões, nas festas e nas danças, desde épocas remotas, quando não havia recriações de figuras simbólicas, nem definições ou formulações sobre a tradição gaúcha. Com o tempo a música se consolida como caminho para as transformações discursivas, estéticas e ideológicas do movimento cultural gaúcho, utilizando as experiências e a Campanha como fonte de inspiração nas suas obras<sup>19</sup>. Nesse discurso musical, os artistas criam, expressam e retratam cenas da vida, desejos e sentimentos em um conjunto de representações. Por isso a música assume um lugar de importância, sendo uma das formas mais intensas de comunicação e expressão desse universo.

Essa forma de vida apareceria retratada depois de 1970 e, com mais intensidade nas músicas de festivais e nos trabalhos fonográficos de vários artistas gaúchos a partir de 1980. Posteriormente, nos anos 1990 se manifesta um movimento diferente do nativismo musical. Nesse movimento ou reconfiguração da arte musical há uma volta à Campanha como inspiração criadora, isto é, os artistas compõem e fazem sua música em locais onde se desenvolve a forma de vida aqui referida. A referência dessa reconfiguração é notada em compositores e artistas que voltam às fazendas e propriedades rurais para viver e criar música. Da mesma forma, vários festivais de criação musical sediados em locais de campanha aglutinam os artistas na busca de novas composições inspiradas no próprio ambiente.

---

19. Trato especificamente desse tema na minha dissertação de mestrado: *Transformações Culturais no gauchismo através da música* (Ferraro 2013).

### **O CONCEITO “CAMPEIRO” PARA FAZER MÚSICA**

Como foi mencionado anteriormente, existem características particulares na música regional gaúcha, chamada também de música regionalista, e mais tarde de música nativista. Surgem através das pesquisas alguns gêneros musicais comuns entre a música rio-platense e a música gaúcha brasileira, como a milonga e o chamamé. Considero tais expressões como gêneros de diálogo entre essas musicalidades regionais (FERRARO 2006). Com as mudanças estéticas na música aconteceram também transformações no tradicionalismo gaúcho através do discurso musical, isto é, a música é o elemento transformador da ordem cultural. Essas transformações, impulsionadas pela poética musical, imprimiram um dinamismo único no MTG em termos sociais, na estética artística e no pensamento ideológico e político.

A questão das transformações aqui referidas emerge a partir da arte como representação do mundo e das formas de vida na Campanha. Particularmente, a música tornou-se uma das principais formas de representação e, da mesma maneira, de criação desse mundo. A música assume historicamente o lugar da literatura e da poesia gauchesca, aglutinando na sua completa expressão de melodia, harmonia e letras, um discurso renovador. Dentro do contexto musical gaúcho há também transformações na ordem estética que serão de grande importância. As razões estéticas nessas expressões regionais condicionaram à ordem do discurso, em termos de refinamento poético e de conteúdo. Resulta evidente que o refinamento poético discursivo será o elemento principal dessas mudanças, junto de um tipo de abertura e fusão com outros estilos e gêneros musicais. De alguma maneira, a convergência de formas musicais diferentes da música gaúcha que se fizeram presentes em novas composições, na produção de diversos festivais e nas novas obras fonográficas trariam uma sensação de descaracterização do que seria a música regionalista tradicional. Por esse fato, e dentro do próprio núcleo de artistas nativistas, começaria a se gestar uma virada ou retorno para o ambiente campeiro, outra transformação instrumentalizada em termos estéticos, na poética e na musicalidade.

Segundo a musicóloga Clarissa Figueiró Ferreira (2014), houve um movimento nos anos 1990 dentro do nativismo musical gaúcho que visava a recuperação dos temas referentes à Campanha de maneira mais singela, se contrapondo a uma corrente de vanguarda no nativismo que utilizava uma mistura de elementos musicais, alguns deles externos ao universo gaúcho. Essa corrente de retorno que a musicóloga cita é chamada de “campeirismo” musical. Ela destaca que nos festivais há linhas que enfatizam essa ideia do campeiro na música como um estilo que se remete ao telúrico, com letras que trazem a ideia da experiência campeira. Particularmente, resulta importante ressaltar que entre os músicos



vanguardistas e os mais tradicionais existe um diálogo fluido, com a utilização bastante frequente de diferentes propostas artísticas misturadas (Ibid.). Contudo, para analisar a música e os sujeitos músicos, nos interessa a questão de pensar, a partir do trabalho de Ferreira, o conceito de “campeiro” ou de “campeirismo”, apontando a tendência de vários compositores e cantores do gênero terem tido a vivência da Campanha. Clarissa Ferreira manifesta, em uma parte do seu trabalho, que:

A partir dos relatos e das experiências adquiridas em campo, nota-se que grande parte dos participantes dos festivais afirmam e atualizam a informação de Rosângela Araújo. Com o novo entendimento da música campeira em meados da década de 1990 e a compreendida necessidade da vivência com o campo para poder descrever em música, abriu-se um espaço maior para profissionais de diversas áreas, porém ligados ao campo, devido ao interesse que se criou em começar a escrever letras para festivais e também à consolidação destes eventos após algumas décadas de realização. (Ibid. 62).

O conhecimento dos artistas sobre a Campanha, que é seu ambiente, os torna sujeitos desse universo. Todas as categorias de sujeitos campeiros expressam uma perspectiva sobre a vida a partir de saberes e conhecimentos específicos do seu universo, como da interação entre animais e humanos e dos saberes da terra, configurando e agindo no conjunto dessa paisagem. As categorias de trabalhadores rurais ou paisanos, de criadores ou estancieiros, como também daqueles sujeitos que trabalham na ciência aplicada à Campanha estão relacionadas por experiências e saberes e, a partir disso, criam conceitos e perspectivas de vida. Outros sujeitos, como os artesãos em geral, os tradicionalistas e os diferentes artistas observam e criam esse universo a partir das representações exibidas nas obras, mas não podemos esquecer de que a base dessas representações é em grande parte os conhecimentos e as experiências que muitos deles têm sobre a Campanha.

No trabalho de Ferreira (Ibid.) se apresenta uma questão muito importante: a construção da identidade a partir de uma afirmação que vem através das representações musicais do mundo gauchesco. Essa afirmação traz à tona outra questão que é a legitimidade dos intérpretes musicais e dos compositores, no sentido destes sujeitos terem vivências e uma relação com o ambiente. Nesse sentido, a autora afirma que:

Nota-se que para os compositores desse segmento obterem legitimidade através do que retrataram e ainda retratam, como pude perceber em algumas conversas recorrentes nos festivais, há a necessidade do conhecimento e prática nas vivências e meios de trabalho campeiro, para poderem relatar em canções. Assim, é perceptível em seus discursos o argumento de que conhecem de fato o que estão descrevendo. (Ibid. 60)

Da mesma forma, Ferreira expressa no seu trabalho o que o compositor Gujo Teixeira, também veterinário, diz sobre as obras e a relação que estas teriam com as experiências campeiras:

O campeiro está naquilo que se conta, não precisamos domar, pealar, para sermos campeiros, acredito muito mais num sentimento que nos prende àquilo que gostamos, do que rótulos, acho que a poesia campeira está naquilo que sentimos e na originalidade daquilo que escrevemos, vejo muita gente dizer que escreve campeiro só por usar termos campeiros, aí já é invenção. (Teixeira, apud Ibib. 61)

Nesses excertos observamos duas questões importantes: por um lado, a necessidade da experiência, apontada por alguns artistas e, por outro, a questão do sentimento e do gosto, comentados por Teixeira, como impulsores e inspiração para a criação poética. Em ambos os casos é notório o envolvimento com o ambiente da Campanha.

Levando em conta estas afirmações apontadas por Ferreira e, a partir delas, creio ser importante observar que há algo além da ideia de identidade. Quando mencionamos a identidade, a legitimidade, os gostos e os sentimentos, pode-se entender esses conceitos na ação, como um processo em contínua construção. Ao referir que há algo além desses conceitos gostaria de afirmar a ideia da constituição da subjetividade a partir da experiência, como um processo de vida - em resumo, como um tipo de ontologia<sup>20</sup>. A diferença entre os conceitos citados anteriormente com a questão da ontologia reside na absorção de conhecimentos através da experiência, e conseqüentemente, na constituição da subjetividade, neste caso uma construção que passa por ser e estar nesse ambiente da Campanha.

---

20. Segundo Feuchtwang (2014, 383-387): “O ponto de partida mais básico, que também será o meu ponto final, é o papel retórico - ou seja, persuasivo - o papel desempenhado pela ‘ontologia’. Eu entendo que é um substituto superior tanto para a ‘cultura’ quanto para a ‘ideologia’. Superior à cultura porque ultrapassa os valores, mesmo a teoria amplamente expandida dos valores na antropologia econômica e moral, para incluir aos valores um tipo ou modo, de conhecimento do mundo. Superior à ideologia, pelo mesmo motivo e porque inclui não apenas instituições, como aparelhos estatais e rituais de fertilidade, mas também uma maneira, ou modo de experienciar o mundo que testa a cognição do mundo na prática. A ontologia também pode ser definida como no texto *The Politics of Ontology: anthropological positions* (Holbraad; Pedersen e Viveiros de Castro 2014, tradução nossa), no qual os autores abordam: “o conceito antropológico de ontologia como a multiplicidade das formas de existência promulgadas em práticas concretas, onde a política se torna a elicitación não cética desse múltiplo de potenciais sobre *como as coisas poderiam ser* - o que Elizabeth Povinelli [...] como a entendemos, chama de ‘o diferente’ [...]. “A ontologia, no que diz respeito à antropologia em nossa compreensão, é a dedução transcendental comparativa, etnograficamente fundamentada do Ser (o oxímoro é deliberado) como aquele que difere de si mesmo [...] - sendo-como-outro como imanente ao ser-como-tal. A antropologia da ontologia é antropologia *como* ontologia; não a comparação de ontologias, mas a comparação como ontologia. (Ibid., tradução nossa).

Desta forma, a criação musical dentro da vertente do campeirismo teria uma estreita relação com a ontologia campeira, com a forma de vida pautada nas experiências, na percepção, na criação do ambiente, assim como em fazer parte dele, deixando de lado a teorização cunhada nos festivais de música chamada de “nativismo”. Portanto, é possível ressaltar um tipo de transformação que se daria na passagem do nativismo para o campeirismo. Entendo que não seria somente o fato de trocar os rótulos de uma mesma vertente, e sim uma substituição de conceitos: neste caso, do nativismo, de tom puramente teórico, por outro que representa mais concretamente o que é a forma de vida na Campanha, o *campeirismo*. Desta forma, fazer música campeira teria como condição para compositores e intérpretes ter experiências, conhecer o ambiente, fazer parte dele, - em resumo, ser campeiro. Como já foi mencionado, na transformação ou substituição do nativismo pelo campeirismo se observa o movimento, ou melhor, o retorno dos artistas para o ambiente de Campanha, isto é, a busca de inspiração em locais de campo, fazendas e sítios, procurando o contato com os animais, constituindo e fazendo parte dessa paisagem no sentido da experiência.

Outra situação que favorece esse retorno e a ênfase dessa vertente musical são os festivais de composição realizados em fazendas ou sítios da Campanha. A característica desses eventos é a reunião de poetas, compositores, instrumentistas e intérpretes em locais de campo, onde se concentram por alguns dias para criar composições musicais, poesias, contar causos, lendas e narrativas campeiras. Esses festivais são geralmente organizados por associações tradicionalistas, e seus convidados são geralmente membros desses grupos, assim como também têm a característica de serem fechados para o público, ou seja, os trabalhos são feitos e avaliados pelos próprios participantes. As temáticas de composição e os trabalhos sempre têm uma relação intensa com o próprio festival, o local onde são realizados e, obviamente, com o ambiente da Campanha. Os eventos mais conhecidos e ativos que são realizados anualmente com essas características são o Festival da Barranca, o Paradoiro Minuano, a Rinconada da arte nativa, o Renascer da Arte Nativa, e o Corredor de Canto e Poesia, evento do qual participo desde 2006. Portanto, o conceito de campeiro na música regional do sul do Brasil, ou campeirismo musical, tornou-se hoje a principal vertente dessas expressões artísticas, tanto em festivais como na indústria fonográfica regional.

### **NO FINAL DA CAMPEIRADA (ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS)**

Com a arte se consolidam as criações e as representações da Campanha, por meio da literatura, da pintura e da escultura, e da música regional. Essa música é relacionada diretamente ao discurso campeiro por intermédio de gêneros folclóricos e das letras que contam sobre a vida dos sujeitos do campo. A música se consagrou com o tempo como uma das expressões mais fortes na representação da Campanha, tornando-se inevitavelmente um veículo discursivo para todas as situações. Os artistas musicais do segmento campeiro são os agentes dessas transformações discursivas inovadoras e de uma retomada da questão do campeirismo.

É preciso notar que tanto os sujeitos que moram na Campanha como os que transitam entre os contextos rural e urbano se manifestam ou dão a entender que a importância do campo é superior nas suas subjetividades. Esses sujeitos integram o ambiente e, a partir do contato com esse local particular, pensam e criam conceitos para a vida. A partir da posse da terra, de algum gado, de cavalos e de cães (entre outros animais domésticos) esses sujeitos configuram uma perspectiva de vida diferenciada, que se faz presente e se recria continuamente nas obras musicais. Portanto, os sujeitos campeiros articulam seus conceitos e perspectivas de vida de forma notoriamente distinta de outros contextos. A agência e reciprocidade entre os seres vivos do campo se tornam cruciais na questão do “ser ou não ser” campeiro, como uma forma de identificação. É importante ressaltar a complexidade do universo campeiro, manifestada de forma múltipla e heterogênea na relação entre seres e objetos, finalmente representada nas criações musicais.

É isso que se retrata nas composições do campeirismo, um universo particular que se articula de maneira ontológica, ou seja, uma forma de existência que se manifesta em práticas concretas, criando a imagem de um contexto diferente. Desta forma, o conceito de “campeiro” na música regional gaúcha seria um tipo de transformação musical que não somente aponta para questões artísticas, de estilo ou de estéticas, mas que também configura novamente as concepções culturais. Como foi expresso anteriormente, há uma profunda intenção por parte dos artistas de substituir um conceito teórico como o “nativismo”, por outro de ordem ontológica como o “campeirismo”, enquanto conceito de experiência e de vida - material imprescindível na atualidade tanto para dinamizar a cultura, quanto para recriá-la nas obras musicais.



FOTO 1  
Executando o  
candombe "Duda?"  
na 21ª Sapecada  
da Canção  
Nativa, Lages.  
(Acervo do autor).



FOTO 2  
Participantes do  
15º Corredor de  
Canto e Poesia,  
Lages (Acervo do  
autor).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Côrtes, João Carlos D'Ávila Paixão. 1985. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Represom.
- Cunha, Manuela Carneiro da. 2009. *Cultura com aspás*. São Paulo: Cosac Naify.
- Descola, Philippe. 2013. *A antropologia da natureza: entrevista*. Topoi, Rio de Janeiro, Vol. 14, nº 27, p. 495-517, jul./dez. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X014027013>.
- Dumont, Louis. 2000. *O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Ferraro, Eduardo Hector. 2006. *A música nativista do sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Ferraro, Eduardo Hector. 2013. *Transformações culturais no gauchismo através da música*. 205 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.



- Ferraro, Eduardo Hector. 2018. *Ser ou não ser gaúcho? A perspectiva do sujeito campeiro contemporâneo no pampa latino-americano*. 290 p. Tese de doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- Ferreira, Clarissa Figueiró. 2014. *Campeirismo musical e os festivais de música nativista no Sul do Brasil: a (pós)modernidade re(construindo) o "gaúcho de verdade"*. 155p. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Feuchtwang, Stephan. 2014. Too ontological, too rigid, too ahistorical but magnificent. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 4, nº 3, p. 383-387. Disponível em: <https://doi.org/10.14318/hau4.3.025>.
- Guerrero, Juliana. 2012. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. In: *Trans: Revista Transcultural de música*. Nº 16, 1-22 Disponível em: <<https://bit.ly/2XVLxsN>>. Acesso em: 12/10/2019.
- Golin, Tau. 1983. *A Ideologia do Gauchismo*. Porto Alegre: Tchê.
- Holbraad, Martin; Pedersen, Morten Axel; Viveiros De Castro, Eduardo. 2014. The Politics of Ontology: anthropological positions. *Fieldsights*, 13 jan. Disponível em: <<https://bit.ly/36EBhJu>> Acesso em: 04/01/ 2018.
- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge,
- Lessa, Luís Carlos Barbosa. 1985. *Nativismo: Um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&PM,
- Lessa, Luís Carlos Barbosa e Côrtes, João Carlos D'Avila Paixão. 1975. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Garatuja, 2ª ed.
- Marcuse, Herbert. 2000. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.
- Santi, Álvaro. 2004. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- Wallace, Anthony. 1956. Revitalizations Movements. *American Anthropologist*. Vol 58 nº 2. p 264-281. <https://doi.org/10.1525/aa.1956.58.2.02a00040>.
- Žižek, Slavoj. (org.) 1996. *Um Mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.

**EDUARDO HECTOR FERRARO** é doutor e mestre em Antropologia Social formado na Universidade Federal de Santa Catarina. Graduou-se em Licenciatura em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente é professor da Universidade do Vale do Itajaí na área de saxofone, flauta transversal, flauta doce, improvisação e análise musical. Ministra as disciplinas Metodologia de Pesquisa em Música e Ciências Sociais na Música Popular na especialização em Educação Musical. Saxofonista, flautista e compositor, é músico profissional há 30 anos. Desenvolve pesquisas sobre música latino-americana, música nativista, folclore rio-platense e andino, como também sobre sociabilidade, sujeito e subjetividade em grupos sociais no contexto latino-americano. E-mail: [duferraro51@gmail.com](mailto:duferraro51@gmail.com)

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 06/12/2019  
Reapresentado em: 01/05/2020  
Aprovado em: 19/05/2020

## AMULETOS EM CANTOS DENTRO E FORA DO PITT RIVERS MUSEUM: A ANTROPOLOGIA QUE FAZEMOS E A CRÍTICA DAS HEGEMONIAS CONTEMPORÂNEAS

**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.163019

**ORCID**  
orcid.org/0000-0001-6747-8517

**MARTA DA ROSA JARDIM**

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos,  
SP, Brasil, 07252-312 - ppgha@unifesp.br

### RESUMO

Este artigo apresenta reflexões de uma pesquisa etnográfica sobre amuletos e encantos do Pitt Rivers Museum. Pretende contribuir com reflexões críticas sobre a produção do conhecimento. Apresenta os desafios e as práticas dos antropólogos contemporâneos na gestão, no estudo e na exibição de amuletos e encantos de outras sociedades. Evidencia a constante noção de transformação na história do museu. A seguir, registra reflexões acerca de inesperadas experiências na pesquisa: i. recente resultado de pesquisa da equipe do museu ii. movimentos de uma etnografia em grupos de cantos; as quais sugerem investigação em torno de amuletos e encantos contemporâneos. Finaliza resgatando o potencial da etnografia realizada na prática de cantar coletivamente. Assinala a importância de uma atitude crítica diante de categorias de análise e pressupostos reproduzidos pela antropologia e permitidos pela posição ocupada pela disciplina e por suas alianças – muitas vezes silenciadas – com as práticas hegemônicas de produção de conhecimento.

**PALAVRAS-CHAVE**  
Etnografia;  
amuletos; encantos;  
canto; crítica.

## ABSTRACT

This article presents reflections from an ethnographic research on amulets and charms at the Pitt Rivers Museum and criticizes the production of knowledge. I describe the challenges and practices of contemporary anthropologists in the management, study and display of amulets and charms from other societies. I highlight the constant notion of transformation in the history of the museum. Following, I record reflections on unexpected research experiences: i. recent research result by the museum staff ii. movements of an ethnography in groups of songs; which suggest investigation around contemporary amulets and charms. I conclude by briefly calling for the potential of ethnography performed in the practice of singing collectively. I stress the importance of a critical attitude towards analytical categories and assumptions reproduced by anthropology that are allowed by the position occupied by the discipline and its alliances - often silenced - with the hegemonic practices of knowledge production.

## KEYWORDS

Ethnography;  
amulets; charms;  
song; criticism.

## 1. INTRODUÇÃO: PITT RIVERS MUSEUM, UM MUSEU ENCANTADOR

A caracterização de “fabuloso” atribuída ao Pitt Rivers Museum (doravante PRM) sustenta-se, de um lado, em sua história, que é uma parte da história da antropologia e, de outro, em sua coleção, composta por cabeças encolhidas dos Achuar da Amazônia peruana e equatoriana, placas de bronze do Benin e outras parafernalias das sociedades ex-colonizadas, além de bruxas engarrafadas e outros amuletos e encantos das ex-metrópoles coloniais. A coleção foi formada pelo militar e colecionador Pitt Rivers entre os anos 1850 e 1880.

Pitt Rivers – que, não por acaso, iniciara sua coleção motivado por sua experiência militar e influenciado pela Exposição Universal de 1851 – entregou à Oxford University (doravante OU), em 1884, cerca de 20 mil objetos. Na entrega solicitou: (i) que fosse criada uma carreira de pesquisador da coleção; (ii) que a coleção fosse mantida tal como ele próprio a havia organizado, ou seja, por função e tipo; e (iii) que um museu fosse construído e levasse o seu nome.

Atualmente o PRM possui uma coleção de quase 500 mil itens, divididos em: objetos, fotografias, manuscritos, áudios e filmes. O PRM hoje é parte de um curso de pós-graduação em *Visual, Material and Museum Anthropology*, do Institute of Social and Cultural Anthropology, que é parte da School of Anthropology and Museum Ethnography (SAME), dentro da Social Sciences Division da OU.

Apesar das constantes transformações dos espaços e significados dessa coleção, registradas em O’Hanlon (2014), a maior parte da exposição se mantém por função e tipo; todo o seu espaço expositivo continua no interior do edifício do Museu de História Natural, onde foi inaugurado; e à entrada ainda se lê o nome de Pitt Rivers (Figura 1).<sup>1</sup>



FIGURA 1  
Interior do edifício  
do Museu de  
História Natural  
que dá acesso ao  
Portal da Coleção  
de Pitt Rivers.

Tomando o PRM ao lado do Quai Branly e do Humboldt Forum, respectivamente em Paris e em Berlim, as aparências (nome, arquitetura e modo expositivo) parecem indicar que o PRM, diferente dos demais museus etnográficos europeus, continua o mesmo. Entretanto, a pesquisa sobre a coleção de amuletos e encantos de outras sociedades evidenciou que o museu é fruto da sociedade inglesa moderna e sua história é carregada de mudanças e ambiguidades. Além disso, ele vem respondendo aos desafios provocados pela crítica contemporânea, que explicita para todos os museus etnográficos o incômodo do passado colonial. Em especial, recente pesquisa de sua equipe observou que o PRM guarda uma coleção significativa de amuletos e encantos ingleses<sup>2</sup>. Tal descoberta chamou atenção dos pesquisadores do museu e motivou investigações relevantes.

1. Aqui se abre um capítulo interessante da história da doação dessa coleção para o museu. Segundo seus historiadores (Chapman 1985, O’Halon 2014), Pitt Rivers pôde constituir essa significativa coleção e ainda uma segunda, que não está unificada, por conta de uma herança recebida. Essa herança não apenas mudou o destino do general Augustus Henry-Lanne Fox, mas também o seu nome. O parente que reconheceu Pitt Rivers como herdeiro, dando-lhe uma significativa quantidade de terras e renda, não teve filhos e exigiu que o herdeiro inserisse “Pitt Rivers” em seu nome. O então general Augustus Henry-Lanne Fox Pitt Rivers deixou nove filhos, cujos herdeiros carregam seu nome ainda hoje.

2. A pesquisa *The Other Within* gerou publicações diversas que examinaram a própria pesquisa, bem como, revisitaram objetos e coleções. No link: encontra-se informações sobre a pesquisa e a indicação da literatura publicada a este respeito <http://web.prm.ox.ac.uk/england/>.

Para a minha pesquisa, essa descoberta sugeriu a revisão de um debate sobre noções de realidade, verdade e produção do conhecimento<sup>3</sup> nos anos 1940 na Inglaterra, assim como forneceu hipóteses de organização para práticas e relações que eu vinha estabelecendo com grupos de coral e canto coletivo em circuitos não universitários. Essa experiência, associada à revisão da literatura e à visita sistemática ao museu, foi compondo uma primeira aproximação de um velho debate entre a cidade universitária e a não universitária (*town and gown*) em Oxford. Descrevo de forma rudimentar essa aproximação, baseada em dados dispersos, que incluem o cotidiano da pesquisa, bem como dados e estudos da pesquisa no PRM, para apresentar versões conflitivas sobre amuletos e encantos, dentro e fora do encantador museu.

Esse conflito de versões é um indício que pode contribuir com uma agenda, inspirada em Asad (1993), para investigar as condições particulares nas quais a diferença entre secular e religioso organiza a contemporânea produção de conhecimento na pesquisa acadêmica. Este artigo é um esforço nessa direção. Também pretende destacar o relevante papel da etnografia em grupos de canto. O esforço de produzir um canto unísono fornece oportunidade para colocar em relação ideias e práticas, inclusive aquelas que estão silenciadas em conversas.

O artigo está organizado em duas partes centrais que, grosso modo, dizem respeito a dentro e fora do PRM, muito embora eu tenha acessado ambos a partir da pesquisa dentro do museu e de meus vínculos com a universidade. Na primeira parte, apresento a pesquisa sobre amuletos e encantos de sociedades ex-colonizadas. Destaco que a antropologia do PRM, não apenas no período contemporâneo, aborda o encanto de sua coleção, dado que já no período moderno ela lidava com os encantamentos do museu, o que nos sugere o exame do caráter ambíguo da ciência moderna e sua relação com o cristianismo. Ainda que contemporaneamente notemos respostas complexas da curadoria do museu, é importante assinalar que nos dois momentos o PRM lidou com o encantamento de alguns objetos. Na segunda parte, apresento a pesquisa *The other within*, realizada pelo PRM, que demonstrou que o museu guarda uma relevante coleção de objetos ingleses, entre eles os amuletos e encantos que lhe chegaram entre o final do século XIX e os anos 1950. Em seguida apresento uma organização inicial de um conjunto de dados de pesquisa recolhidos fora do ambiente acadêmico para relacioná-los aos dados da pesquisa do PRM. Reflexões baseadas na relação que estabeleci em grupos de canto na periferia da cidade de Oxford sugerem um caminho para indagar uma das facetas contemporâneas da tensão *town and gown*. O artigo finaliza sinalizando algumas reflexões acerca da relação entre a produção do conhecimento e a naturalização de categorias de análise.

3. Uso aqui os termos de Overing (1995) ao tratar de realidade, verdade e produção de conhecimento.



## 2. AMULETOS E ENCANTOS DOS OUTROS NO PRM

Os amuletos e encantos fazem parte da coleção “Magia, ritual, religião e crença”, reunidos, quase todos, no primeiro andar do museu.<sup>4</sup> Há 6 mil amuletos e encantos na coleção, que são definidos, na catalogação e nos guias para visitantes, como:

O tema subjacente que une todos os amuletos e encantos é que as pessoas que os criaram e usaram acreditaram neles; quase qualquer objeto pode se tornar um encanto ou um amuleto, desde que alguém acredite que tenha o poder de afetar ou alterar o mundo ao seu redor.<sup>5</sup>

Minha investigação no PRM procurava saber como a pesquisa antropológica em museus etnográficos – desde as últimas e mais recentes críticas epistemológicas – relaciona-se com o poder atribuído a amuletos e encantos. Quando planejei a pesquisa, tinha a intenção de observar a rotina diária do PRM. Interessava-me observar a relação que tanto visitantes quanto trabalhadores estabelecem com a coleção de amuletos e encantos. Também planejava estudar a documentação de alguns desses objetos e revisar a literatura sobre eles. Inicialmente eu pretendia identificar registros no museu (organização dos *displays*; cuidados específicos para sua manutenção) e situações relacionadas aos objetos (anedotas, situações curiosas, específicas, alarmantes, risíveis) que reconhecem e lidam com a agência atribuída a eles.

A pesquisa partia da revisão da literatura sobre amuletos e encantos nos dois momentos formativos da história das coleções etnográficas: (i) aquele dos antropólogos de gabinete; (ii) aquele da formação da antropologia científica moderna. Minha pretensão era, a partir daí, investigar o momento atual, posterior à década de 1980, quando a teoria antropológica foi desafiada a refletir sobre os problemas que as cosmologias de sociedades não totalmente modernizadas levantam para o pensamento contemporâneo.

### 2.1. RELAÇÕES COM A CRÍTICA SOBRE A COLEÇÃO DOS OUTROS

O pressuposto que organizou a antropologia moderna, enquanto gênero científico, foi fortemente abalado pela crítica produzida a partir dos anos 1980, de diferentes lugares de enunciação. Minha reflexão foi

4. Os amuletos e encantos do PRM são exibidos no museu dentro da coleção “*Magic, ritual, religions and beliefs*”, que por sua vez é dividida em expositores de vidro assim nomeados: 1. *Magic and witchcraft*; 2. *Religious figures*; 3. *Religious figures and artefacts*; 4. *Amulets, charms and divinations*; 5. *Amulets and charms*; 6. *Sympathetic magic*; 7. *Magic and trial by ordeal*; 8. *Votive offerings*; 9. *Amulets, cures and charms*; 10. *Charms against the evil eye*; 11. *Divination*. No site, a coleção que leva aos amuletos e encantos é a “*Small blessing*”. No menu de pesquisas acessam-se os amuletos e encantos ingleses pela pesquisa: “*The other within*”.

5. Esta e demais traduções são da autora. No original: “The underlying theme that unites all amulets and charms is that the people who created and used them believed in them; almost any object may become a charm or an amulet, so long as someone believes it has the power to affect or alter the world around them”. Disponível em: <https://bit.ly/37nvzMJ>.

particularmente alimentada pelas intrigantes pesquisas etnográficas contemporâneas sobre sociedades amazônicas (Viveiros de Castro 1992, Overing 1995, Fausto 2001), melanésias (Strathern 1992), africanas (Fabian 1986, Comaroff e Comaroff 1992, Sarró 2008) e sobre outros grupos não totalmente submetidos à lógica modernizante (Fonseca – 2004, Sáez 2009). Esses estudos dão suporte à crítica antropológica e evidenciam a naturalização do pensamento científico na produção de conhecimento. Também explicitam os vínculos da produção de conhecimento com os discursos dos poderes estabelecidos.

Overing (1995), por exemplo, pergunta pelas razões políticas que garantiram, desde o final do século XVI, a paulatina constituição de uma concepção única de verdade, supostamente desprovida de interesses temporais, práticos, locais e morais. A autora considera que o enfrentamento da pergunta “como devemos interpretar as afirmativas das pessoas que manifestam uma forte convicção de que deuses e demônios não apenas existem como também são seres dotados de eficácia?” precisa levar em conta os limites da perspectiva racional moderna, moldada pela restrita oposição entre natureza e cultura, magia e racionalidade.

Também John e Jean Comaroff (1992) equiparam os encantamentos da organização da vida modernizada, baseados no fetiche do dinheiro e do preço justo, com as noções de soldados imortais nas guerras civis sul-africanas para evidenciar os limites silenciados da produção de verdades ocidentais e seus vínculos com o estabelecimento da violência do capital.

Minha pergunta para a pesquisa, inspirada por esses acúmulos da história da antropologia, foi: em que medida essas reflexões do campo teórico alcançaram a relação que a disciplina estabelece com os objetos aos quais se atribui poder de afetar ou alterar o mundo ao redor, quando estão dentro dos museus? Mais especificamente, me interessava investigar em que medida essas reflexões impactaram a certeza de que, uma vez dentro dos museus, esses objetos estão submetidos à cosmologia de seus colecionadores.

Passei a considerar essa questão geral inclusive em relação aos objetos europeus que, como se verá na segunda parte deste artigo, são parte significativa da coleção do PRM. No que tange aos objetos de outras sociedades, identifiquei respostas oferecidas pelo PRM que não se restringem ao período pós-1980. A partir da revisão da literatura e da observação da rotina diária do museu, examinei práticas contemporâneas e mesmo registros do período moderno sobre a relação com amuletos e encantos.

A literatura à qual tive acesso durante a pesquisa mostrou uma série de complexidades dos processos de formação de coleções antropológicas

em todo o mundo entre o fim do XIX e início do XX (Bouquet e Branco 1988, Karp e Lavine 1990, O’Hanlon e Welsch 2001, Price 2000, L’Estoile 2007, Broekhoven, Buijs e Hovens 2010).<sup>6</sup> O PRM vem respondendo aos desafios das críticas pós-coloniais de forma vanguardista, como se pode ler no inventário publicado por Karp e Lavine (1990). Além disso, o penúltimo curador, O’Hanlon (2014), registrou importantes desafios enfrentados pela equipe de pesquisadores.

Para além dessa literatura mais geral, encontrei pesquisas da equipe do museu e documentação sobre os desafios contemporâneos de lidar com objetos que são reconhecidos pelo poder de afetar ou alterar o mundo ao redor. Dessas pesquisas obtive informações sobre a história da coleção, a história de seus principais curadores e colecionadores, características gerais da coleção (como estatísticas de sua proveniência), características particulares de algumas coleções específicas (como a biografia de objetos antes de chegarem ao museu) e análises específicas sobre algumas coleções e alguns objetos.<sup>7</sup> Destaco a seguir dois exemplos que ilustram práticas contemporâneas e práticas modernas utilizadas pelo PRM para lidar com amuletos e encantos. Com estes dois exemplos, de períodos diferentes, pretendo destacar que, embora os desafios que dizem respeito às demandas das agências dos objetos pareçam se colocar para o PRM somente no período contemporâneo – especialmente a partir da reivindicação das sociedades ex-colonizadas –, já no período moderno o museu respondia ao apelo encantador de alguns objetos da coleção.

#### 2.1.1. *Os guardiões birmaneses: relações modernas*

Apesar de a antropologia moderna conceber que objetos têm eficácia mágica apenas em seu contexto de origem, observei, na documentação, registros recorrentes de reconhecimento da agência de determinados objetos dentro do museu, ainda no período moderno.

Pode-se notar um exemplo disso na disposição das duas peças dos guardiões do budismo birmanês, posicionadas na entrada da coleção, desde a organização de Balfour (1863-1939), primeiro curador do museu. Apesar de não ter encontrado nenhum estudo da história do *display* dessas peças, o exame de sua documentação deixa ver que esse posicionamento se manteve o mesmo ao longo da história do museu. O *audio tour* de 2016 indica sua localização no museu, remetendo-se à sua agência, que seria homóloga em seu contexto de origem:

6. Preparando a pesquisa eu já havia revisado: Sansi-Roca (2007), Goldstein (2008), Demarchi (2012), Brulon (2013) e Possamai (2010).

7. Informações sobre as pesquisas já realizadas e as pesquisas em andamento no PRM estão no link: <https://bit.ly/3h6mmwz>.

Esta figura vem de Birmânia, cujo nome atual oficial é União do Myanmar. Foi adquirida pelo general Pitt Rivers, provavelmente em leilão, em algum momento antes de 1884. É esculpida em madeira *teak*, e as duas peças estão em posição oposta na plataforma. Juntas eles guardam a entrada do PRM, como faziam em seu contexto original<sup>8</sup>.

Esse aparente lapso da antropologia moderna, que apesar de sua pretensão científica deixa entrever aqui um encantamento, não é uma prática isolada. Outros museus acadêmicos também se relacionam, desde o período moderno, de forma ambígua com o poder de proteção desses objetos. Um exemplo brasileiro pode ser notado na história da coleção de objetos africanos do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). À época em que Marianno Carneiro da Cunha organizou aquela que foi a primeira Exposição de Arte Africana do MAE-USP, em 1980, ele posicionou dois exus na entrada, fazendo assim uma relação com o lugar dessas figuras na cosmologia afro-brasileira. Marta Salum<sup>9</sup> e Suely Ceravolo (1993, 174) registram essa escolha ao historiar a disposição da coleção no MAE:

No vão de entrada do espaço expositivo, Marianno determinou o posicionamento de um par de Exú de ferro [...], no que identificar-se-ia uma dessas oposições binárias, tendo em vista o papel que a figura de Exú desempenha na abertura de cerimônias em cultos afro-brasileiros (caso de candomblés), ou seja, de uma divindade, entre os homens, que “abre o caminho” para o mundo espiritual.

Essa é a explicação amplamente difundida para o par de Exú na entrada da exposição, desde a sua inauguração em 1980. Tal foi a importância que Marianno lhe atribuía, que foram mantidos exatamente da mesma forma na montagem de Kabengele.

8. As fontes destes áudios funcionam apenas no ambiente interno de acesso à coleção. De tal forma que não são públicos. Ou seja, para ter acesso ao áudio é preciso estar dentro do museu ou com acesso ao seu acervo.

9. Marta Salum “possui graduação em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (1975-1979), e pós-graduação pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tendo obtido grau de mestre (1990) e título de doutor (1997) em Ciência (Antropologia Social). [...] [Foi docente] no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), junto à área de Etnologia Africana desde 1998. É orientadora do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia (USP) desde 2002” (informações do Lattes, disponível em: <https://bit.ly/3f4ccL5>). Ela comenta sobre os pesquisadores/professores, Marianno Carneiro da Cunha e Kabengele Munanga, que a antecederam na organização da coleção do MAE-USP. Conforme publicação post mortem de Marianno Carneiro da Cunha (1985): “Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980) estudou filosofia na Universidade de São Paulo e realizou seu doutorado sobre o pensamento religioso da Babilônia na École des Hautes Études de Paris. No Museu de Arqueologia e Etnologia da USP desenvolveu seus estudos sobre a África, onde também lecionou na Universidade de Ifé, Nigéria”. O Museu Da Pessoa informa que: “Kabengele Munanga nasceu na República Democrática do Congo [...] em 19 de novembro de 1942. Foi o primeiro antropólogo de seu país, saindo pela primeira vez para fazer mestrado na Bélgica. Chegou ao Brasil por convite de um colega, terminou seu doutorado, retornou ao Congo. Em 1980 veio para o Brasil, para assumir a cadeira de Antropologia na Universidade do Rio Grande do Norte. Depois de um ano muda-se definitivamente para São Paulo, tomando como sua casa a Universidade de São Paulo” (disponível em: <https://bit.ly/37dBmnM>).

Os exus continuaram recebendo os visitantes da coleção MAE-USP até seu fechamento para obras em 2010. Se voltarem a ocupar o mesmo lugar no novo MAE-USP, assim como os guardiões birmaneses ocupam a recepção do PRM, podem ser lidos como exemplos das respostas contemporâneas que antropólogos e demais pesquisadores em museus etnográficos se veem constangidos a fornecer.

Entretanto, o *display* dos exus, no MAE, e dos guardiões birmaneses, da primeira exposição do PRM até os dias de hoje, pode também servir para criticar o reducionismo da oposição ciência × religião, evidenciando uma entre tantas articulações desses domínios no espaço público moderno dos museus etnográficos. A forma ambígua com que a antropologia moderna lida com esses objetos também fornece indícios sobre práticas e discursos em disputa a respeito da realidade, da verdade e da produção de conhecimento.

As atitudes e práticas modernas com objetos aos quais se atribui o poder de afetar ou alterar o mundo ao seu redor tiveram lugar no período em que os museus etnográficos europeus não estavam sendo desafiados pelas sociedades de onde tais objetos foram subtraídos. Problemas e soluções distintos passaram a ser colocados quando o direito dessas sociedades de reclamar suas peças foi reconhecido.

#### 2.1.2. *O deus da guerra zuni: relações contemporâneas*

Na literatura contemporânea encontrei informações explicitamente posicionadas sobre questões relacionadas aos objetos dos outros aos quais se atribui o poder de afetar ou alterar o mundo ao seu redor. Uma delas está na publicação do último curador do PRM, Michael O’Hanlon (2014).<sup>10</sup>

O’Hanlon (2014)<sup>11</sup> registrou que o *staff* do museu removeu do *display* o deus da guerra zuni: Ahayu:da. A realocação para a reserva técnica resultou do processo iniciado pelo povo Zuni do Novo México (EUA) em 1999. Para os Zuni, esse objeto – mesmo sendo uma cópia feita por um antropólogo – deveria estar em seu templo para receber rezas. Colocado em lugar inadequado, ele pode causar terremotos, incêndios, tempestades e

10. Laura Van Broekhoven foi empossada no lugar de O’Hanlon como diretora do PRM em 2016, período em que eu estava morando em Oxford. Foi chefe do departamento curatorial do Museu Nacional de Culturas Mundiais (Amsterdã, Leiden e Berg en Dal) e professora de arqueologia, estudos de museus e patrimônio indígena na Faculdade de Arqueologia da Universidade de Leiden. “Sua pesquisa acadêmica regional concentrou-se em pesquisa de coleta colaborativa com povos indígenas da Amazônia (Suriname e Brasil), história oral Yokot’an (Maia), sistemas de mercado indígena mixtecas e resistência indígena da Nicarágua nos tempos coloniais” (disponível em: <https://bit.ly/2BPismU>).

11. Michael O’Hanlon foi diretor do PRM até 2015, onde é curador emérito. “Como historiador e mais tarde antropólogo por treinamento, realizou um trabalho de campo de longo prazo com o povo Wahgi no planalto de Papua-Nova Guiné. Após sua nomeação como guardião-assistente no Museu Britânico, seus interesses expandiram-se para incluir a museologia e a história do colecionismo” (disponível em: <https://bit.ly/3f7GKM1>).



guerras. Tendo em vista que se identificou que esse objeto era uma réplica feita por Frank H. Cushing, da Smithsonian Institution de Washington, doada a Taylor em 1911, a requisição de que o objeto fosse enviado ao Novo México foi recusada pela universidade.<sup>12</sup> Entretanto, em respeito às considerações do povo Zuni, a curadoria do museu entendeu que o objeto deveria permanecer na reserva.

Jeremy Coote (1997) – em texto não publicado e restrito à leitura na Balfour Library of PRM – descreveu detalhadamente a situação que envolveu essa requisição. O que interessa destacar aqui é o fato de que, para o diretor do PRM, na ocasião da requisição, e para a universidade (proprietária dos objetos), a decisão de não enviar o objeto para o povo Zuni se baseava no fato de o objeto ser considerado uma réplica feita por um antropólogo, que o teria doado a outro, que por sua vez o doou ao PRM. Entretanto, Coote (2011) e, de forma semelhante, Isaac (2011) assinalam que os delegados do povo zuni argumentaram que, de seu ponto de vista, a posse de um objeto não é determinada pelas mãos de quem o talhou, e sim pelo conhecimento envolvido em sua produção.

Cartas dos delegados do povo Zuni afirmaram que o antropólogo Frank H. Cushing fez o deus da guerra a partir do conhecimento que ele obteve do povo Zuni. Inclusive, o antropólogo usou partes de um outro objeto exposto em um templo zuni. Reivindicam, por isso, que, uma vez que o objeto foi feito a partir de conhecimentos do povo zuni, ele é um objeto zuni. Os delegados também afirmam que, uma vez que a peça é um deus da guerra, ela precisa receber as rezas apropriadas em templos zunis e não pode ficar exposta em um museu:

Um Ahayu:da que não esteja em seu santuário adequado entre os Zuni causará danos ao mundo. Oramos diariamente por ordem e prosperidade em todo o mundo. O Ahayu:da em sua coleção pode causar danos a você e à ordem mundial estando fora de seu devido lugar. Não deveria estar lá. Não deve ser visto pelo público. Não é um

12. “Frank Hamilton Cushing, (1857— 1900), etnógrafo americano do povo Zuni. Cushing estudou a cultura Zuni enquanto fazia uma estadia de cinco anos com a tribo, durante a qual ele foi iniciado na Sociedade dos Sacerdotes de Bow. Muitas de suas descobertas estão resumidas em *Zuñi Folk Tales* (1901), *Zuñi Creation Myths* (1896) e *My Adventures in Zuñi* (1941), bem como em seus tratados sobre tecnologias nativas, como *Zuñi Breadstuff*. Ele era uma autoridade nos processos pelos quais os artefatos são feitos, tendo praticado as artes aborígenes até que ele os dominasse. Cushing estudou ciências naturais na Universidade de Cornell. Ele foi contratado pelo Bureau of American Ethnology da Smithsonian Institution desde os 18 anos de idade até sua morte. Frank Hamilton Cushing, (1857— 1900), early American ethnographer of the Zuni people. Cushing studied the Zuni culture while making a five-year stay with the tribe, during which he was initiated into the Bow Priest Society. Many of his findings are summarized in *Zuñi Folk Tales* (1901), *Zuñi Creation Myths* (1896), and *My Adventures in Zuñi* (1941), as well as in his treatises on native technologies, such as *Zuñi Breadstuff*. He was an authority on the processes by which artifacts are made, having practiced the aboriginal arts until he mastered them. Cushing studied natural science at Cornell University. He was employed by the Smithsonian Institution’s Bureau of American Ethnology from the age of 18 until his death”. Disponível em: <https://bit.ly/3f5GJIn>.

artefato de museu. É um ser religioso e seu lugar é aqui.<sup>13</sup>  
(Carta do governador Lewis do Pueblo zuni apud Coote 1997)

A remoção do objeto do *display* é, antes de tudo, uma atitude de consideração pelo ponto de vista da sociedade que o concebe como parte de sua cosmologia. Entretanto, mais do que reconhecer a existência de uma contrapartida do museu, interessa assinalar que o debate em torno do objeto no interior da coleção levanta questões pertinentes para uma pesquisa que está procurando refletir sobre a forma como a antropologia é afetada pelas crenças que recusam os pressupostos da ciência moderna.

Esse exemplo ilustra uma vastidão de questões e respostas, todas complexas, que vêm sendo dadas pela equipe de antropólogos e curadores do PRM ao lidar com a agência de determinados objetos. Logo no início da pesquisa, foi possível observar tanto, medidas práticas, relacionadas à rotina do museu, quanto elaborações conceituais e metodológicas com repercussões diversas nos *displays* e nos avanços da literatura antropológica.

Podemos concluir esta primeira parte do artigo destacando a farta literatura contemporânea voltada às variadas respostas que equipes de antropólogos de museus, como o PRM, vêm dando aos desafios de administrar coleções de objetos aos quais se atribui o poder de afetar e alterar o mundo ao seu redor.

Dessa forma, não fosse o fluxo contínuo de percepções, relações e inquietações próprias da pesquisa etnográfica, eu poderia dizer que a principal pergunta que eu levava, sobre os desafios contemporâneos enfrentados pelos curadores do PRM, havia sido respondida ao final do segundo mês de campo. Entretanto, relações que eu vinha estabelecendo em três grupos de canto na cidade de Oxford mostravam-me indícios de que, na ex-metrópole colonial, havia relações contemporâneas com objetos aos quais se atribui o poder de afetar ou alterar o mundo ao seu redor. Esses indícios foram sendo valorizados na medida em que eu tomava conhecimento de que, no PRM, a coleção “Magia, ritual, religião e crença” tinha também inúmeros objetos ingleses, inclusive da cidade de Oxford.

### 3. AMULETOS E ENCANTOS INGLESES NO PRM: O OUTRO DENTRO

Fiquei surpresa e intrigada ao saber que o PRM possui uma importante coleção de objetos ingleses. Essa informação é nova para os próprios antropólogos do PRM e resulta inicialmente da pesquisa *The relational museum*, concluída em 2006, que teve continuidade na pesquisa *The*

13. No original: “An Ahayu:da that is not in its proper shrine at Zuni will cause the world harm. We pray on daily basis for order and prosperity for the whole world. The Ahayu:da in your collection can do harm to you and to world order by being outside of its proper place. It should not be there. It should not be seen by the public. It is not a museum artifact. It is a religious being and it belongs here”.

*other within* (2006-2009). Ambas concluíram que o PRM não se resume a uma grande coleção de objetos exóticos de sociedades ex-colonizadas. Essa caracterização povoa o imaginário da literatura sobre o tema, inclusive em George Stocking Jr. (1985, 12), que afirma, sobre a década de 1980, que, “caracteristicamente, esses objetos da cultura material são os objetos dos outros – de seres humanos cuja similaridade ou diferença é experimentada por observadores externos como de alguma maneira profundamente problemática”.<sup>14</sup> As pesquisas recentes, ao contrário, indicam que:

O PRM da OU é um dos principais museus etnográficos do mundo. É conhecido por ter e expor milhares de objetos de todos os cantos do globo e de todos os períodos da história. No entanto, possui surpreendentemente grandes coleções de artefatos, fotografias e manuscritos da Inglaterra. Durante a pesquisa *Relational Museum*, a equipe descobriu que havia muito mais objetos ingleses no museu do que se poderia esperar, dada a percepção pública do museu como um local para espécimes exóticos, espécimes trazidos para a Inglaterra do exterior.<sup>15</sup>

O museu, que atravessou seu primeiro século de existência como um museu dos outros, ingressa na primeira década do século XXI conhecendo-se e anunciando-se como importante museu também de si próprio.

A reputação pública do Pitt Rivers Museum (fundado em 1884) talvez seja a de um lar do exótico. No entanto, o museu possui 44.015 objetos e 6.593 fotografias (e uma quantidade desconhecida de coleções de manuscritos) da Inglaterra, e essa coleção pode ser vista como parte da preocupação mais ampla com o que significava ser inglês.<sup>16</sup>

As publicações disponibilizadas por essa pesquisa indicaram a coleta de variados objetos em uso em Oxford até a primeira metade do século XX que hoje integram a coleção “Magia, ritual, religião e crença”. Uma

14. No original: “characteristically, these objects of material culture are the objects of the others – of human beings whose similarity or difference is experienced by alien observers as in some profound way problematic”.

15. No original: “The PRM at the UO is one of the foremost ethnographic museums in the world. It is known for having many thousands of objects on display from all corners of the globe, and from all periods of history. However, it does have surprisingly large collections of artefacts, photographs and manuscripts from England. During the Relational Museum project, that team discovered that there were many more English objects in the PR Museum than one might expect given the public perception of the Museum as a place for exotic specimens, specimens brought to England from abroad”. Disponível em: <https://bit.ly/3f0JRVY>.

16. No original: “The public reputation of the Pitt Rivers Museum (founded in 1884) is perhaps as a home for the exotic. However, the Museum has some 44,015 objects and 6,593 photographs (and an unknown quantity of manuscript collections) from England and this collection can be seen as part of the broader concern for what it meant to be English”. As fontes destes textos funcionam apenas no ambiente interno de acesso à coleção. De tal forma que não são públicos. Ou seja, para ter acesso ao texto original é preciso estar dentro do museu ou com acesso ao seu acervo. .

literatura específica foi e está sendo produzida e publicada no site da pesquisa, com apresentação e estudo de determinadas peças. Logo que tomei conhecimento disso, foquei na coleção de amuletos e encantos de Oxford.

As descrições e análises de tais peças as apresentam como pertencentes ao passado inglês, e seu registro de entrada, na primeira metade do século XX, é feito dando uma ideia de práticas já sem sentido para a então moderna Oxford. De forma semelhante, pesquisas contemporâneas sobre amuletos e encantos ingleses não estão procurando ouvir apelos dos usuários desses objetos, tal como ocorre com objetos das sociedades ex-colonizadas. Não encontrei reflexões sobre exposição inapropriada das peças inglesas e/ou indicação de mudanças no trato com determinada peça devido a demandas de seus usuários ingleses. De forma distinta do que vem ocorrendo com as peças de sociedades ex-coloniais, cujos líderes contemporâneos demandam novos comportamentos da curadoria, as peças da coleção inglesa aparentemente não foram reivindicadas por pessoas contemporâneas em virtude de seu poder de afetar ou alterar o mundo ao redor. Tudo faz parecer que o outro de dentro é um objeto inanimado dentro do PRM.

Entretanto, uma dissertação de mestrado sobre um dos objetos mais populares do PRM, a bruxa na garrafa, me levou a suspeitar do consenso sobre as práticas, religiosas e seculares, que constituíram a moderna Oxford dos anos de 1940. A hipótese sobre esse debate, envolvendo Evans-Pritchard, também nos anos 1940, ofereceu sentido para alguns desafios que eu experimentava na pesquisa de campo na cidade, com pessoas que não eram frequentadoras do PRM nem de outros espaços da universidade.

### 3.1. EVANS-PRITCHARD, ELLEN ETTLINGER E MARGARETH MURRAY: UM DEBATE SOBRE “UM PAÍS TÃO CHEIO DE ESTRANHOS FATOS, CRENÇAS E COSTUMES”

A dissertação de mestrado de Barnes, defendida em 2000, analisa a vida da bruxa na garrafa antes de chegar ao museu. O estudo também indica a emergência dos estudos folclóricos do início do século XX como fator para compreender os esforços de coleta e guarda de objetos como esse. Os trabalhos de Ellen Ettliger e Margareth Murray, das Sociedades de Folclore e de Antropologia, são indicadores desses esforços.<sup>17</sup>

Ellen Ettliger (Alemanha, 1902 – Inglaterra, 1995, jornalista) e Margareth Murray (Índia, 1863 – Inglaterra, 1963, egiptóloga) foram duas contemporâneas e conterrâneas de Evans-Pritchard (Inglaterra, 1902-1973, antropólogo) em Oxford. Elas não ocuparam cargos universitários, mas circularam nesses meios e interagiram com o PRM e com o curso de Antropologia da OU, onde, entre 1941 e 1950, Evans-Pritchard foi professor de antropologia.

17. Para pensar as repercussões das pesquisas de Murray para o debate sobre feitiçaria na história e na antropologia inglesa, ver Carlo Ginzburg (1991).

Margareth Murray é apresentada, no material da pesquisa do PRM, como “controversa folclorista”.<sup>18</sup> Foi ela quem doou, em 1926, o objeto “uma bruxa na garrafa”:

Não está registrado como ela obteve o artefato ou por que a velha senhora dos arredores de Hove estava tão disposta a se livrar de um artefato tão perigoso. Está implícito (mas não confirmado) que Murray obteve a garrafa em primeira mão.<sup>19</sup>

A documentação no museu sugere que a classificação “controversa” diga respeito não apenas ao interesse da pesquisadora por objetos que têm poder de afetar o mundo ao seu redor, mas também à sua crítica ao dominante interesse e financiamento de estudos fora da Inglaterra. Em 1954, Murray fez uma fala em seu *Presidential Address to the Folk-Lore Society about ‘England as a field for folklore research’*, ocasião na qual se queixou da falta de interesse pelo folclore inglês e denunciou os gastos do governo inglês destinados a pesquisas de outras sociedades em detrimento das pesquisas locais:

Muitos homens e mulheres, treinados a grandes custas, vão para o exterior em busca de folclore e, quando voltam, escrevem grandes volumes de rituais peculiares, de costumes de casamento, de crenças curiosas, de contos e medicina popular, com listas tabuladas de sistemas de parentesco, sistemas agrícolas, sistemas comerciais e assim por diante. No entanto, aqui, sob o nosso nariz, existe um país tão cheio de fatos, crenças e costumes desconhecidos quanto qualquer terra no exterior. A Inglaterra é, sob muitos aspectos, o grande país não descoberto (1954).<sup>20</sup>

O trabalho de Murray teve um forte impacto, em especial sobre o grande público. Segundo a pesquisa de Barnes (2000), Murray tornou-se popularmente conhecida por seu trabalho sobre bruxaria, no qual reavaliou os ensaios de caça às bruxas do início do período moderno. Ela defendeu que as bruxas poderiam ser compreendidas menos enquanto ligadas aos agentes satânicos e mais como ligadas ao culto pré-cristão de fertilidade.

18. As fontes destes textos funcionam apenas no ambiente interno de acesso à coleção. De tal forma que não são públicos. Ou seja, para ter acesso ao texto original é preciso estar dentro do museu ou com acesso ao seu acervo. .As fontes destes textos funcionam apenas no ambiente interno de acesso à coleção. De tal forma que não são públicos. Ou seja, para ter acesso ao texto original é preciso estar dentro do museu ou com acesso ao seu acervo.

19. No original: “It is not recorded how she obtained the artefact or why the old lady from near Hove was so willing to get rid of such a dangerous artefact. It is implied (but not confirmed) that Murray obtained the bottle at first hand. As fontes deses textos funcionam apenas no ambiente interno de acesso à coleção. De tal forma que não são públicos. Ou seja, para ter acesso ao texto original é preciso estar dentro do museu ou com acesso ao seu acervo.

20. No original: “Many men and women, trained at great expense, go abroad to look for folklore, and when they come back they write large volumes of peculiar rituals, of marriage customs, of curious beliefs, of folk tales and folk medicine, with tabulated lists of kinship systems, of agricultural systems, of trade systems, and so on. Yet here, under our very noses, is a country as full of strange unrecorded facts, beliefs and customs as any land overseas. England is in many ways the great Undiscovered Country”.



Defendeu, ainda, que a prática da bruxaria era parte de uma tradição de longa data e que tinha continuidade no momento de sua fala.

O argumento de Murray me levou a considerar que a caracterização da bruxaria como prática pré-cristã poderia ser alternativamente compreendida como anticristã, na medida em que o processo de consolidação de uma verdade única – mencionado por Overing (1995) – for tomado como algo ainda em aberto.

Na biografia de Ellen Ettlinger, a pesquisadora Alison Pecht (2007), do PRM, apresenta as atividades realizadas por essa integrante da Sociedade do Folclore e revela suas vinculações com a OU. Pecht indica que em 2 de novembro de 1939, dois anos depois da publicação de *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande* por Evans-Pritchard (2005), Ettlinger fez uma fala na Anthropology Society.<sup>21</sup>

Sua apresentação *Documents of British superstition in Oxford* descreveu e classificou objetos preservados nos museus PRM (1884) e Ashmolean (1683) e nas coleções dos *colleges* da OU, entre eles: a bruxa na garrafa, as pedras para proteção de animais, os objetos de magia simpática, ex-votos e objetos contra mau-olhado (*evil eye*). O texto foi publicado na revista *Folklore* (Ettlinger 1943). Nele, Ettlinger indaga quais propriedades mágicas direcionadas para o bem e para o mal foram atribuídas a esses objetos no passado, nos tempos medievais e na então ainda recente última grande Guerra Mundial. O documento procura descrever a dinâmica das relações estabelecidas entre as pessoas e os objetos considerados poderosos.

A coetaneidade entre *England as a field for folklore research*, de Margareth Murray, *Documents of British superstition*, de Ellen Ettlinger, e *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*, de Evans-Pritchard, sugere um debate em torno da bruxaria inglesa num momento em que, do ponto de vista de um dos mais importantes antropólogos modernos, não havia mais bruxas na Inglaterra.

O livro de Evans-Pritchard é um marco na história da antropologia por evidenciar que a bruxaria faz parte de um sistema de pensamento racional e coerente. Por meio de comparações contrastivas, Evans-Pritchard apresenta a racionalidade da bruxaria das sociedades colonizadas, homóloga à

21. “Fundada em 1909, a Anthropological Society trabalha para promover o interesse em antropologia e apoiar estudantes e pesquisadores em antropologia na Oxford University. Somos dirigidos por estudantes e funcionários da School of Anthropology and Museum Ethnography. No século passado, a Society formou uma parte central da antropologia de Oxford” (no original: “Founded in 1909, the Anthropological Society works to promote an interest in anthropology and to support students and researchers in anthropology at Oxford University. We are run by and for both students and staff of the School of Anthropology and Museum Ethnography. For the past century, the Society has formed a central part of Oxford anthropology”). Disponível em: <https://bit.ly/3cNYfis>.

racionalidade metropolitana, mais especificamente à racionalidade inglesa. Para os propósitos do presente texto, entretanto, revisito o que Evans-Pritchard está tomando como racionalidade inglesa. Não examino aqui o impacto da homologia entre racionalidade inglesa e racionalidade zande para entender os Azande. Examino o que Evans-Pritchard e nós supomos que seja a racionalidade inglesa para levantar perguntas sobre os ingleses.

No segundo ponto do texto, “Algumas reminiscências e reflexões sobre o trabalho de campo”,<sup>22</sup> Evans-Pritchard (2005, 244) levantou o problema que estava enfrentando, “como antropólogo, homem racional da ciência e como religioso e crente em Deus”, ao lidar com a bruxaria zande. A reflexão foi situada numa das complicações relacionadas à observação participante, atividade esta que, nas palavras de Evans-Pritchard (2005, 243), coloca o pesquisador a “viver a vida do povo que está estudando”.

Depois de ter indicado as práticas e materialidades que atestavam sua convivência intensa com os Azande (caçar, pescar, consultar oráculos, construir casa e estábulo), Evans-Pritchard considerou os limites da tentativa de “fazer como os nativos”, afirmando que “é preciso reconhecer que há um certo fingimento em tais esforços de participação [...]. Não é possível ao antropólogo tornar-se verdadeiramente um zande [...]. Talvez seja melhor dizer que o antropólogo vive simultaneamente em dois mundos mentais diferentes, construído segundo categorias e valores muitas vezes de difícil conciliação” (2005: 246).

A bruxaria aparece como um dos exemplos dessa difícil conciliação. Evans-Pritchard a considerou difícil pois as ideias e práticas sobre bruxaria – diferentes das ideias e práticas sobre Deus ou alma – não seriam familiares aos seus contemporâneos. Ele, que se apresentou como cristão, observando que seus contemporâneos antropólogos ou eram cristãos ou eram ateus, destacou que a bruxaria é “inexistente em nossa cultura atual” (Evans-Pritchard 2005, 247).

Esta afirmação sobre a bruxaria “em nossa cultura atual” sugere que em outros tempos essa cultura poderia compreender a bruxaria. Afinal, as chamadas crenças pagãs do Velho Continente são reconhecidas pela memória moderna e contemporânea da sociedade ocidental inglesa. Essas crenças, entretanto, são tomadas como crenças do passado. As brumas de Avalon, a lenda do rei Artur, os reis taumaturgos e os objetos associados a essas crenças estariam guardados nos museus para que os ingleses se lembrem de seu passado.

---

22. Esse texto está publicado no apêndice IV da edição resumida em português, de 2005. O texto teria sido baseado em palestras proferidas nas Universidades de Cambridge e Cardiff, na década de 1940, quando Evans-Pritchard era professor em Oxford.

Tal visão moderna da ciência inglesa mostra-se, por isso, atrelada à produção de conhecimento objetivo sobre uma realidade única e, supostamente, desconectada do conhecimento local, temporal e prático. A moderna antropologia inglesa que emergiu, entre outras práticas, (i) nas argumentações em seu nome, que fez, por exemplo, Evans-Pritchard; bem como (ii) na organização da coleção, classificação e interpretação da cultura material de sociedades não modernizadas, em instituições como o PRM, foi atrelada à racionalidade objetiva e única que se impunha, naquele momento, a outras racionalidades – entre elas, a da bruxaria.

Foi curioso perceber no enunciado de Evans-Pritchard, apresentado em nome da ciência moderna, que ele não sofria qualquer constrangimento ao se apresentar como cristão, ao mesmo tempo que recusava reconhecer qualquer realidade da bruxaria inglesa dos anos 1940.

### 3.2. A RACIONALIDADE CRISTÃ DA BRUXARIA INGLESA

A naturalidade com que Evans-Pritchard se apresentou como cristão no enunciado em que recusava qualquer realidade da bruxaria inglesa (em oposição à bruxaria zande), apesar de ter colegas que pesquisavam seus indícios, remete a um comportamento semelhante nas ciências humanas no Brasil. O campo de estudos africanos da antropologia brasileira, até hoje, tematiza a relação entre a produção de pesquisas sobre religião afro-brasileira e o fato de o pesquisador ser ou não ser um iniciado. Entretanto, os vínculos cristãos de muitos intelectuais brasileiros raramente são tematizados.

É de se considerar, portanto, que a aceitação tácita de que intelectuais cristãos são neutros – se comparados aos identificados como iniciados em religiões afro-brasileiras, ou em bruxaria, no caso das pesquisadoras contemporâneas de Evans-Pritchard, consideradas controversas – é um indicador da forma como o religioso se separou do secular na formação das universidades modernas.

Essa separação, no caso da OU, é particularmente interessante. Não cabe no escopo deste artigo descrever as condições nas quais a Igreja cristã na Inglaterra e a OU se separaram. Uma literatura especializada e focada nesse tema, inclusive contrastando exemplos europeus e não europeus, é de fácil acesso.

Entretanto, o cotejamento das experiências brasileira e inglesa indica alguns laços contemporâneos, objetivados em práticas cotidianas comuns à reprodução da OU e da Igreja Anglicana de Oxford, os quais acomodam a visão de mundo da universidade na cosmologia cristã dominante.

Indicarei brevemente alguns aspectos da relação entre religioso e secular no cotidiano da OU. Trata-se aqui de uma primeira sistematização

de dados recolhidos na experiência de campo, que foram sendo observados e reservados por conta do contraste com a experiência universitária que eu levava do Brasil, em Moçambique e na África do Sul. Essas observações poderiam ter ficado no registro disperso dos cadernos de campo, não fosse eu ter conhecido a coleção de amuletos e encantos ingleses e, por conta dela, ter revisitado a polêmica sobre bruxaria nos anos 1940. Por meio desta organização inicial, pretendo levantar perguntas, que precisam ser amadurecidas, sobre silêncios tendenciosos na produção do conhecimento.

Do ponto de vista de um pesquisador brasileiro, formado em universidades laicas, públicas e gratuitas, frequentar a OU, também laica e pública, embora privada, foi uma experiência cotidiana de estranhamento. O caráter privado, implementado gradativamente desde o governo de Margaret Thatcher, é chocante. Até mesmo a consulta às bibliotecas é paga. Diferente do Brasil, onde qualquer visitante que tenha interesse em ler documentos ou livros, ou ainda em conhecer o ambiente das bibliotecas, pode ter acesso a ela e aos seus bancos digitais, os visitantes das impressionantes e ricas bibliotecas da OU precisam pagar pelo acesso a esse serviço.

Todavia, é na forma distinta de separação entre o secular e o religioso, processada no Brasil e na Inglaterra, que eu localizo o maior estranhamento. Signos, imagens, sons, práticas e concepções do cristianismo se misturam ao dia a dia da OU e da cidade que pulsa ao seu redor.

De partida, é de se reconhecer que parte significativa do conjunto de prédios que constitui a OU é uma herança dos edifícios dos primeiros *colleges* cristãos – pelo menos desde o século XIII –, responsáveis pela origem do ensino superior de língua inglesa.

No período moderno, quando a universidade estava implementando um currículo laico em cursos já existentes ou criando novos cursos, como o de Antropologia, foi realizada uma campanha de venda de bíblias a fim de angariar dinheiro para concluir a construção dos edifícios que, articulados um ao outro, guardam as coleções do Natural History Museum e do PRM. Estas, ainda hoje, são respectivamente apresentadas como coleção de objetos feitos por Deus e coleção de objetos feitos pelo homem.

Em muitos dos edifícios construídos no período pré-moderno ainda hoje funcionam salas de aula, seminários acadêmicos e áreas de convivência universitária. As imagens e histórias de santos e santas ocupam, com pompa, salas de aula, corredores, *halls*, dormitórios, salas de jantar, refeitórios e outros espaços de convivência.

A prestigiada *Evans-Pritchard Lecture*, em 2016, aconteceu no salão nobre do All Souls College, de 1430. Neste, como nos demais *colleges* medievais, há uma das tantas capelas que oferecem uma rotina de serviços religiosos diários, sendo bastante frequentada por estudantes, pela população cristã local e pelos turistas.

Os sinos das diferentes igrejas do conjunto dos *colleges* batem dia após dia, ajudando a ordenar rotinas. A cidade, em torno dos prédios da OU, também se guia pelo som dos sinos e dos órgãos<sup>23</sup>. Práticas de esporte e cuidados de saúde acontecem em *halls* de igrejas, lojas de caridade estão espalhadas pela cidade, e agentes de saúde e educação (médicos, psicólogos, educadores, músicos, assistentes sociais, arte-educadores) são empregados por associações cristãs. As ruas, pontes e edifícios da cidade são designados com nomes de santos e santas que são patronos de instituições universitárias e não universitárias. Muitas pessoas conhecem as histórias dos santos e as contam, sem qualquer constrangimento.

Para brasileiros, as visitas às igrejas anglicanas são inquietantes em diferentes aspectos. Todas guardam imagens de santos e santas, além de outros objetos de culto, como rosários, pinturas e móveis que, à primeira vista, dão a impressão de que se está em uma igreja católica. Os responsáveis pelas igrejas explicam que alguns dos templos anglicanos guardam santos católicos que foram apropriados, ainda no século XVI, quando a Igreja Anglicana ocupou os edifícios, terras e demais bens da Igreja Romana. Outros santos de outras igrejas representam a história anglicana entre o século XIV e o XIX.

Esses aspectos, observados em 2016, me fizeram pensar no apelo de Murray para a realização de registros e pesquisas sobre “estranhos fatos, crenças e costumes” que faziam parte da “*Undiscovered England*” nos anos 1940. A tal ponto que práticas observadas na pesquisa de campo que eu realizava fora do PRM, que, de início, pareciam fragmentos desconectados, foram tomando formas, também cristãs, ainda que talvez Evans-Pritchard não as reconhecesse como tais, e ainda que hoje pareçam passar despercebidas no cotidiano da OU e da cidade que a enlaça.

---

23. A chamada para serviços religiosos em Oxford frequentemente me conduzia para o som do órgão que chamava para os serviços religiosos, logo quando Virginia Woolf (1985) amaldiçoou a “famosa biblioteca” naqueles dois dias em 1928 que antecederam a preparação de *Um teto todo seu*.



#### 4. AMULETOS EM CANTOS OUTROS: DA CRÍTICA DA COLEÇÃO DO QUE ESTÁ DENTRO

No Brasil, em Moçambique, na Índia e na África do Sul, onde estudei e pesquisei antes de Oxford, é frequente a alusão ao fato de que há diferentes crenças sobre a comunicação e interação entre vivos e mortos. Entre as crenças vinculadas à essa comunicação, há aquelas que identificam a presença de espíritos vagando em sítios onde ocorreram mortes violentas. Mas qual não foi minha surpresa quando comecei a encontrar, como se pode observar na Figura 2, objetos relacionados à comunicação entre vivos e mortos na cidade de Oxford, em 2016.



FIGURA 2  
Tribute Flower na  
árvore da calçada  
em frente ao  
edifício do Museu  
de História Natural  
que guarda o PRM.

Flores depositadas em uma árvore em frente ao prédio do Museum of Natural History da OU, que abriga a coleção do PRM, figuram entre os tantos testemunhos de um costume popular na cidade de Oxford. “*Tribute flowers*” é o nome dessa prática de colocar, em determinados locais, flores, ursos de pelúcia, cartas, bebidas, doces, velas e roupas de pessoas mortas violentamente em acidentes de carro ou por assassinato. Trata-se de uma forma de comunicação com elas. Espera-se, por meio desses objetos, desejar aos mortos que descansem em paz.

A Figura 2 ilustra a situação inusitada em que a pesquisa me colocou. Afinal, ela exhibe amuletos e encantos vivos dentro e fora do PRM nos dias de hoje. Fiz outras fotos que mostram flores, cartas, ursos de pelúcia, camisetas e chapéus de times de futebol, bebidas e doces em outras ruas da cidade onde houve acidentes de automóvel com morte. Outras mostram também tributos às margens do rio Tâmis para pessoas afogadas, ou ainda no gradil das delegacias de polícia da cidade. Na frente de duas residências onde ocorreram crimes de homicídio, no período em que eu morei na cidade, fotografei objetos semelhantes.

Legenda 3i:  
Tribute Flower  
na Park Road,  
entre o PRM e o  
University Parks.



Figuras 3.ii e  
3iii Detalhe de  
Tribute Flower  
na Iffley Road.





Em maio de 2016, quando eu apresentei resultados parciais de minha etnografia no seminário de pesquisa da SAME, o professor David Zeitlyn comentou que as “*tribute flowers*” se popularizaram quando da morte de Lady Di. De todo modo, trata-se de uma prática que sugere que em Oxford, nos dias de hoje, tal como em Maputo, São Paulo, Diu ou Durban, há crenças e práticas de comunicação entre vivos e mortos. Imaginei como seria nos anos 1940, quando Evans-Pritchard decretava a inexistência da bruxaria na Inglaterra para explicar-nos sua dificuldade de ser como um zande.

Para alguns pesquisadores, seja em Oxford ou São Paulo, essa constatação sobre a vigência de práticas e concepções de amuletos e encantos em Oxford pode parecer ingênua. De fato, pensando com os Comaroff (1992):

Em nossos trabalhos, na medida em que acompanhamos colonizadores de diversos tipos, da metrópole à África e de volta à metrópole, fica claro que a cultura do capitalismo sempre esteve atravessada por sua própria magia e formas de encantamento – tudo isso merece ser analisado. Assim como os evangelistas do século XIX acusaram os pobres de Londres de terem costumes estranhos e selvagens, Marx insistiu em entender as mercadorias como objetos de devoção primitiva, como fetiches.

Nesses termos, nem o espanto e nem a ingenuidade interessam mais que a investigação sobre tais relações. Para esta pesquisa – ainda em curso – dois aspectos estão sendo focados. O primeiro gira em torno da identificação de rastros da relação entre o cristianismo dominante e a produção de conhecimento. O segundo aspecto gira em torno do interesse em investigar práticas e concepções sobre amuletos e encantos vivos na cidade de Oxford, nos dias de hoje, para acessar indícios de diferentes versões da realidade, da verdade e da produção de conhecimento.

Foi com o romance *Second generation*, de Raymond Williams (1965), que acessei um dos termos pelos quais os conflitos sobre a realidade se expressam em Oxford. Williams (1965, 1) descreveu aspectos dessa diferença ao situar a relação entre o mundo da universidade e o mundo dos trabalhadores migrantes de Oxford:

Hoje, se você estiver na Between Towns Road, poderá ver: no lado oeste, as torres da catedral e das faculdades; no lado leste, os estaleiros e galpões das obras motorizadas. Você vê mundos diferentes, mas não há fronteira entre eles, há apenas o movimento e o tráfego de uma única cidade.<sup>24</sup>

24. No original: “If you stand, today, in Between Towns Road, you can see either way: west to the spires and towers of the cathedral and colleges; east to the yards and sheds of the motor works. You see different worlds, but there is no frontier between them, there is only the movement and traffic of a single city”.

Foram as relações que eu estabeleci em grupos de canto no lado leste da Between Towns Road que me oportunizaram investigar aspectos do cristianismo popular na cidade, que colocam em relação amuletos e encantos contemporâneos espalhados pelas ruas e aqueles guardados no PRM. A partir dessas relações encontrei importantes pistas sobre o uso de amuletos e encantos nos dias de hoje em Oxford. Em outro artigo eu detalho a experiência que resultou de minha participação sistemática nesses grupos de canto (Jardim 2017).<sup>25</sup> Aqui, de forma abreviada, destaco alguns aspectos dessa experiência etnográfica em grupos de canto – a qual eu já havia experimentado estudando *guarati* com hindus em Moçambique –, que toma a performance musical como uma ferramenta que auxilia no uso da língua, aproxima pessoas e oportuniza a realização de um evento que depende de esforços comuns.

Meus vínculos nas práticas de canto me levaram a conhecer e conviver com trabalhadores de setores subalternos da cidade<sup>26</sup>. Parte dessas pessoas jamais tinha visitado o PRM e, de forma geral, confirmava o que George Stocking Jr. (1985, 10) afirmava, nos anos 1980, sobre a frequência a museus desse tipo:<sup>27</sup> “hoje, o público de museus é predominantemente branco, de classe média alta e acima da média na educação”.<sup>28</sup>

As pessoas com quem convivi nos grupos de canto são homens e mulheres, brancos e negros, que descendem de: (i) migrantes ingleses, cuja trajetória está relacionada à história da indústria automotiva de Oxford – especialmente entre os anos 1930 e 1960 – e que vieram de regiões pobres do Reino Unido, como Irlanda e norte da Inglaterra; e (ii) caribenhos que migraram no mesmo período (Williams 1965, Harrell-Bond 1967, Newbigging 2000, Harvey 2001, Attlee 2009).

Aqueles com quem convivi, hoje trabalham como cozinheiros e faxineiros nos *colleges*, bem como em escolas primárias e secundárias. Muitos são aposentados ou desempregados da indústria automotiva que restou – há trabalhadores da BMW, única empresa automobilística

25. Durante os seis meses em que estive na cidade, eu cantei em dois corais comunitários e em um grupo comunitário de cantores: The Oxford City Singers, na igreja anglicana de Saint Michel of North's Gate; no Blackbird Choir, no Blackbird Leys Community Centre; e no The Singing Group, no Ark T, na igreja batista John Bunyan Baptiste. Estes dois últimos grupos se reuniam para além dos limites da cidade de Oxford, depois da Between Towns Road, no bairro de trabalhadores Black Bird Leys.

26. Em 2019, o Leys News Paper publicou debate em torno do dado que mostra que expectativa de vida em Black Bird Leys é 15 anos inferior à expectativa de vida da região em torno da Universidade. Leys News, Issue158. Oct-Nov, 2019 (<http://www.communitymediagroup.org.uk/publication-info.asp?id=5>)

27. Os trabalhadores das galerias do PRM são todos graduados na OU. Três deles têm PhD em Antropologia. Os únicos trabalhadores do PRM sem graduação universitária estão no setor de limpeza e serviços gerais (onde, inclusive, trabalha um brasileiro com passaporte italiano que mora há 16 anos em Oxford).

28. No original: “museum audiences are today predominantly white, upper-middle class and above average in education”.

ainda na região. Há também atendentes de caixas de supermercados, vendedores de lojas de roupas e de sapatos, entre outros trabalhadores não especializados.

Com os moradores do Black Bird Leys aprendi sobre os amuletos e encantos contemporâneos. Provocada pelo fato de que eles não conheciam a coleção moderna do PRM, eu organizei a apresentação de um dos grupos de canto nas dependências do museu (atividade que, desde então, passou a ocorrer com frequência). Após o canto, visitamos, em especial, a coleção de amuletos e encantos ingleses e conversamos sobre seus usos e significados contemporâneos.

Mediadores entre o bem e o mal, pacificadores, protetores, produtores de malefícios e benefícios, intermediários entre vivos e mortos, os amuletos e encantos das coleções inglesas do PRM, comentados pelos moradores de Oxford que não os conheciam no museu, remetem a um debate contemporâneo sobre diferentes versões da realidade, da verdade e da produção de conhecimento.

O convívio no lado leste da Between Towns Road mostrou-me tensões dessa *single city* ao mesmo tempo que indicou tensões contemporâneas na produção do conhecimento antropológico. Uma das tensões remeteu a um debate que eu conhecia com Fonseca (2004) e Fabian (1986), ambos autores que tematizaram o desinteresse posicionado dos antropólogos em estudar grupos populares em contextos urbanos. As práticas sociais de moradores das periferias de Porto Alegre, no sul do Brasil, foram raramente analisadas como parte de uma tradição da experiência subalterna que a sociedade escravista deixara como herança para essas pessoas no que veio a se formar como Brasil. De forma semelhante, Fabian (1986) aponta que as práticas sociais de mineiros em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, foram tomadas com desinteresse por antropólogos que os viam como africanos destribalizados ou africanos ainda não totalmente modernizados.

Ocorre, sugerem Fabian (1986) e Fonseca (2004), que as práticas sociais desses grupos não são simples respostas a necessidades emergenciais. Elas têm histórias que, se investigadas, podem perturbar as versões produzidas sobre essas práticas e sobre as práticas e os antropólogos que as estudam. Sensibilizada por essa questão, esta pesquisa, que se iniciou procurando respostas na antropologia de museus etnográficos sobre a agência de objetos de sociedades ex-coloniais dentro dos museus das ex-metrópoles coloniais, acabou me levando para uma nova pergunta: como a antropologia, enquanto gênero do conhecimento, se deixa afetar por ideias e práticas que desafiam as bases de sua compreensão? Como a antropologia lida com aquilo que Overing (1995) chamou de “*diversity of right and conflicting versions*”?



## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE ETNOMUSICOLOGIA E CRÍTICA DAS HEGEMONIAS**

A reflexão organizada neste artigo pretendeu evidenciar que a equipe de pesquisadores do PRM vem oferecendo respostas complexas para lidar com uma coleção de amuletos e encantos de sociedades que foram colonizadas pelos europeus. Sociedades estas que, organizadas em instâncias hoje reconhecidas pelas ex-metrópoles europeias coloniais, apresentam outras narrativas sobre esses objetos e demandam práticas adequadas para sua guarda e exposição.

De forma contrastiva, o artigo organizou indícios que sugerem que uma outra relação se estabelece no que diz respeito aos amuletos e encantos da própria sociedade inglesa. Apenas recentemente a equipe do PRM reconheceu a presença significativa desses objetos em sua coleção. Tal descoberta vem promovendo pesquisas e debates relevantes que, entretanto, priorizam a vida passada desses objetos.

Amuletos e encantos ingleses, diferentes daqueles das sociedades ex-colonizadas, são considerados mortos desde que chegaram no PRM na primeira metade do século passado. Uma vez que as pessoas que os utilizavam também são tidas como mortas, não se reconhece nenhuma instituição, prática ou pessoa que apresente narrativa diferente sobre esses amuletos e encantos – e seus homólogos contemporâneos, espalhados pelas ruas da cidade. Foram episódios da pesquisa de campo extramuros do museu e da universidade que me permitiram observar e conviver com uma prática e uma narrativa sobre a vida de amuletos e encantos contemporâneos fora do PRM.

É certo que diferentes procedimentos de pesquisa – neste caso, revisão de literatura, acompanhamento de rotina do museu, estudo de peças etc. – contribuem para as considerações aqui apresentadas. Entretanto minha iniciação em pesquisa etnográfica com Claudia Fonseca na Universidade Federal do Rio Grande do Sul me levou a valorizar o papel crucial da partilha de atividades da rotina corriqueira. A partilha de entoar cantos – que exige o esforço coletivo de cantar, correta e conjuntamente, todas as palavras e notas – oferece oportunidades tocantes na pesquisa. Os grupos de canto coletivo e coral foram espaços para cantar e encantar com pessoas que me permitiram experimentar outras versões sobre a verdade, a realidade e a produção de conhecimento na cidade de Oxford.

Os dados e as reflexões desta pesquisa foram, portanto, estruturados pela experiência etnográfica com grupos de canto na cidade de Oxford. Este texto não tinha por escopo descrever em detalhe a relação entre tal experiência e a pesquisa como um todo; entretanto foi necessário mencionar, ainda que rapidamente, a participação da etnografia em grupos

de canto na construção do argumento do presente texto. Isso porque, se a experiência de pesquisa dentro do PRM me permitiu acessar uma reflexão também recente para o museu, a experiência de cantar com moradores da periferia de Oxford me deu acesso à atualização de um debate antigo (*gown and town*), evidenciando visões conflitantes sobre a realidade, a objetividade e a produção do conhecimento. Parti dessa experiência não para examiná-la em seus variados aspectos, mas para tematizar a articulação entre os domínios secular e religioso na produção de conhecimento contemporâneo.

Uma aproximação com a produção de conhecimento no Brasil traz questões críticas relevantes para encerrar o texto. Claudia Fonseca (2004), no epílogo “Alteridade na sociedade de classes” do livro: Família, Fofoca e Honra, sugere pensar que entre as razões que levam a antropologia brasileira a priorizar as categorias de raça e gênero, em detrimento de classe, estaria a posição que as elites intelectuais ocupam neste país, cujos índices de desigualdade o colocam, no cenário mundial, ao lado da África do Sul, de Moçambique e da Índia, em oposição ao Reino Unido. No caso brasileiro, a autora sugere que as elites intelectuais evitam o confronto e a crítica sobre a própria posição de classe – questão que tem me inquietado, especialmente desde que comecei a lecionar no bairro dos Pimentas, na periferia da grande São Paulo.

Em São Paulo, meus colegas da universidade e eu sabemos que o destino de nossas crianças não é o mesmo daqueles que engrossam as estatísticas de morte nas periferias. Diariamente, centenas de jovens entre 15 e 25 anos são assassinados nas periferias de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador (Feltran 2004), mas esses jovens não são conhecidos ou relacionados familiarmente comigo e com meus colegas de universidade. Em Oxford, as crianças do leste da Between Towns Road, apesar de não irem para a OU – como foi o caso do personagem do romance de Williams (1965), pertencente à segunda geração de migrantes pobres do Reino Unido que chegaram a Oxford entre os anos 1930 e 1950 –, não são alvos das armas do tráfico e da polícia.

Considerando esse aspecto, os professores e pesquisadores da universidade inglesa parecem ter uma vida mais próxima da vida de moradores do leste da Between Towns Road do que boa parte dos professores e pesquisadores das universidades públicas brasileiras em relação aos moradores das periferias. Entretanto, tanto as elites intelectuais de Oxford como as do Brasil – da qual fazemos parte – frequentemente tomam sua cosmologia, sua experiência de vida, suas ideias e práticas sobre o mundo como objetivamente dadas. Ou seja, lá como aqui, na medida em que supomos o conhecimento que produzimos como neutro, desprovido de moralidades, ideologias, crenças e juízos de valor, tomamos

como encantados os conhecimentos e as percepções de mundo que se diferenciam de nosso próprio parâmetro.

Nossa atitude frente ao encantamento do outro implica perder de vista o encantamento que envolve a construção e reprodução do mundo da mercadoria, do qual fazemos parte e no qual ocupamos uma posição privilegiada. Dessa posição, nos habituamos a definir entendimentos diferentes do nosso como fetichistas, desinformados, não objetivos. Além disso, ao naturalizarmos essa posição, abrimos mão de investigar e experimentar formas alternativas de produção de sentido e conhecimento.

Neste artigo, procurei organizar dados da pesquisa que realizei em Oxford para refletir sobre problemas que enfrentei na pesquisa com interlocutores de dentro e de fora dos muros universitários, tendo-os ambos como contemporâneos na pesquisa e na publicação de dados. Em que medida somos capazes de produzir um conhecimento que descreve e analisa objetos, práticas e cosmologias que não morreram e que não se tornaram iguais aos objetos (mortos em museus), práticas e cosmologias das camadas ilustradas e dominantes de nossas sociedades ex-coloniais e ex-metropolitanas?

A pesquisa realizada em Oxford ampliou a investigação para além das fronteiras do museu e reinseriu a questão em uma reflexão mais ampla sobre as relações entre a produção de conhecimento antropológico e os silenciamentos que dão sustentação à posição política da produção de conhecimento e dos discursos hegemônicos. A literatura, ainda a revisar, e a sistematização de dados, ainda por fazer, devem auxiliar na construção de uma reflexão mais acabada.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asad, Talal. 1993. *Genealogies of religion: discipline and reasons of power in Christianity and Islam*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Attlee, James. 2009. *Isolarion: a different Oxford journey*. London: Black Swan.
- Barnes, Ina. 2000. *A witch in a bottle: an investigation into a Pitt Rivers Museum object*. Master's thesis, University of Oxford, Oxford.
- Bouquet, Mary Rose e Jorge Freitas Branco, eds. 1988. *Artefactos Melanésios: reflexões pós-modernistas*. Lisboa: Museu de Etnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Broekhoven, Laura van, Cunera Buijs and Pieter Hovens, eds. 2010. *Sharing knowledge and cultural heritage*. Leiden: Sidestone Press.
- Brulon, Bruno. 2013. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. *Anais do Museu Paulista*, vol. 21, no. 2: 155-175.
- Chapman, William Ryan. 1985. Arranging ethnology: Pitt Rivers and the typological tradition. In *Objects and others: essays on museums and material culture*, ed. George W. Stocking Jr., 15-48. Madison: University of Wisconsin Press.

- Comaroff, John and Jean Comaroff. 1992. *Ethnography and the historical imagination*. Boulder: Westview Press.
- Coote, Jeremy. 1997. The Zuni war god at the Pitt Rivers Museum, University of Oxford and its contested Status. In *Point of no return? Museums and repatriation*, London, 4 nov. 1997.
- Cunha, Marianno Carneiro da. 1985. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel, Edusp.
- Demarchi, Andre. 2012. Os museus e seus fetiches. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, vol. 5. no. 1: 87-102.
- Ettlinger, Ellen. 1943. Documents of British Superstition in Oxford. *Folklore*, vol. 54, no. 1: 227-249.
- Evans-Pritchard, Edward Evans. 2005. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*, trad. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fabian, Johannes. 1986. *Language and colonial power: the appropriation of Swahili in the former Belgian Congo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fausto, Carlos. 2001. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp.
- Feltran, Gabriel de Santis. 2004. Isolamento, solidão e superfluidade: sobre abismos cotidianos. In *Histórias de vida, biografias e trajetórias*, org. Suely Kofes, 36 - 57. Campinas: IFCH/Unicamp. (Cadernos IFCH, no. 31).
- Fonseca, Claudia. 2004. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- Ginzburg, Carlo. 2001. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Goldstein, Ilana. 2008. Reflexões sobre a arte primitiva: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, vol. 14, no. 29: 279-314.
- Harrell-Bond, Barbara. 1967. *Blackbird Leys: a pilot study of an urban housing estate*. Master's thesis, Oxford University, Oxford.
- Harvey, David. 2001. *Produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume.
- Jardim, Marta. 2017. *O charme das coisas: etnografia e performance*. Seminário Leppais, Pelotas, UFPel.
- Karp, Ivan and Steven D. Lavine, eds. 1990. *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. London: Smithsonian Institution Press.
- L'Estoile, Benoit de. 2007. *Le gout des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Murray, Margareth. *England as a field for folklore research'. Presidential Address to the Folk-Lore Society about, 1954.*
- Newbigging, Carole. 2000. *The changing faces of Blackbird Leys*. Witney: Robert Boyd Publications.
- O'Hanlon, Michael. 2014. *The Pitt Rivers Museum: a world within*. London: Scala Arts & Heritage Publishers.
- O'Hanlon, Michael and Robert Welsch. 2001. *Hunting the gatherers: ethnographic collectors, agents, and agency in Melanesia 1870s-1930s*. New York: Berghahn.
- Overing, Joanna. 1995. *O mito como história: um problema de tempo, realidade e outra questões*. Mana, vol. 1, no. 1: 107-140.

- Petch, Alison, Gosden, Chris, Larson Frances. 2007. *Knowing things: exploring the collection at the Pitt Rivers Museum 1884-1945*. Oxford University Press.
- Possamai, Zita Rosane. 2010. As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu. *Mouseion*, vol. 4, no. 7: 64-72.
- Price, Sally. 2000. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Sáez, Oscar Calavia. 2009. O que os santos podem fazer pela antropologia? *Religião & Sociedade*, vol. 29, no. 2: 198-219. <https://doi.org/10.1590/S0100-85872009000200010>.
- Salum, Marta Heloisa Leuba e Suely Moraes Ceravolo. 1993. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, vol. 3: 167-185. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1993.109174>.
- Sansi-Roca, Roger. 2007. 'Dinheiro Vivo': Money and Religion in Brazil. *Critique of Anthropology*, v. 27, p. 319-339.
- Sarró, Ramon. 2008, *The Politics of Religious Change on the Upper Guinea Coast: Iconoclasm Done and Undone*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, xvii, 238 p.
- Stocking Jr., George W. 1985. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Strathern, Marilyn. 1992. *After nature: English kinship in the late twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1992. *From the enemy's point of view: humanity and divinity in an Amazonian society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Raymond. 1965. *Second generation*. London: Hogarth.
- Wolf, Virginia. 1985. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

**MARTA DA ROSA JARDIM** é professora do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), em Guarulhos. Coordena o Grupo de Pesquisa Etnografia e História das Práticas Artísticas e das Línguas das Áfricas da Unifesp. A pesquisa que deu origem a este texto foi financiada pela Fapesp, processo n. 2015/18329-4. A autora agradece a Laura van Broekhoven e Jeremy Coote pela atenção durante a pesquisa no PRM. Elizabeth Ewart e Woolde Tadesse introduziram-nos no cotidiano da vida intelectual e afetiva em Oxford. E-mail: m.jardim@unifesp.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 08/10/2019  
Reapresentado em: 08/03/2020  
Aprovado em: 27/03/2020



## MONUMENTOS RELIGIOSOS COMO UM NOVO TIPO DE OBJETO: GENEALOGIA E ATUALIDADE DE UMA FORMA DE PRESENÇA CATÓLICA NO ESPAÇO PÚBLICO

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165595](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165595)

ORCID

[orcid.org/0000-0002-6980-5494](https://orcid.org/0000-0002-6980-5494)

**EMERSON ALESSANDRO GIUMBELLI<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. 91509-900 - atendimento-ppgifch@ufrgs.br

### RESUMO

Partindo de uma situação etnográfica que envolve a construção recente de uma estátua de grandes proporções que representa uma santa católica, este texto busca apontar pistas que respondam à seguinte questão: o que faz um monumento? Articula inspirações que orientam a antropologia dos objetos com referências que constroem uma abordagem material da religião. Toma o Cristo Redentor em sua concepção e realização como protótipo de um novo tipo de objeto religioso. Considerando a crise que assola os paradigmas monumentais definidos até o início do século XX, constata a persistência de objetos que reiteram representações realistas e colossais de personagens religiosas. Sugere que esses monumentos religiosos recentes servem menos para uma função memorial e mais para estabelecer certas formas de presença católica no espaço público.

### PALAVRAS-CHAVE

Monumentos; catolicismo; memória; antropologia dos objetos; materialidades.

1. Este texto divulga resultados do projeto “Arquiteturas Monumentais: religião e espaço público”, financiado por Bolsa de Produtividade do CNPq. Uma primeira versão foi apresentada na Reunião Brasileira de Antropologia de 2018 em mesa redonda (“Artes, religião e memória: explorando transversalidades”) proposta pelo MARES (Religião, Arte, Materialidades e Espaço Público: Grupo de Antropologia). Essa versão foi também discutida em sessão do Núcleo de Religiões no Mundo Contemporâneo (CEBRAP) em 2019, coordenada por Paula Montero. Agradeço às pessoas que fizeram comentários nessas ocasiões, assim como aos pareceristas da GIS.

## ABSTRACT

Based on an ethnographic scenario involving the recent construction of a statue of large proportions representing a catholic saint, this paper attempts to answer the following question: What constitutes a monument? This study articulates inspirations to guide the anthropology of objects with references that build a material approach of religion. The original role of Christ the Redeemer is taken into account as a prototype for a new kind of religious object. The presence of such objects denoting realist and colossal representations of religious figures is persistent given the crisis affecting monumental paradigms until the beginning of the twentieth century. The results imply these recent religious monuments of the sort function less as a memorial and more as a means to establish certain forms of catholic presence in public space.

## KEYWORDS

Monuments;  
Catholicism; Memory;  
Anthropology of  
Objects; Materiality.

## INTRODUÇÃO

Em 2017 teve início a construção de um monumento em uma cidade do sul do Brasil, no estado de Santa Catarina. Por ora com suas obras interrompidas, o monumento pretende retratar Santa Paulina, canonizada pela Igreja Católica em 2002, cujo santuário localiza-se em outra cidade no mesmo estado.<sup>2</sup> Projetada para ter quase 50 m de altura, a estátua, se concluída, coroará o cume de um morro de 300 m, impactando significativamente a paisagem local. Diversas conversas com Camilo Damázio, um dos idealizadores e o maior entusiasta do monumento, permitiram, desde 2015, entender a constelação de elementos que a cercam. Devoto de Santa Paulina, ele liderava um grupo de peregrinos ou caminhantes. Para ele, a monumentalidade da estátua não estava desvinculada de outros dois pontos. Primeiro, a presença nela dos atributos necessários à sua representação, tendo como modelo as imagens anteriores da santa. Isso era motivo de negociações com o autor do projeto, que optava por retratar a santa de maneira “estilizada”. Segundo, a participação da imagem em um circuito de peregrinações, esse ao qual o grupo liderado por Camilo se dedicava. Tal uso articulava-se com os planos da prefeitura local, a financiadora da obra, que a apresentava como um empreendimento de “turismo religioso” com sentidos e benefícios mais amplos do que os associados a uma imagem estritamente católica (Figuras 1 e 2).

2. Paulina é o nome religioso assumido por Amábile Lucia Visintainer (1865-1942). Nascida na Itália, ela passou a maior parte de sua vida no Brasil, onde fundou a congregação que se ocuparia da sua canonização, ocorrida em 2002. O santuário localiza-se em Nova Trento (SC), onde Amábile iniciou sua vida religiosa. O local da estátua em sua homenagem é Imbituba (SC), cidade na qual ocorreu o que teria sido o primeiro milagre atribuído a Paulina.



FIGURA 1  
Outdoor  
divulgando  
construção  
da estátua de  
Santa Paulina,  
Imbituba, 2015.  
Foto: Emerson  
Giumbelli.



FIGURA 2  
Camilo Damázio  
junto aos moldes  
da estátua de  
Santa Paulina,  
Imbituba, 2015.  
Foto: Emerson  
Giumbelli.

Talvez poucas pessoas saibam, mas o monumento a Santa Paulina está longe de ser singular nessa articulação entre devoção religiosa, projetos artísticos e empreendimentos de turismo religioso. Com base em um levantamento que está longe de ser exaustivo, adotando como marco o ano 2000, contabilizei no Brasil onze estátuas retratando personagens cristãs, medindo mais de 30 m de altura.<sup>3</sup> Esses monumentos foram construídos em cidades de distintas regiões do país, sendo que vários deles estão situados em morros, o que lhes confere uma visibilidade (ainda mais) privilegiada. Encontrei muito mais notícias sobre projetos de monumentos com características semelhantes. Alguns desses monumentos são cópias ou variantes do Cristo Redentor, a estátua instalada desde 1931 no alto do Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Mesmo quando, como é o caso de Santa Paulina, o Cristo Redentor não serve de modelo, a famosa imagem constitui um parâmetro, pois “ser mais alto” do que o Cristo é algo sempre destacado no projeto, na construção ou na repercussão dessas estátuas mais recentes.

Tomarei essa condição do Cristo Redentor como protótipo de monumentos religiosos que se multiplicam Brasil afora (e mesmo além)<sup>4</sup> para argumentar que seu surgimento constitui um novo objeto. Ou seja, a incorporação pelo catolicismo da forma “monumento” não está em continuidade com outras imagens devocionais, mas engendra objetos que adquirem natureza distinta, que caracterizarei pelo triunfo da visualidade. Em um segundo passo, tirarei proveito do fato de que a composição entre modelo e cópias, parâmetro e variantes, permite vislumbrar duas situações históricas. O momento da concepção do Cristo Redentor corresponde ao auge de um certo tipo de monumento, ao passo que as imagens mais recentes pertencem a uma época na qual ainda sentimos os efeitos da crise daquele paradigma anterior de representação monumental. Um dos caminhos para percebermos e problematizarmos isso é o tema da memória. Argumentarei que, se o Cristo Redentor se presta para mostrar a constituição de um novo objeto, os monumentos mais recentes que o tomam como protótipo servem para pensarmos a persistência de certa forma de representação e sua relação com a memória. A situação mais recente permite ainda levantar pontos acerca dos modos de presença pública do catolicismo em contraste com os evangélicos, incidindo em debates dedicados à compreensão de dinâmicas religiosas recentes no Brasil (Almeida 2010).

Metodologicamente, este texto se sustenta em incursões estimuladas pelo esforço de acompanhar o empreendimento em torno de Santa Paulina.<sup>5</sup> Mesmo que haja atualmente poucas chances de o monumento

3. A mais alta dessas estátuas é uma representação de Santa Rita de Cássia, na cidade de Santa Cruz (RN), com 56 m, inaugurada em 2010.

4. Um exemplo é o Cristo Redentor conhecido como “Cristo do Pacífico”, localizado na capital peruana, inaugurado em 2011.

5. Fiz quatro visitas entre 2015 e 2018, ano em que as obras foram interrompidas. Nessas

catarinense ser concluído, as características da obra impulsionaram uma reflexão que julgo pertinente compartilhar. Com ela retomo pesquisas anteriores, focadas exatamente na estátua do Cristo Redentor (cujos resultados foram reunidos em Giumbelli 2014). A história de sua concepção e construção ganha neste artigo uma nova perspectiva com o contraponto trazido por outros monumentos igualmente icônicos – a Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade – e por monumentos inspirados em concepções distintas – a ponto de poderem ser chamados de contramonumentos – daquelas que orientaram o Cristo Redentor. Novo também é o enquadramento geral que imprimo à discussão, com referências que remetem a discussões recentes na antropologia em torno de imagens e de objetos, suas formas de representação e de agência. Essas referências articulam inspirações mais amplamente compartilhadas (Appadurai 2009, Gonçalves 2005, Henare, Holbraad e Wastell 2007) com outras mais específicas ao campo de estudos da religião (Meyer 2019). Pelas razões apresentadas, o texto reúne informações sobre um conjunto amplo de realidades, mas o faz a partir de perguntas que surgiram em encontros etnográficos que cercam a construção do monumento de Santa Paulina – ao qual retornarei no final do artigo.

É importante deixar claro, desde o início, que o foco deste texto não é o monumento de Santa Paulina, ou mesmo o seu projeto. Para sua proposição, várias articulações ocorreram entre agentes de distintas naturezas (religiosos, leigos católicos e autoridades civis, em especial). A ideia de sua construção foi cercada de polêmicas, sobre questões como laicidade do Estado, uso de recursos públicos e tratamento estatal de distintas religiões. Também esteve em discussão a própria configuração da imagem e do local que a abrigaria, bem com a vinculação do monumento com o “turismo religioso”. A esses aspectos dediquei outros textos (Giumbelli 2018a, 2018b, 2019). Neste artigo, meu objetivo é refletir sobre objetos religiosos e as suas transformações, tendo como ponto de partida o monumento de Santa Paulina e tomando-o como representativo de certo tipo de objeto. É para entender que modalidade de objeto é essa que conduzirei a análise para outros monumentos, o que, por sua vez, colocará em jogo a função da memória. Em todo caso, pensar sobre religião implica, na perspectiva que assumo, problematizar sua relação com o não religioso.

Há uma bibliografia específica sobre monumentos, produzida sobretudo no campo da História (Levinson 1998, Nelson e Olin 2003). Embora ocorra uma intersecção da discussão que proponho aqui com as

---

visitas, além de observações, conversei com Camilo e outros peregrinos, com o pároco local, jornalistas e autoridades civis. Acompanhei ainda a polêmica na mídia sobre a estátua de Santa Paulina e a construção de um outro monumento em Imbituba, este em homenagem à Bíblia. Ver detalhes em Giumbelli (2018a, 2018b, 2019).



questões levantadas por essa bibliografia, interessa-me, vale reiterar, pensar certas expressões monumentais considerando-as como objetos, no sentido incorporado pela proposta de uma antropologia dos objetos e/ou das coisas. Em função disso, coloco-me na mesma arena de debates em que circulam, por exemplo, os textos de Novaes (2016) sobre objetos em rituais funerários indígenas e de Pinheiro (2016) sobre representações discursivas de Iracema como figura icônica. Em minha análise, as imagens jogam um papel primordial, uma vez que os monumentos são objetos que inspiram e engendram representações, tanto materiais e quanto simbólicas. Considerando esses enquadramentos, o que busco fazer é introduzir os monumentos, sobretudo alguns que dependem de referências religiosas, como parte de uma discussão sobre objetos, sua representação e sua agência. Como veremos, o recurso a uma bibliografia que propõe uma abordagem material da religião pode produzir esse efeito, aproximando a análise de monumentos religiosos dos debates que interessam a uma antropologia dos objetos. Com efeito, são perguntas fundamentais nessa démarche: o que fazem (ou pretendem fazer) esses objetos-monumentos e em que forças materiais e simbólicas se apoiam?

#### **GENEALOGIA DE UM NOVO OBJETO**

O Cristo Redentor que podemos visitar no Corcovado é resultado de uma elaboração de longa duração, em que entram em jogo fatores como convenções representacionais, a escolha de materiais e a relação com a paisagem (Giumbelli 2014). A forma final que a estátua adquiriu apresenta diferenças significativas com o projeto inicial (Figura 3). Esse projeto foi anunciado como ganhador em um concurso realizado em 1921 no Rio de Janeiro. Sobre ele, merecem destaque dois pontos. Trata-se de uma representação do “redentor” – o Cristo ressuscitado destinado a salvar o mundo – com seus atributos (a cruz e o globo) orientada por uma estética realista. Tal estética não destoa das imagens religiosas que se poderia encontrar em templos católicos da mesma época e, como veremos em seguida, remete ao paradigma predominante em monumentos contemporâneos. O segundo ponto: o projeto do Cristo Redentor foi concebido tendo-se em consideração alguns outros monumentos. Na lista que consta de um texto que apresenta tal projeto, publicado no jornal *O Paiz* em setembro de 1923, privilegia-se os de grande estatura. Há vários monumentos antigos; entre os que são posteriores à Renascença, três são citados, todos europeus e todos religiosos. A exceção é a Estátua da Liberdade. Com base nessa lista, o texto declara sobre a imagem do Cristo: “ela será, não só a maior estátua do mundo, como provavelmente a maior das que jamais tenham sido levantadas” (1923, 1).



FIGURA 3  
Maquete baseada  
no projeto  
original para  
monumento do  
Cristo Redentor.  
Fonte: Figueiredo  
et al (1981).

Exploremos cada um dos pontos. Salgueiro (2008) compila extensa bibliografia para afirmar que o século XIX na Europa – sobretudo na França e na Inglaterra – constitui o auge dos empreendimentos que erigem estátuas em espaços públicos, referindo-se a uma “verdadeira febre de monumentos”. Isso está associado a uma série de fatores, como as simbologias nacionalistas e a consolidação de valores liberais ou pós-monárquicos. Daí resulta a proliferação de imagens e marcos que comemoram ideais, rememoram feitos e homenageiam pessoas (do universo da política, da ciência e da cultura). Do ponto de vista estético, vale citar a síntese de Salgueiro (2008, 56): “No que diz respeito à fórmula da

composição arquitetônica do monumento comemorativo do século 19, pode-se dizer que, essencialmente, o que ocorre é mais uma diversidade de combinações de elementos tradicionais (estátua, pedestal, figuras de canto e figuras de ornamento), em que predomina o tratamento realista da estátua, seja ela alegórica ou retrato, do que propriamente uma revolução na forma de materialmente comemorar e lembrar”.

O projeto original do Cristo Redentor aplica a proposta e a estética predominantes nos monumentos do século XIX a uma figura religiosa. Compõe-se basicamente de um pedestal e de um corpo inteiro. No pedestal, previsto para ser construído em concreto armado revestido de cantaria ou mármore e bronze, sempre segundo o texto do jornal de 1923, “a decoração exterior é de estilo sírio, para caracterizar o judaísmo, a antiga religião, o Velho Testamento, sobre o qual se apoia o Novo, na figura de Jesus”. Cristo aparece sob uma representação disseminada no Ocidente, o olhar voltado para o alto, as mãos ocupadas com a cruz e o globo. Suas vestes são formadas por o que parecem ser uma túnica e um manto, em volumes e dobras tão realistas quantos os traços de seu rosto. O pedestal deveria ter 12 m; o corpo, outros 35 m. Assim, é possível afirmar que o Cristo Redentor se apresentava como uma versão ampliada de imagens devocionais, plano viabilizado por uma convergência estética entre os monumentos civis e a estatuária religiosa – ambos em desacordo com as vanguardas artísticas que se sucedem desde a segunda metade do século XIX.

A Estátua da Liberdade é citada várias vezes no texto de 1923 como um modelo a ser seguido, pois projetava-se usar o mesmo material e técnica – “chapas de cobre martelado” – para dar forma externa à imagem. Embora Salgueiro (2008) não mencione a estátua proposta na França em 1865 e inaugurada em 1886 em Nova York, sua estética e seus propósitos não destoam dos padrões preeminentes no “culto moderno aos monumentos”. Recorrendo a motivos da Antiguidade Clássica, muito utilizados na escultura pública do século XIX, a estátua é uma representação alegórica da liberdade (Khan 2010). Além de técnicas e materiais, há outras semelhanças com o projeto do Cristo Redentor: o formato e ornamentação do pedestal, a relação entre a posição de tronco, cabeça e membros, o drapeado das vestes, enfim, o realismo da figura. Além disso, pode-se afirmar que o Cristo Redentor recebe o legado da Estátua da Liberdade pelas suas dimensões: com esta, os monumentos conquistam outra escala, atingindo uma ampliação inédita. Com seu pedestal, a Estátua da Liberdade atinge 93 m. Inspiradas nos modelos europeus, na América eles ganham a possibilidade de explorar novos sentidos e amplitudes da ideia de monumentalidade.

Na verdade, em termos de escala, havia um precedente no mesmo local de onde partiu a Estátua da Liberdade: a Torre Eiffel, com seus quase

300 m de altura, concluída em Paris em 1889. Há um texto instigante de Roland Barthes (1979) sobre o símbolo parisiense que nos dá a chance de prosseguir no comentário aos monumentos modernos. Nele encontramos pistas para imaginarmos um contraponto entre a Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade, baseado na oposição entre forma e símbolo. Para Barthes, uma das razões que explica o fascínio exercido pela estrutura de ferro situada à beira do Sena é sua condição de “um significante puro, ou seja, de uma forma à qual se atribui sentido incessantemente” (Barthes 1979, 2). Seu “formato simples, primário”, explica o semiólogo, “confere-lhe a vocação de uma cifra infinita: alternadamente e de acordo com os apelos de nossa imaginação, símbolo de Paris, da modernidade, da comunicação, da ciência ou do século XIX, foguete, haste, guindaste, falo, para raio ou inseto [...]” (Barthes 1979, 1). Isso contrasta com a Estátua da Liberdade e sua condição de alegoria em forma humana. Embora ambos os monumentos sejam penetráveis, o vazio da Torre Eiffel continua a se contrapor à solidez da Liberdade; e quando se entra na torre, encontra-se lojas e um restaurante, ao passo que a estátua oferece apenas um ponto de observação abaixo de sua coroa. Enfim, a torre deixa mais evidente que a verticalidade da Liberdade remete às formas de um farol, algo que a tocha em sua mão apenas reitera e reforça.

A partir desse contraponto, é possível apresentar o Cristo Redentor como uma espécie de síntese entre as características desenvolvidas pela Torre Eiffel e pela Estátua da Liberdade. Refiro-me agora não ao projeto original, mas à versão modificada que aponta para os traços que o monumento foi adquirindo até ganhar seu formato final, em 30 m sobre um pedestal de 8 m. Aos atributos materiais da redenção se conferiu uma solução simbólica: a cruz se fundiu ao próprio corpo da imagem, ao passo que o globo se converteu em pedestal figurado da estátua. Houve mudanças importantes também nos traços da imagem, que adotaram uma simplificação e uma estilização que permitiram associar o monumento ao art *déco*. Finalmente, o material também foi substituído: em vez do metal, o concreto armado revestido de um mosaico de pedra-sabão.<sup>6</sup> Em um texto de 1931, por ocasião da inauguração do monumento, seu engenheiro teve a oportunidade de fazer novamente referência à Estátua da Liberdade, agora na chave de um contraponto: o Cristo Redentor se beneficiava não só de materiais mais convenientes, mas também de uma localização que acentuava a sua visibilidade (Costa 1931).

Barthes considera a Torre Eiffel como um monumento singular, pois nele se articulam coisas que ficavam, de regra, separadas: lugar que se vê e lugar de onde se vê. Ora, mas o Cristo Redentor tem as mesmas características. Embora não seja penetrável como a Estátua da

6. Para detalhes sobre essas mudanças, ver capítulos 2 e 3 em Giumbelli (2014).

Liberdade, sua localização o transformou em ponto de observação da paisagem. Ao mesmo tempo, poder ser visto de muitos lugares foi uma condição essencial de sua construção. A iluminação do monumento também fez parte de suas características desde o início, o que lhe conferiu a possibilidade de ser descrito como um farol na cidade-porto. Além disso, a técnica construtiva o aproximou dos arranha-céus contemporâneos. Como sugere Koolhaas (2008), um dos componentes do arranha-céu é a assimilação da torre, algo que o Cristo Redentor não deixa de ser quando visto como prolongamento do Corcovado. Finalmente, sem abrir mão de uma estética figurativa, a versão final do monumento consagra uma forma tão simples e primária quanto a da Torre Eiffel. Com essa forma e os traços estilizados da imagem, o Cristo Redentor também ficou aberto a muitas significações, a maioria delas impossível de ser abarcada pela conotação (apenas) religiosa.

Creio então que depois disso estamos em melhores condições de compreender de que modo o Cristo Redentor pode ser caracterizado como um novo objeto. Lembremos que a pretensão de seus idealizadores – autoridades e leigos vinculados ao catolicismo – era produzir uma imagem religiosa colossal. Deve-se notar que, nisso, a referência do “redentor” misturou-se com outras, em especial à do Sagrado Coração de Jesus e a de Cristo Rei. É possível argumentar, nessa direção, como a estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro pertence a uma linhagem de imagens, que corresponde às transformações pelas quais passam certas devoções em sua expressão material. No caso da devoção ao Sagrado Coração de Jesus, isso é mais evidente. Nascida na Europa no século XVII, tal devoção esteve originalmente tomada por um sentido expiatório, com uma imagética ligada ao sofrimento. Em sua expansão, ela ganha tons políticos e triunfalistas – de que o principal exemplo é a famosa Basílica no bairro parisiense de Montmartre (Jonas 2000). Mas é na América, mais especificamente no Brasil, que esses tons políticos e triunfalistas adquirem expressões monumentais. Em um duplo sentido: como monumento e em dimensões colossais.

No entanto, ao ganhar escala, a imagem transforma a própria devoção. Uma maneira de apreendermos isso é pela referência ao conceito de “olhar” proposto por David Morgan (2012). Morgan é uma referência importante dos *religious studies* e uma de suas contribuições relaciona-se à noção de cultura visual, que impõe uma atenção não apenas às imagens e objetos que compõem devoções, mas também às próprias concepções de visualidade. Nesse caso, podemos aproximar a elaboração de Morgan ao conceito, proposto por Rancière (2005), de partilha do sensível. Temos aí referências valiosas que nos últimos anos serviram para “materializar a religião” (Meyer 2015). Meu interesse em me integrar a essa perspectiva está relacionado à possibilidade de expandi-la,



ou seja, deixando de aplicá-la à religião como um terreno previamente delimitado e empregando-a para perceber as situações históricas nas quais a própria religião ganha determinada definição por meio de processos sociais e culturais. Entendê-los materialmente é a vantagem de lançar mão de conceitos como “olhar” e “regime de visualidade”.

A referência ao trabalho de Morgan (1999) é ainda oportuna porque ele mesmo se dedicou a estudar a devoção ao Sagrado Coração de Jesus. Voltando-se para a popularização das imagens do Sagrado Coração nos Estados Unidos do século XIX, Morgan constata uma espécie de personalização das relações entre devotos e imagens. Nos lares estadunidenses, o Sagrado Coração ingressou na forma de desenhos. Colocados entre os objetos pessoais ou familiares, esses desenhos permitiam e incentivavam o que Morgan chama de “olhar recíproco”: ao mesmo tempo em que é olhada, a imagem olha; a imagem mostra-se com a condição de que se devote atenção a seu semblante (2012, 73). Em uma sensibilidade católica, isso se traduz no toque que aproxima estátua e devoto: assim como Cristo aponta com as mãos suas chagas ou seu coração, a pessoa usa o tato para estabelecer a relação com a imagem. É essa economia imagética e seu correspondente regime visual que vai ser deslocado com um monumento como o do Cristo Redentor.

Com efeito, a configuração lugar visado-lugar para se ver que se estabelece em um local como o alto do Corcovado é bem diferente do “olhar recíproco” descrito por Morgan. Os olhares da estátua e do devoto não se encontram mais. De um lado, o olhar da imagem pode assumir, do alto de sua monumentalidade, tons panópticos, ou, na situação oposta, sofrer de uma cegueira irremediável.<sup>7</sup> De outro lado, é como espetáculo que a estátua se mostra ao olhar dos visitantes ou mesmo das pessoas que de longe vislumbram o monumento. A impossibilidade do toque traduz esse novo regime, ao qual corresponde um triunfo da visão. É nesse sentido que o Cristo Redentor, buscando ampliar uma imagem religiosa, constitui um novo objeto, ao qual se vinculam novos sentidos. Como sabemos, objetos são sempre sujeitos. Nessa configuração, a agência contida na imagem-monumento não deixa de ser poderosa. Mas seu poder depende exatamente de um desencontro com o devoto. Ela passa a servir para outras coisas. Veremos adiante quais, mas antes é interessante que desloquemos o foco para a relação entre representações religiosas e outras formas de elaborações artísticas.

---

7. Vale notar que os olhos da estátua do Cristo Redentor não têm pupilas.

## **A CRISE DOS MONUMENTOS**

O descompasso entre a estética dos monumentos comemorativos e as vanguardas artísticas do início do século XX antecipa a crítica que alvejará as convenções representacionais dominantes no caso dos primeiros. Mas as esculturas figurativas e realistas terão bastante vazão ainda no período fascista na Itália, no regime nazista na Alemanha e na experiência socialista soviética. É fácil, nessa linha, perceber a afinidade entre a estética do Cristo Redentor e a arquitetura do Estado Novo comandado por Vargas. Ironicamente, a atualização produzida pelos traços da imagem em sua versão definitiva dialoga com a solidez das formas modernistas adotadas pelos regimes de exceção nos anos 1930. Após a II Guerra é que o modelo de monumento consagrado ao longo do século XIX cai em descrédito, minado, nos termos de Huyssen (2000: 50), por suspeitas de ordem política, social e ética. É possível apontar alguns fatores que contribuem para tal crise.

No plano da representação, é a figura humana que passa por uma revisão (Moraes 2010). A própria história dos monumentos acusa essa transformação. Na medida em que se aproxima o século XX, multiplicam-se as esculturas de homens de ciência e de cultura, aos quais se aplicam menos as convenções dos grandes pedestais e das estátuas equestres (Salgueiro 2008). Para essas figuras, outras configurações constroem uma proximidade maior com os pedestres. Em torno delas é que se processa o “culto moderno”, voltado a novos heróis e valores, muitas vezes em uma mais ou menos planejada substituição de referências religiosas. Nesse sentido, os monumentos parecem mais apropriados a devoções civis do que a religiosas. De todo modo, a crítica da representação volta-se também para a ideia mesma de figura humana. Se até então as alegorias tendiam a ganhar representação antropomórfica, com novas correntes estéticas surgia a possibilidade de imaginar o humano sob outras aparências. Ou mesmo de abandonar o humano como modelo. O resultado foi a experimentação com novas formas para a construção de monumentos.

Houve também o surgimento de novos materiais, que acrescentaram opções às pedras e aos metais tradicionais. Concreto, vidro e aço passaram a ser considerados em soluções arquitetônicas que impactaram também a vida dos monumentos (Salgueiro 2008). A preferência pelo cobre e o bronze na ereção de muitos monumentos no século XIX mostrou sua ironia com as guerras do século XX. A razão de sua eleição teve a ver com sua resistência e durabilidade. No entanto, cobre e bronze mostraram-se úteis na produção de artefatos de guerra. O resultado foi que muitas estátuas, concebidas para durar por muito tempo, foram fundidas para servirem, por exemplo, como matéria-prima na produção de munição para armas. O texto de Silva (1931) acerca do Cristo Redentor

cita esse motivo como um dos fatores que determinaram a escolha de outro material para a ereção da imagem.

É preciso ainda considerar o plano do enquadramento em que se inserem os monumentos produzidos ao longo do século XIX e começo do século XX. Construídos para serem apreciados por pedestres, muitos deles falhavam em sua missão. O deslocamento, o descuido e a desatenção acabavam, não raramente, lhes afetando. Atingidos pelas transformações urbanas, alguns mudaram de lugar perdendo a relação com seu entorno original. Outros foram simplesmente abandonados ou passaram a sofrer de incompreensão, esgotados os investimentos para seu “culto” ou rarefeitas as referências para leituras na chave de suas intenções originais. Outros, enfim, foram objeto do paradoxo apontado por Robert Musil (1987, 61 apud Taussig 1999, 51 e 52): “a característica mais notável dos monumentos é não serem notados. Não há nada no mundo mais invisível do que os monumentos. Sem dúvida, eles foram erigidos para serem vistos – mesmo para atrair a atenção. Contudo, ao mesmo tempo, algo os impregnou contra a atenção”.

Diante disso, ao nos voltarmos novamente para a lista de monumentos religiosos com os quais este texto começou, a pergunta não pode ser outra: como entender que imagens realistas e figurativas insistam em ocupar espaços públicos? Minha hipótese é que refletindo sobre o tema da memória poderemos arriscar uma resposta. Antes de fazê-lo, menciono brevemente dois exemplos de obras religiosas que assimilam a crítica da representação dirigida aos monumentos tradicionais – para deixar claro que não há razão para supormos uma incompatibilidade essencial entre imagem religiosa e linguagens artísticas não tradicionais. Ambas são apresentadas por Cottin (2007, 200 e 211) em sua discussão sobre as mutações da relação entre arte e cristianismo ao longo do século XX. A primeira intitula-se *Cruz da Esperança* e ocupa o altar de uma igreja na França: ela não existe como objeto, mas é apenas sugerida pela arquitetura do templo (Figura 4). A outra é uma obra de Anish Kapoor, que integrou uma exposição às margens de um lago na Suíça em companhia de outros trabalhos com temática religiosa. Batizada de *Além*, a peça é um espelho metálico, circular e convexo, que mostra a “imagem invertida e desestruturada” do visitante (Figura 5). As duas obras convidam o espectador a participar da formação das imagens. E quando as imagens insistem em vir não apenas prontas, mas em proporção colossal?



FIGURA 4  
*Croix d'espérance*,  
de Nicolas Alquin,  
produzida em  
2002. Fonte:  
Cottin (2007, 200).

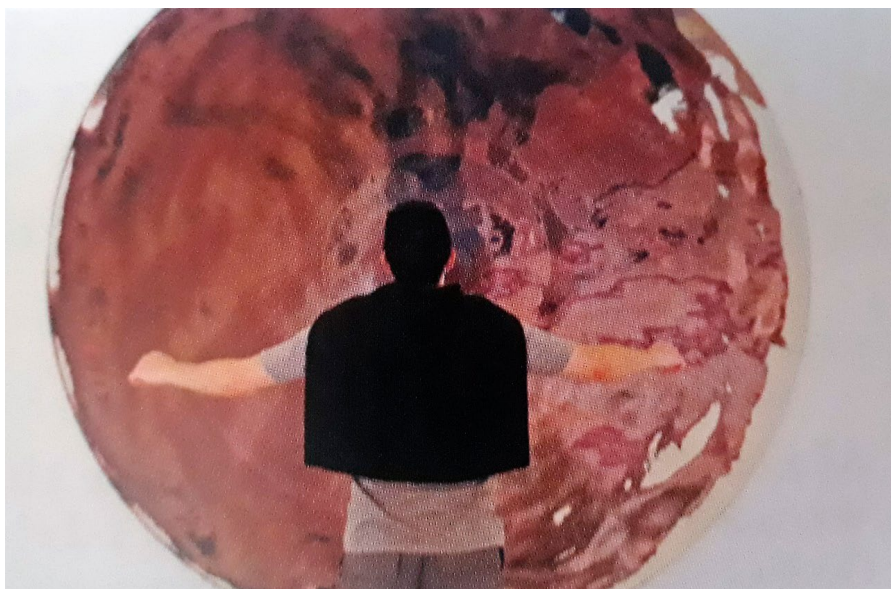


FIGURA 5  
*Au-delà*, de Anish  
Kapoor, produzida  
em 2002. Fonte:  
Cottin (2007, 211).

#### OBJETOS QUE SERVEM NÃO PARA LEMBRAR, MAS PARA IR ALÉM DO RELIGIOSO

É improvável que um texto acerca de monumentos não os relacione com o tema da memória. Uma das primeiras reflexões sobre essas obras – o livro de um historiador de arte austríaco publicado em 1903 – as define pelo seu fim: “manter feitos ou destinos individuais (ou um conjunto deles) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras” (Riegl 1999, 23 apud Salgueiro 2008, 11). Salgueiro segue a tradição de referências que propõe considerar os monumentos como parte do complexo de situações que Pierre Nora chama de “lugares de memória”,

ênfatizando os processos e escolhas políticas envolvidas em sua ereção. “Monumento é, assim, tanto lugar de memória quanto de esquecimento – o esquecimento do outro, do ponto de vista diverso, do interesse contrário” (Salgueiro 2008, 20). Os acontecimentos em 2018 nos Estados Unidos evidenciam isso muito bem. A contestação de imagens relacionadas aos símbolos e heróis confederados parece querer desfazer aquilo para que os monumentos foram feitos: eternizar sua memória.

O protesto contra os monumentos nos Estados Unidos<sup>8</sup> – que em 2018 chegou a atingir uma estátua de Cristóvão Colombo no centro de Los Angeles – pode ser incluído na linhagem de ataques que atingem representações realistas em momentos de transformação política. É o que aconteceu com as estátuas de Lênin em países da antiga União Soviética ou o que assistimos pelas telas de televisão ocorrer com a estátua de Saddam Hussein no Iraque. Assim, é exatamente o realismo dessas representações, originalmente tido como adequado em sua função memorial, que as torna alvos privilegiados de ataques iconoclastas politicamente motivados. No entanto, essa iconoclastia convive com outra tendência também recente, a da proliferação de monumentos. Tal tendência associa-se, como nota Salgueiro (2008, 12), com a ampliação do conceito de monumento, apto agora a se aplicar a cidades inteiras e até mesmo a paisagens. Prefiro, no entanto, destacar outra possibilidade, exatamente porque ela, paradoxalmente, destaca o papel da memória: a constituição de monumentos como antimonumentos ou contramonumentos.

Nenhum outro lugar realiza melhor essa ideia do antimonumento do que a Alemanha a partir dos anos 1980. O empreendimento de reconstrução nacional vem acompanhado de um esforço de reflexão acerca do período nazista. Tal reflexão necessita lidar com muitos paradoxos, sintetizados na formulação de Huyssen (2000, 85): “inimaginável, indizível e irrepresentável terror”. Em vez da comemoração e da celebração, artistas e arquitetos são convidados a encontrar as formas materiais capazes de evocar a ausência de milhões de vítimas e de lembrar o que não devia ter acontecido – as atrocidades de um regime genocida. A memória, portanto, é instada a trabalhar não na chave da contemplação diante de objetos que eles mesmos se encarregam de recordar, mas na lógica da interação, uma vez que os observadores são parte ativa dos novos monumentos. Por essa razão, parece-me desacertado o comentário de Huyssen (2000, 45) sobre o surto memorialista que ocorre na Alemanha e na sua cidade principal: “Retomando a observação de Robert Musil de que não há nada tão invisível quanto um monumento, Berlim [...] está optando pela invisibilidade. Quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento”.

8. Este texto já estava concluído quando em 2020 se iniciou uma nova onda de questionamentos dos monumentos, mais ampla que a anterior.



Se tomamos os três exemplos comentados por Young (1992), temos elementos para contestar a sugestão de Huyssen. O professor de Estudos Judaicos enfatiza que os três casos de contramonumentos – propostos por artistas alemães nos anos 1980 – servem para manter um “debate sobre qual tipo de memória preservar, como fazê-lo, em nome de quem, e para que finalidade” (Young 1992, 52). Em um dos exemplos, uma fonte que havia sido destruída pelos nazistas por sua associação com os judeus é recriada, mas em forma negativa, como um poço. Os observadores são obrigados a se debruçar sobre o poço para reencontrar o que foi destruído. No segundo exemplo, um projeto de memorial em Berlim, nada seria construído. Os transeuntes ativariam a projeção de um texto que os faria lembrar o que fora aquele lugar durante a guerra, uma fábrica que dependeu de trabalho forçado para produzir. Novamente, pede-se que os observadores participem ativamente com seus corpos.

O terceiro exemplo, em Hamburgo, merece uma apresentação menos breve. Uma espécie de totem foi instalado para receber inscrições do público, que poderia assim juntar seus nomes aos das pessoas mortas pelo nazismo; depois que a parte mais baixa do totem era preenchida, um mecanismo permitia submergir essa parte, deixando mais espaço livre para inscrições; até o momento em que a coluna desapareceu sob o solo, restando apenas um marco no chão e uma placa que apresentava o projeto. Young nota que o monumento se situou nas imediações de um shopping center para facilitar a sua visualização. Ao mesmo tempo, sua contramonumentalidade se explicita exatamente em uma dinâmica de desmaterialização, que joga com uma das formas típicas da monumentalidade tradicional, a coluna. Fazer a coluna desaparecer com a intervenção dos pedestres é a maneira pela qual o projeto instiga a memória sobre o nazismo – ou ao menos mantém um debate sobre a história e a agência.

Antes de retomar os monumentos religiosos que estou enfocando aqui, menciono ainda outro caso porque ele recoloca em cena uma miríade de objetos e de estruturas distribuídas em uma grande área. Ou seja, sugere uma alternativa ao minimalismo e à (des)materialidade dos exemplos alemães. Além disso, ele nos leva além da Europa e envolve alguns elementos religiosos. Trata-se do Parque da Liberdade, inaugurado já no século XXI nos arredores de Pretoria, a capital da África do Sul – tal como é apresentado por Jethro (2013, 374), que o analisa como um “colossal projeto de patrimonialização” [...] “o parque foi propositalmente construído para reenquadrar a história sul-africana com o intuito de instigar uma subjetividade nacional pós-apartheid utilizando um idioma religioso e cultural nativo”. Percebe-se então como o parque coloca em jogo a reconstrução da nação buscando articular a ruptura com o apartheid e o recurso a um pan-africanismo. Jethro destaca os

três componentes principais do projeto: a produção de um centro da nacionalidade cuja composição contou com a participação de lideranças religiosas; a apresentação de um mural de nomes como heróis de uma nação pós-apartheid e como ancestrais transcendentais; e o museu, que reconstitui a cosmogonia nacional justapondo dimensões naturais e culturais com base em referências e maneiras de contar africanas. Sob uma forma material muito distinta dos exemplos alemães, é também a memória que é interpelada a trabalhar em um empreendimento que visa ao mesmo tempo se engajar e romper com o passado.

Pois é esse trabalho com a memória que parece não fazer parte das configurações que definem os monumentos religiosos que têm o Cristo Redentor como protótipo. Novamente, a Estátua da Liberdade e a Torre Eiffel sugerem pistas interessantes para apreendermos aquelas configurações. Sobre a primeira, Khan (2010, 118) afirma: “Mais do que remexer no fardo de uma opressão passada, a estátua aponta para a nova vida da nação.” Isso se reflete em alguns elementos da composição, por exemplo, a ausência de escudo e espada e a preferência pela tocha e a “tábua” da Constituição. Mais do que romper ou retomar o passado, tratava-se de marcar um novo começo. De outra maneira, Barthes (1979) também enfatiza a “originalidade” da Torre Eiffel, expressando a ideia de que a torre é uma forma vazia e aberta e que não há um museu que possa ser visitado no seu interior. Mais radicalmente, a torre apresenta-se como espetáculo e como mirante, negando-se a ser apreendida como ela mesma um lugar de memória: “Visitar a Torre, portanto, é entrar em contato não com um Sagrado histórico, como ocorre na maioria dos monumentos, e sim com uma nova natureza, aquela do espaço humano” (Barthes 1979, 5).

O Cristo Redentor do Corcovado pode ser caracterizado em chave semelhante. Não que os ideais que o erigiram desconsiderem o passado. Na verdade, esse é um elemento importante, pois o monumento buscava conectar-se com o empreendimento da colonização. Daí a inauguração ter ocorrido no dia 12 de outubro, data atribuída à descoberta da América. Outro fator é a relação do monumento com a noção de “cristandade”, algo que remetia ao passado em que Estado e Igreja Católica estavam unidos na colônia portuguesa e na nova nação. Mas é possível afirmar que o aspecto mais importante da narrativa em torno do Cristo Redentor consiste na sua aposta de futuro. Sua estética e seus materiais o credenciavam para representar o catolicismo em uma disputa pela narrativa de nação. Em um país que experimentava outras possibilidades – por exemplo, aquelas trazidas pelos modernistas de 1922 –, o Cristo Redentor habilitava-se não exatamente como lugar de memória, mas sobretudo como projeto de devir. É significativa a ausência de um museu junto ao monumento. Isso pode ser relacionado com os planos de

que o lugar fosse um santuário aberto a peregrinações. Com o fracasso desse plano, passou a revelar a fragilidade da conexão com um passado especificamente religioso.<sup>9</sup>

Minha hipótese pode ser formulada no contraponto ao modo como dois autores definem religião. Para Danièle Hervieu-Léger, socióloga francesa com importantes contribuições desde a década de 1990, “a religião se define por meio da transmissão e perpetuação da memória de um acontecimento fundador original através de uma ‘linhagem religiosa’ ou ‘linha de crença’” (Camurça 2003, 251). Bruno Latour publicou em 2002 um livro dedicado à religião que não deixa de mobilizar também o tema da memória. Como resumi em outro texto (Giumbelli 2011, 332), “Latour propõe que designemos por religião um certo modo de enunciação, com suas correspondentes exigências de produção de verdades. Nesse modo, a informação, no sentido referencial, já está dada e não constitui o foco da comunicação religiosa; o que lhe cabe é atualizar, presentificar, através de uma tradução tão inventiva quanto fiel, uma mensagem já conhecida, já revelada”. Para o filósofo, as imagens desempenham um papel importante nesse modo de enunciação, uma vez que lhes cabe exatamente atualizar a mensagem revelada, submetendo-a a distintas linguagens de entendimento e expressão.

Considerando o que afirmam esses dois autores, parece-me que as feições dominantes do Cristo Redentor apontam para outras possibilidades. O monumento presta-se mal como engrenagem de transmissão de uma memória autorizada, nos termos de Hervieu-Léger. Ao produzir um objeto colossal, a Igreja Católica certamente tencionava construir um aliado em seu projeto missionário. Mas, ironicamente, o objeto se tornou grande demais para ser controlado, perdendo, a instituição religiosa, o monopólio – e mesmo a hegemonia – da sua representação.<sup>10</sup> Essa derrota foi compensada por um aspecto paralelo, que as formulações de Latour permitem apreender. Não porque a imagem seja particularmente apropriada para atualizar uma mensagem revelada, como novamente era o propósito da Igreja Católica ao patrocinar o monumento. Ao contrário, por, em vez disso, ela ter sido capaz de assimilar novos significados. Por exemplo, quando o Cristo Redentor é uma aparição do Rio de Janeiro ou mesmo do Brasil – no sentido em que se habilita a representá-los. E assim a estátua permaneceu em seu lugar, sempre a se presentificar, nos termos de Latour, exatamente porque conseguiu ir além de seus atributos religiosos.

9. A condição do local do Cristo Redentor como santuário foi retomada recentemente, com um decreto da Arquidiocese da Cidade do Rio de Janeiro em 2006 (Giumbelli 2014, 59). Mesmo assim, não se trata de um santuário no sentido tradicional, sítio de milagres que se tornam a razão de peregrinações. Essa nunca foi uma característica do Cristo Redentor.

10. A Arquidiocese da Cidade do Rio de Janeiro reivindica a propriedade intelectual do monumento. No entanto, a própria reivindicação, sempre sujeita a contestações e muitas vezes negada pelas apropriações variadas da imagem do Cristo Redentor, é a demonstração de que estamos diante de disputas. Sobre esse ponto, ver os capítulos 2, 3, 4 e 5 de Giumbelli (2014).

Resta saber se os monumentos mais recentes que proliferam no Brasil mantêm as características de seu protótipo. No caso do projeto de Santa Paulina, há uma tentativa de composição. É provável que sua existência sirva para impulsionar a devoção que homenageia, funcionando como engrenagem para sua memória. No mesmo vetor, vale notar que o projeto inclui uma espécie de memorial: ao entrar na base da estátua, o visitante se deparará com painéis que narram a biografia da santa, incluindo seus milagres, um dos quais tem relação com a cidade que abriga o monumento. Contudo, outras características do monumento o afastam de uma função memorial. Como empreendimento de “turismo religioso”, ele visa atrair visitantes que não necessitam ser devotos. Em sintonia com isso, ele é anunciado como um “complexo ecológico” e como mirante para uma paisagem deslumbrante. Em suma, sua viabilidade, arcada com recursos públicos, depende da articulação da religião com outros aspectos e dimensões. Esse parece ser o preço a pagar – e os lucros a auferir – para se manter como monumento religioso.

A questão não é – como a referência aos trabalhos de Hervieu-Léger e Latour pode sugerir – se os monumentos que retratam figuras católicas são ou não religiosos. Uma vez que eles envolvem elementos, referências e agentes religiosos, o que está em jogo são as formas pelas quais a religião passa por transformações à medida que continua atuante. Em outros termos, a questão é de política religiosa. Nesse sentido, um contraponto com os evangélicos pode ser produtivo. Pois no Brasil os evangélicos em suas facetas mais dinâmicas e influentes conferem pouca importância ao passado e à memória (Mafra 2011), o que os coloca em um plano semelhante àquele em que operam os monumentos aqui enfocados. No caso dos evangélicos, contudo, a monumentalidade aparece nos templos – sendo não poucas as ocorrências de denominações que seguiram o exemplo da Igreja Universal do Reino de Deus em construir edifícios com capacidade de reunir milhares de pessoas.<sup>11</sup> Estabelecem-se, assim, projetos concorrentes de monumentalização.

Contudo, se a monumentalidade está presente em ambos os universos, católico e evangélico, sua expressão e sua implicação são distintas. Para os evangélicos, a monumentalidade expressa-se em espaços voltados especificamente à prática religiosa, alimentando as suspeitas de que se trata de igrejas “grandes demais” – e produzindo a impressão de um “religioso fora de lugar”. Para os católicos, a monumentalidade expressa-se em objetos-imagens de grande escala dispostas em espaços públicos, as quais, no entanto, precisam admitir ou convencer de que se trata de algo “mais do que religioso”. É aqui que a relação com o turismo ganha plausibilidade e força. Para tanto, importa não tomar “turismo religioso”

11. Sobre o projeto da Igreja Universal do Reino de Deus voltado para a construção de “catedrais”, ver Gomes (2011).

como uma expressão recente que serviria somente para nomear fenômenos mais antigos. Pois essa expressão vem acompanhada de uma busca de fundamentação que apela para os sentidos ou os ganhos (de ordem “econômica” e “cultural”) não religiosos das “atrações” que visa designar. Não é por acaso que ela se atrela a um tipo de objeto, o monumento, que ele mesmo provoca um deslocamento em relação a outros tipos de objetos religiosos.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Retomando o argumento desenvolvido neste texto, pode-se resumir-lo na seguinte ordem. Na primeira situação histórica acompanhada, a religião é vista como parte da onda de monumentos que se desenvolve a partir de certos motivos e de certa estética desde o começo do século XIX. No entanto, a ereção de monumentos religiosos vai além da mera ampliação de imagens previamente existentes. É um novo objeto que se cria, que tem mais a ver com a monumentalização do que com a religião (tal como existia antes dos monumentos). É isso que pretendi mostrar ao sugerir que o Cristo Redentor seja entendido como uma síntese das características dos paradigmas representados pela Estátua da Liberdade e pela Torre Eiffel. O enfoque do Cristo Redentor serviu ainda para apontar o protótipo de monumentos mais recentes, que juntos configuram a segunda situação histórica que serve de referência para a análise. O tema da memória surgiu como relevante para detectar certas transformações. Experimentos com a memória levaram à produção de um novo tipo de monumento – anti ou contramonumental. A persistência de estéticas realistas e figurativas no âmbito dos monumentos religiosos mais recentes pode ser apreendida como uma aposta em outra direção, que aponta menos para o passado e a memória, mais para o futuro e a imaginação, que incluem novas formas de presença pública do religioso.

Ao concluir este texto, gostaria de retomar o caso com o qual comecei, com a ajuda de dois comentários. O primeiro recorre a Lévi-Strauss (1983), que no primeiro capítulo d’*O Pensamento Selvagem* evoca os “monumentos religiosos”. Embora ele não seja específico, a menção lhe serve para demonstrar o argumento geral de que o modelo reduzido constitui “o tipo mesmo da obra de arte” (Lévi-Strauss 1983, 44). Assim, mesmo algo monumental pela sua escala não deixaria de ser a miniatura de algo ainda maior – como as pinturas da Capela Sistina que ilustram, segundo Lévi-Strauss, o panorama do fim dos tempos. O texto segue para mostrar como a construção de modelos reduzidos logra produzir uma apreensão intelectual do que se representa. A partir desse trecho, que mereceria muitas outras observações, lembrei-me das conversas com Camilo, de como ele vislumbrava a imagem de Santa Paulina no alto do morro mesmo antes da sua construção começar. Para ele, de modo análogo e inverso aos truques fotográficos que miniaturizam objetos de



grandes proporções, o monumento seria certamente expressão e parte dos laços que o vinculavam à Santa Paulina. Portanto, por mais monumental que seja algo, esse objeto, quando nos aproximamos de seus devotos, sempre pode ser inserido em quadros ainda mais amplos.

O segundo comentário ajuda igualmente a relativizar a monumentalidade que caracteriza os objetos colossais. O fabuloso ensaio de North (1992) explora a ideia do público como parte da escultura a partir de experimentos estéticos que, como os (contra)monumentos criados na Alemanha, dependem da participação de seus observadores. O autor percorre muitas referências para demonstrar que essa ideia comporta desenvolvimentos em direções opostas: o mundo como construção coletiva ou como dominação totalitária. Um exemplo do primeiro tipo é a recriação, na Áustria, de um monumento nazista como uma espécie de provocação social que levantou debates e reativou memórias. Um exemplo do segundo tipo são os próprios rituais nazistas, cujo cenário eram grandes espaços construídos para receber multidões. Enfim, o ensaio nos instiga a pensar os monumentos em sua relação necessária com públicos. Para Camilo, a imagem colossal de Santa Paulina seria parte de uma devoção que articulava outras pessoas e outros objetos. Mas o que pode garantir que ela também não seja o pivô de um experimento que perpetue a presença material de uma imagem?

Devemos esperar novas pesquisas que sejam capazes de apontar pistas para responder estas e outras questões. Importa destacar que as perguntas levantadas por este texto dependem de uma perspectiva que se interessa pelos objetos naquilo que são suas formas de agência. Não menos importante é lembrar que uma investigação sobre formas de agência não está desvinculada de uma atenção às representações e às pessoas – ou seja, de um lado, as concepções e operações simbólicas que acompanham as coisas em sua produção; de outro lado, os demais agentes que se relacionam com os objetos, em sua formação pessoal e institucional. As menções, ainda que breves, a meus diálogos com Camilo servem para reforçar esses pontos. Servem também para apontar para a necessidade de entendermos a produção de objetos tanto a partir de seus projetos quanto considerando seus usos efetivos. É assim que se desenvolve outro texto inspirador (Gieryn 2002), que acompanha a concepção e a utilização de um edifício universitário, com laboratórios, salas de aulas, gabinetes etc. Seu título é o mesmo que a pergunta que orientou este artigo: o que prédios – ou monumentos – fazem?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Ronaldo. 2010. Religião em transição. In *Antropologia*, coord. Carlos Benedito Martins e Luiz Fernando Dias Duarte, 367-406 São Paulo: Anpocs.
- Appadurai, A. 2009. *A Vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff.
- Barthes, Roland. 1979. The Eiffel Tower. In *The Eiffel Tower and other mythologies*, Roland Barthes, 3-18. Berkeley: University of California Press.
- Camurça, Marcelo Ayres. 2003. A sociologia da religião de Danièle Hervieu-Léger: entre a memória e a emoção. In *Sociologia da religião: enfoques teóricos*, org. Faustino Teixeira, 249-270. Petrópolis: Vozes.
- Costa, Heitor da Silva. 1931. A concepção. *O Cruzeiro*, n. 49 (20), 10/10/1931: 14-17.
- Cottin, Jérôme. 2007. *La mystique de l'art: art et Christianisme de 1900 à nos jours*. Paris: Cerf.
- Gieryn, Thomas. F. 2002. What buildings do. *Theory and Society*, vol. 31, no. 1: 35-74.
- Giumbelli, Emerson. 2011. A noção de crença e suas implicações para a modernidade: um diálogo imaginado entre Bruno Latour e Talal Asad. *Horizontes Antropológicos*, vol. 35: 327-356.
- Giumbelli, Emerson. 2014. *Símbolos religiosos em controvérsias*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Giumbelli, Emerson. 2018a. Public spaces and religion: an idea to debate, a monument to analyze. *Horizontes Antropológicos*, vol. 24: 279-309.
- Giumbelli, Emerson. 2018b. Religious tourism. *Religion and Society: advances in research*, vol. 9: 24-38.
- Giumbelli, Emerson. 2019. Religious tourism and religious monuments: the politics of religious diversity in Brazil. *International Journal of Latin American Religions*, vol. 3: 1-14.
- Gomes, Edlaine C. 2011. *A era das catedrais: a autenticidade em exibição (uma etnografia)*. Rio de Janeiro: Garamond, Faperj.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2005. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais.
- Henare, Aimiria, Holbraad, Martin e Sari Wastell. 2007. *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. Londres: Routledge.
- Huysen, Andreas. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Jethro, Duane. 2013. An African story of creation: heritage formation at Freedom Park, South Africa. *Material Religion*, vol. 9, no. 3: 370-393.
- Jonas, Raymond. 2000. *France and the cult of the Sacred Heart: an epic tale for modern times*. Berkeley: University of California Press.
- Khan, Yasmin Sabina. 2010. *Enlightening the world: the creation of the Statue of Liberty*. Ithaca: Cornell University Press.
- Koolhaas, Rem. 2008. A dupla vida da utopia: o arranha-céu. In *Nova York delirante*, Rem Koolhaas, 106-157. São Paulo: Cosac Naify.
- Levinson, Sanford. 1998. *Written in stone: public monuments in changing society*. Durham: Duke University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1983. A ciência do concreto. In *O Pensamento selvagem*, Claude Lévi-Strauss, 15-50. Campinas: Papirus.
- Mafra, Clara. 2011. A "arma da cultura" e os "universalismos parciais". *Mana*, vol. 17, no. 3: 607-624.

- Meyer, Birgit. 2015. Picturing the invisible. *Visual culture and the study of religion. Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 27, no. 4-5: 333-360.
- Meyer, Birgit. 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Porto Alegre: UFRGS.
- Moraes, Eliane Robert. 2010. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras.
- Morgan, David. 1999. *Visual piety: a history and theory of popular religious images*. Berkeley: University of California Press.
- Morgan, David. 2012. *The embodied eye: religious visual culture and the social life of feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Motta-Roteiro, Edson e Guilherme Figueiredo. 1981. *O Cristo do Corcovado*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial.
- Musil, Robert. 1987. Monuments. In *Posthumous Papers of a Living Author*, Musil, 61-64. Hygiene, Colorado: Heridanos.
- Nelson, Robert e Margaret Olin, org. 2003. *Monuments and memory, made and unmade*. Chicago: University of Chicago Press.
- North, Michael. 1992. The public as sculpture: from heavenly city to mass ornament. In *Art and the public sphere*, ed. W.J.T. Mitchell, 9-28. Chicago: University of Chicago Press.
- Novaes, Sylvia Caiuby. 2016. Iconografia e oralidade: sobre objetos e pessoa entre os Bororo. *GIS*, vol. 1, no. 1: 89-114.
- O Paiz. 1923. O Monumento a Cristo Redentor, 02/09/1923, edição 14196: 1.
- Pinheiro, Joceny. 2016. Iracema, a virgem dos lábios de mel: negação e afirmação da indianidade no Ceará contemporâneo. *GIS*, vol. 1, no. 1: 135-158.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental, Editora 34.
- Riegl, Alois. 1999. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madri: Visor.
- Salgueiro, Valéria. 2008. *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos: o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Taussig, Michael. 1999. *Defacement*. Stanford: Stanford University Press. Young, James Edward. 1992. The counter-monument: memory against itself in Germany today. In *Art and the public sphere*, ed. W.J.T. Mitchell, 49-78. Chicago: University of Chicago Press.

**EMERSON ALESSANDRO GIUMBELLI** é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (1992), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995 e 2000). É coeditor da revista *Religião & Sociedade*. Dedicase à Teoria Antropológica, Antropologia da Religião e Antropologia da Modernidade, atuando principalmente nos seguintes temas: religião e modernidade, símbolos religiosos e espaços públicos, laicidade. E-mail: emerson.giumbelli@yahoo.com.br.

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 10/01/2020  
Reapresentado: 13/05/2020  
Aprovado em: 12/06/2020

## ENTRE MAR, MONTANHA E ÍRIS DO MUNDO TODO: UMA APROXIMAÇÃO DO MUSEU PENITENCIÁRIO DE USHUAIA

**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165724

**ORCID**  
orcid.org/0000-0002-8446-4851

**NATÁLIA NEGRETTI<sup>1</sup>**

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil,  
13083-896 - scpgcsoc@unicamp.br

### RESUMO

“Los invitamos a caminar por los pasillos estrechos, asomarse a las celdas para imaginar cómo habría sido la vida en la cárcel”. Esse é o convite do Museo do Presidio de Ushuaia (Argentina) em sua página eletrônica. Ativado em 1902 a partir da transferência da prisão militar de San Juan do Salvamento, o presídio de Ushuaia teve um longo processo e hoje circunscreve um campo, além de histórico, cultural e turístico, ao significar-se como Museo. Tema de documentários e livros no território argentino, suas dimensões nos fazem questionar sobre turismo e este espaço. De antigo presídio experimental para museológico e turístico, dinamiza Memória. Quais são os arranjos dessa experimentação? Esse trabalho se debruça nas construções entrelaçadas e dinâmicas de, entre um conjunto, duas dimensões primordiais: desativação de prisão e ativação de Museo.

### PALAVRAS-CHAVE

Prisões; memória; museu; cultura; arte.

1. Artigo desenvolvido durante a vigência de bolsa concedida pela Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe (Red-macro), 2019.

### ABSTRACT

“Los invitamos a caminar por los pasillos estrechos, asomarse a las celdas para imaginar cómo habría sido la vida en la cárcel”. This is an invitation to Ushuaia Museo Prison (Argentina) on its website. Inaugurated in 1902 and transferred from San Juan del Salvamento’s military prison, Ushuaia’s prison has a long trajectory. It is currently part of a historical, cultural, and tourist arena in the city just for being a museum. Documentaries and books in Argentina as well as their characteristics imply a certain correlation between tourism and this place. Coming from an old trial prison to become a museological and tourist place, it revitalizes memory. What were the necessary arrangements for such change? This article presents a correlation between two main events: the deactivation of the prison and the new function as a museum.

### KEYWORDS

Prisons; memory;  
museum;  
culture; art.



FIGURA 1  
Visita Guiada  
no Museo  
Penitenciário de  
Ushuaia. Foto:  
Natalia Negretti.

*Yo también Ushuaia, soy poeta y te canto  
Em labradas estrofas, com la voz de mi hacha,  
Desde el fondo más triste de tu selva, desierta,  
De Dolores fecundos y de música de alas  
(Lazzaroni 2011, p. 55)*



Em agosto de 2019, a inclusão de uma atividade num cronograma<sup>2</sup> de pesquisa me levaria meses depois ao *Fim do mundo*. A última cidade da Argentina, conhecida também como a *mais austral*, em 15 de outubro de 2019, fazia centro e trinta e cinco anos. Na mesma data, a página online da cidade anunciava: “Ushuaia nasceu entre o mar e a montanha e hoje é olhada pelo mundo todo, que a reconhece como uma das cidades mais belas”<sup>3</sup>

Este texto busca apresentar, a partir de uma etnografia que contempla a visita ao Museo<sup>4</sup> Penitenciário de Ushuaia e do período no mesmo município, uma análise sobre a relação entre o Museo, memória e turismo; procura mostrar uma perspectiva desta dinâmica; tenta localizar, portanto, também meu posicionamento como turista em tais ocasiões: diferentemente da atividade realizada no campus de Río Grande da Universidade Nacional da Terra do Fogo,<sup>5</sup> não visitei o Museo e nem permaneci em Ushuaia como pesquisadora.

Ancorada pela curiosidade sobre a desativação do *presídio do fim do mundo* e ativação de um museu, o período que antecedeu a visita a Ushuaia marcava também minha memória: a noção principal que tinha quanto à uma desativação de prisão era a do Carandiru.<sup>6</sup> Nas indagações sobre a memória do Carandiru que tive ao longo de um período, me interessavam algumas histórias veiculadas pelos jornais – massacre, implosão, construção do Parque da Juventude e julgamento – e memória.<sup>7</sup> Com um projeto de memória e política de esquecimento específicas, destacados por diversos autores, como a pesquisa e livro organizado por Maira Machado e Marta Machado (2015), essa teia entre esquecimento e memória foi a primeira que conheci como expectadora de um processo. Era o Carandiru que mostrava teias e frestas da eficácia tanto da memória quanto do esquecimento. Era a sua dinâmica que me marcava ao pensar e relembrar políticas de memória e esquecimento no que concerne a prisões. Era um ponto de partida e um ponto de localização. Me interessava, então, tentar me aproximar das noções de memória que em Ushuaia circulariam.

---

2. Esse cronograma se referia a uma das atividades do estágio doutoral na Universidade de Buenos Aires, sob tutoria de Cora Gamarnik e bolsa da Redmacro. A pesquisa mencionada centrou-se na articulação de imagem, desenvolvimento e envelhecimento em publicações da Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) e da Organização Pan-Americana de Saúde (Opas) na Argentina. O acervo bibliográfico pertencente à sede da Cepal da Argentina, localizada na cidade de Buenos Aires, foi transferido para o campus de Río Grande da Universidade Nacional da Terra do Fogo.

3. Disponível em: <<https://bit.ly/37QJNpq>>.

4. Utilizarei *museu* para referir esse tipo de instituição e *Museo* para referência específica ao Museo Penitenciário de Ushuaia.

5. A Universidade Nacional da Terra do Fogo tem dois campus: o de Río Grande e o de Ushuaia.

6. Casa de detenção de São Paulo (1920-2002).

7. Disponível em: <<https://bit.ly/3eq14rP>>.

Um período antes da ida à cidade, no Museu Histórico Nacional da Argentina, localizado em Buenos Aires,<sup>8</sup> comprei o livro *Celdas: textos de presos y confinados em Ushuaia (1896-1947)*, de Alícia Lazzaroni (2011). Posteriormente, assisti a um documentário do canal Encuentro<sup>9</sup> por sugestão de uma amiga argentina. O narrador, Ricardo Ragendorfer, apresentado no vídeo como cronista policial, indaga no início dos três episódios da série se o presídio experimento de Ushuaia serviu para castigar delinquentes, se foi um sítio para confinar os inimigos políticos ou se a instituição penal se tratou de um jogo de cena para disciplinar a sociedade.

### **MUNICÍPIO, NATUREZA E PRISÃO NO FIM DO MUNDO**

O turismo em Ushuaia, ao costurar atrativos da natureza e o Museo, ambos com o qualitativo de *no fim do mundo*, perpassa um novelo de narrativas: desde formação municipal de Ushuaia à consolidação da soberania argentina em terras do sul, articulada aos conflitos geopolíticos no que refere à região e Estados-Nação.

Desde entonces, la historia de Ushuaia casi se identifica con la del presidio. Desde 1896 hubo un proyecto de colonización penal, hasta que en 1902 se edificó una cárcel de gran tamaño, en la que se destacó Catello Muratgia. La inauguración fue el 12 de septiembre. Entre 1902 y 1911 hubo un presidio militar. Por supuesto, nada de eso es motivo de felicidad. Hay multitud de historias, generalmente muy dolorosas y otras tragicómicas, como la tensión, que casi acaba en tiroteo, entre el personal carcelario y la policía, pero desde el punto de vista de la población fue un aporte de gran valor. No sólo proveyó de fuentes de trabajo, lo que llevó a una radicación continua de población estable, sino que ésta contó con muchos adelantos, como la luz eléctrica, el arreglo de las calles, la construcción de edificios públicos, la provisión de pan y otras ventajas. (Canclini 1989, 18)<sup>10</sup>

A partir de fotos e explicações escritas do Museo as histórias da cidade e do presídio se identificam, como informa também Aroldo Canclini

8. No período de minha visita ao Museu Penitenciário Argentino Antonio Ballvé, em Buenos Aires, a instituição estava fechada. Um relato da ocasião não poderá ser exposto neste artigo. Entretanto, é importante destacar que este museu é vizinho da Fundação Mercedes Sosa. Foi por conta de grades entre os dois espaços que foi possível fotografar algumas partes do Museu Penitenciário referido.

9. O documentário está dividido em três partes: “A origem”, disponível em: <<https://bit.ly/3eBrMxK>>; “Los confinados políticos”, disponível em: <<https://bit.ly/3ekQUZE>>; e “El fin”, disponível em: <<https://bit.ly/3dwdE81>>.

10. “[...]a história de Ushuaia quase se identifica com a da prisão. Desde 1896, houve um projeto de colonização penal, até que em 1902 foi construída uma grande prisão, na qual se destacou Catello Muratgia. A inauguração foi em 12 de setembro. Entre 1902 e 1911, houve uma prisão militar. Obviamente, nada disso é motivo de felicidade. Existem muitas histórias, geralmente muito dolorosas e outras tragicômicas, como a tensão, que quase terminou em tiroteio, entre os agentes penitenciários e a polícia, mas, do ponto de vista da população, foi uma contribuição de grande valor. Não apenas forneceu fontes de trabalho, o que levou a um estabelecimento contínuo de uma população estável, mas também teve muitos avanços, como eletricidade, reparos nas ruas, construção de prédios públicos, fornecimento de pão e outras vantagens”. (Canclini 1989,18, tradução da autora).

(1989). Uma outra dimensão de memória nos muros desenhados nessa cidade são as Ilhas Malvinas<sup>11</sup> e os Yámanas.<sup>12</sup> Todas estas articulações e sua complexidade não poderão ser tratadas neste texto, que se detém a um relato etnográfico do Museo e de lojas de souvenirs e observações do turismo. Cabe destacar, entretanto, a porosidade de fronteiras entre prisão, município e construção de soberania. Lila Caimari (2004) destaca que no fim do século XIX o Estado argentino, ao fundar um estabelecimento penal na Terra do Fogo, tocava em um problema conjuntural: a definição do limite deste Estado-Nação com outro, o Chile.<sup>13</sup>

Um dia antes de ir ao Museo, em outra região turística da cidade, vi duas crianças vestidas com um macacão listrado amarelo e cinza, representando um uniforme presidiário, já avistado em lojas. Saltou-me aos olhos, mas não senti que seria um registro fotográfico possível. No dia seguinte, após a primeira visita ao Museo, na orla da cidade, encontrei um casal heterossexual de brasileiros e começamos a conversar sobre o local. Perguntei se tinham ido ao Museo, disseram que não tinham vontade. Ao ouvi-los recordei do meu mal-estar ao ver as crianças fantasiadas, sentimento oriundo da experiência como pesquisadora de prisões, brasileira, estudante de um intercâmbio num país que, em meu imaginário e momento, fazia-me debruçar sobre a memória.

11. Para uma perspectiva das Ilhas Malvinas como disputas de significados além de reivindicação territorial e da cobertura da imprensa relacionada à guerra, ver artigo de Cora Garmanik (2015).

12. Sobre os Yámanas, chamados também de Yaganes, nômades canoieiros e fueguinos, há informações nas seguintes instituições museológicas de Ushuaia: Museo Yámana, Museo do Fim do Mundo e, como referido no texto, no Museo Marítimo. Para um retrato do colonialismo e dos Yámanas, e sobre as populações indígenas fueguinas, Kawésqar, Sél'knam, Aoniken, Háusch e Yámanas, bem como processos de Estado-Nação, soberania e violência, ver o filme chileno *Botão de Pérola* (2015), de Patricio Guzmán. Sobre colonialismo, representação e Yámanas, ver artigo de Jorge Pavez Ojeda (2012). Em nota com diálogo com Thomas Bridges, destaco o apontamento do autor sobre a redução da demografia desta população nos anos 1880 a um terço como efeito da fundação da cidade de Ushuaia pela Divisão Expedicionária do Atlântico Sul do Estado Argentino (1884), instalação de funcionários na cidade e epidemias de sarampo, varíola e gripe.

13. Susana Bandieri, em entrevista a Maria Cristina Bohn Martins (2009, 99), destaca dimensões, inclusive temporais, da política nacional em torno dos territórios e populações do sul argentino: “la penetración plena del Estado-nación en la Patagonia recién se completó en las décadas de 1930 y 1940, cuando la preocupación por “argentinar” estos territorios, hasta entonces muy vinculados al área del Pacífico, se convirtió en una necesidad de los grupos nacionalistas que por entonces dominaban la política nacional. Fue recién en esos años cuando el avance coactivo contra la sociedad indígena perpetrado en los años 1880 se completó con otras formas de penetración estatal, tanto en los aspectos materiales -construcción de puentes y carreteras, tendido de líneas férreas, medidas arancelarias de control fronterizo, creación de organismos públicos, etc.- como, y particularmente, ideológicos, por medio de la educación y la generalización de la litúrgica patriótica y nacional” (“a penetração total do Estado-nação na Patagônia só foi concluída nas décadas de 1930 e 1940, quando a preocupação de “argentinar” esses territórios, até então intimamente ligados à região do Pacífico, tornou-se uma necessidade para grupos nacionalistas que então dominavam a política nacional. Somente naqueles anos foi concluído o avanço coercitivo contra a sociedade indígena perpetrada na década de 1880 com outras formas de penetração do Estado, tanto nos aspectos materiais - construção de pontes e rodovias, assentamento de linhas ferroviárias, medidas tarifárias de controle de fronteiras, criação de órgãos públicos, etc. - tais como, e particularmente, ideológicos, através da educação e da generalização da liturgia patriótica e nacional” - tradução da autora)

Contei um pouco do que achei do primeiro dia no Museo; contei que havia uma narrativa em torno de direitos humanos nas celas/salas, ao mesmo tempo em que um fascínio por presos famosos, divididos em torno de periculosidade e “preso comum” e “preso político”. Quando mencionei as fantasias ao casal, o esposo começou a rir da esposa e disse, em seguida, que ela queria comprar um pijama (que representava um uniforme presidiário). Eu também ri, mas não sabia muito o que dizer. Em seguida, ela disse que queria uma lembrança da cidade, que não compartilhava do meu olhar sobre a prisão. Concordei. A conversa não avançou. Abordo esse episódio pois acho interessante o cruzamento de minhas moralidades em torno dos usos turísticos perante o Museo, mas também sobre a prisão. O Museo está circunscrito a campos que vêm sendo pesquisados, como Memória e Museus (Beiguelman 2019), Turismo Obscuro (Rodriguez, Sizzo e Arechiga 2018) em articulação a extintas unidades prisionais (Amaral 2016; Santos 2003) e aos usos e ressignificados.

### O MUSEO

O som, saindo da televisão no espaço que reunia os pavilhões, o saguão central, tinha um ritmo que, em algum imaginário, reconheci como de aventura e suspense. Ao olhar a televisão, que ficava ao lado do Pavilhão 3, comecei a perceber como eram organizadas as partes do Museo, que funciona junto com o Museu Marítimo. O nome oficial é *Museo Marítimo y del Presidio de Ushuaia*. No espaço, dividido por celas do antigo presídio e salas de museu, há os museus Marítimo; Antártico; Arte Marítimo e Galeria de Arte.

No segundo dia de visita, fiquei mais centrada na reunião de todas as alas para começar a escrever o diário de campo daquelas horas ali. Atualmente com essa nomenclatura, o Museo já teve outros nomes que são possíveis de observar pela coexistência de panfletos e placas de distintas datas em suas dependências.

Los presos quedaban acá”, disse-me ao sair de uma porta abaixo da placa com numeração 1. Em seguida disse que muitas pessoas não sabiam disso. O *Museo penitenciário* se concentra na ala 4 e a 1 conservou uma arquitetura sem reformas. Desta fazem parte ruínas, quebradiços e ferrugem. As duas alas relacionam a arquitetura de um presídio fechado e um Museo: celas/salas. As duas alas diferenciam-se quanto aos seus projetos de memória? Enquanto na ala 4 a produção é articulada em grande medida ao turismo da cidade, a 1 parece se dimensionar como *memória concreta*. (Diário de Campo, 14 nov. 2019)



FIGURA 2  
Entrada do Museu  
Marítimo y del  
Presidio. Foto:  
Natalia Negretti.

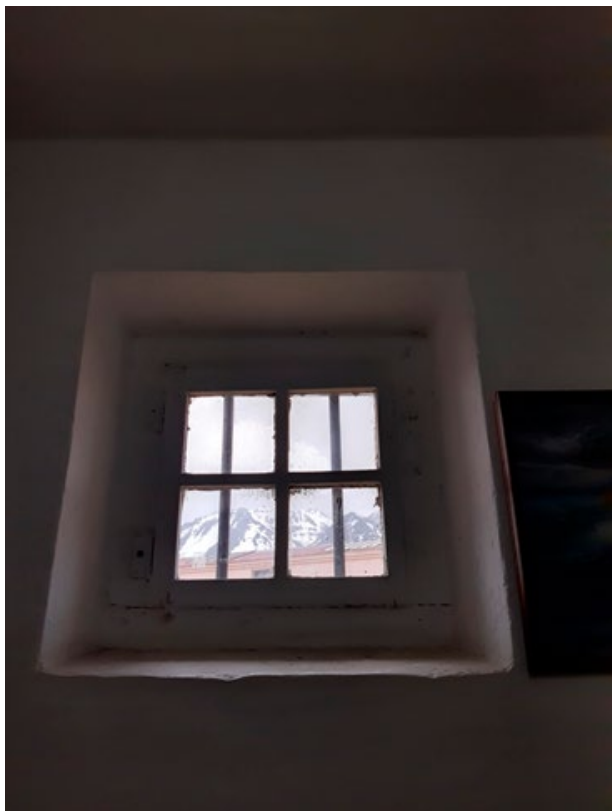


FIGURA 3  
Janela do Pavilhão  
4. Foto: Natalia  
Negretti.



Ecléa Bosi (2003, 31) nos recordou que “a memória opera com grande liberdade, escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns”.

No Museu Marítimo, a porta de entrada é uma sala que conta sobre os Yámana. Logo em seguida, tem início o Museo (Penitenciário), pelo Pavilhão 4, no térreo. A primeira informação é uma explicação do projeto de Colônia Penal. Depois há duas salas para visitantes com deficiência visual; três salas para pessoal autorizado e duas salas com informações sobre a construção do presídio. Partindo de uma placa que informa sobre as visitas guiadas, inicia-se a parte do Museo com estátuas de presos famosos. Esse corredor tem a seguinte estrutura temática:

<b>Cela/Sala Esquerda</b>	<b>Cela/Sala Direita</b>
Roque Sacomano	Penado Boliche
Como viajavam	Ricardo Rojas
Sala sem modificação arquitetônica (sem reforma)	Pavilhões e celas
Uniformes	Legislação
Trabalho na floresta	Presos políticos
Cela fechada	Quadros e artes
Cadeiras feitas por condenados	Raúl Ambrós
Anarquismo	Dr. Ramiro
Sebrón e poemas	Imprensa do Presídio/ <i>Jornal El Domingo</i>
Alberto Andino (“o apenado que envelheceu prematuramente”)	Pertences/comida/cemitério
Trabalhos	Carlos Gardel
Castigo	Catello Muratgia
Santos	Higiene/saúde
Godino	Agradecimento de um preso a um diretor
Fugas	

Ao fim deste pavilhão, nos encontramos com o saguão central que liga todos os pavilhões da antiga prisão e atual Museo. Há pinguins em todas as entradas de pavilhões, com exceção do Pavilhão 5, fechado. Além do 4, no Pavilhão 3 está a loja de souvenir e o Museo de Arte Marítimo (fechado na ocasião da visita), no Pavilhão 2, a Galeria de Arte, e no Pavilhão 1 o nome “histórico”.

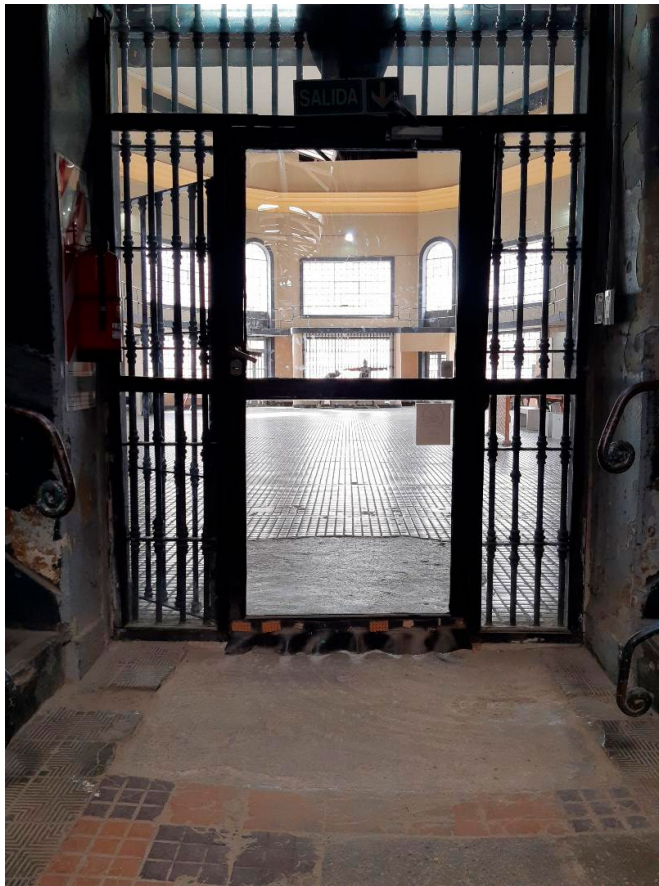


FIGURA 4  
Hall central visto  
do Pavilhão  
“Histórico”. Foto:  
Natalia Negretti.

Em frente ao Pavilhão 5, fechado na ocasião, há escadas e uma máquina de café, cuja ficha tem de ser comprada na loja do Pavilhão 3; há uma outra televisão que exhibe a comparação das paredes e dependências do antigo cárcere a partir dos anos 1994 e 2013.

A estátuas de pinguins e suas pinturas mostram alguns usos de elementos da natureza de Ushuaia, difundida pelo turismo e articulada ao *Museo*. Próximo do pavilhão referido, há uma foto na entrada: pinguins abaixo de montanhas e neve. Essa população está retratada no museu e é rememorada. Há pinguins pintados de paisagem fueguina e dois pinguins (em escultura) sem desenho.

Um grande símbolo no turismo da cidade, quando pintados no Museo os pinguins nos dão também uma ponte para nos debruçarmos sobre os usos desta instituição pelo turismo. Natural da região da terra do fogo, o animal costura construções sociais e os trânsitos que por ali podem passar. Da mesma forma que são pintados os pinguins, são pintados o turismo e o Museo. Enquanto o pinguim pintado de agente penitenciário e apenado localiza o Museo, aquele que tem o rosto de Marilyn

Monroe nos indaga sobre a circulação – de cinematográfica a uma certa noção de amplamente conhecido – e visitaç o ao Museo. Cabe destacar aqui os apontamentos de Noel B. Salazar (2006, 102) no que concerne a diálogos sobre a economia política do turismo:

un marco teórico claramente inspirado por la obra de Karl Marx– ofrece el intento m s sistemático de explicar y criticar la naturaleza desigual del desarrollo del turismo. Según esta opinión, los países en desarrollo sostienen una relación desigual con el mundo desarrollado, en cuanto la estructura de sus economías se basa históricamente en la dominación imperial sobre los vínculos comerciales y el ejercicio de la autoridad<sup>14</sup>.



FIGURA 5  
Pinturas dos  
pinguins. Foto:  
Natalia Negretti.

14. Um marco teórico claramente inspirado pela obra de Karl Marx - oferece a tentativa mais sistemática de explicar e criticar a natureza desigual do desenvolvimento do turismo. Segundo essa opinião, os países em desenvolvimento mant m uma rela o desigual com o mundo desenvolvido, na medida em que a estrutura de suas economias se baseia historicamente na domina o imperial sobre as rela oes comerciais e o exercício da autoridade (tradu o da autora).

## CELAS E SELOS NA TERRA DO FOGO

O primeiro grupo de presos em Ushuaia foi composto por catorze homens em 1896.<sup>15</sup> Naquele ano foi criado o Cárcere de Reincidentes, cuja construção era de madeira e chapa metálica. Conforme narrativa em panfleto do Museo, “la idea era colonizar con penales y es así como inmediatamente se enviaron 11 hombres más y 9 mujeres voluntárias. Todos ellos ex convictos que habían delinquido novamente”<sup>16</sup>. Importante pontuar que não há informações detalhadas sobre a permanência das mulheres e nem sua saída da unidade prisional. Destaco, entretanto, um documento que informava casamento de mulheres em privação de liberdade com moradores de Ushuaia.

Em 1911, resultado de decreto, o Cárcere de Reincidentes foi reunido com o Presídio Militar, que havia anteriormente funcionado na Ilha dos Estados – San Juan do Salvamento e em Porto Cook, respectivamente. Ainda conforme o panfleto do Museo, tal presídio “fue trasladado por razones humanitárias a Ushuaia”<sup>17</sup>.

Antes da fusão formal dos dois presídios, via decreto, em 1902, teve início a construção do Presídio Nacional. O lugar da construção era o mesmo em que estavam os conjuntos provisórios. A obra durou até 1920 e foi realizada pelos próprios apenados. Conforme narrativa do Museo, neste ano o cárcere contava com 76 celas em cada um dos cinco pavilhões. As celas eram individuais, entretanto, mais de 600 apenados teriam vivido ali num mesmo período.

Diante do histórico trazido pelo Museo em 1947, a presidência da nação instituiu o fechamento do cárcere. Em 1950, as instalações foram transferidas ao Ministério da Marinha e ali se instalou a Base Naval. Já no documentário assistido, o fechamento foi narrado também envolvendo diversas denúncias de tortura e fugas, entre elas uma fuga específica, a de Radowitzky,<sup>18</sup> muito famosa nos periódicos argentinos. O documen-

15. O site do Museo do Fim do Mundo, em Ushuaia, informa que “DECRETO DE JULIO A. ROCA FIJANDO EN TIERRA DEL FUEGO LA CÁRCEL DE REINCIDENTES. La Sub-prefectura de Bahía Thetis vuelve a Ushuaia. María Sánchez de Caballero es designada maestra y luego directora. Son enviados los primeros presos. J.M. Beauvoir visita y bautiza a 26 indios. Llega el explorador sueco Otto Nordenskjöld. Incendio en la panadería de la Gobernación”. Disponível em: < <https://bit.ly/37PiKLh>>. (“DECRETO DE JULIO A. ROCA QUE FIXA A PRISÃO REINCIDENTE EM TIERRA DEL FUEGO. A subprefeitura de Thetis Bay retorna a Ushuaia. María Sánchez de Caballero é nomeada professora e depois diretora. Os primeiros prisioneiros são enviados. J.M. Beauvoir visita e batiza 26 índios. O explorador sueco Otto Nordenskjöld chega. Fogo na padaria da sede do governo.” - tradução da autora)

16. “A ideia era colonizar com punições e foi assim que mais 11 homens e 9 mulheres voluntárias foram enviados imediatamente. Todos eles ex-presidiários que cometeram um crime” (tradução da autora).

17. Foi transferido por razões humanitárias para Ushuaia (tradução da autora).

18. Simón Radowitzky, militante anarquista, foi um dos presos mais famosos do Presídio de Ushuaia. O filme *Un mundo mejor* é uma narrativa sobre sua trajetória. Disponível em: <<https://bit.ly/2NjYGHx>>.

tário categoriza a imprensa argentina, em distintos cadernos, como um ator social desta mobilização em torno das polêmicas do *presidio do fim do mundo*. Quiçá os repórteres argentinos, principalmente portenhos, também não sejam atores sociais do imaginário construído sobre personagens do Museo, ex-reclusos, tão famosos.

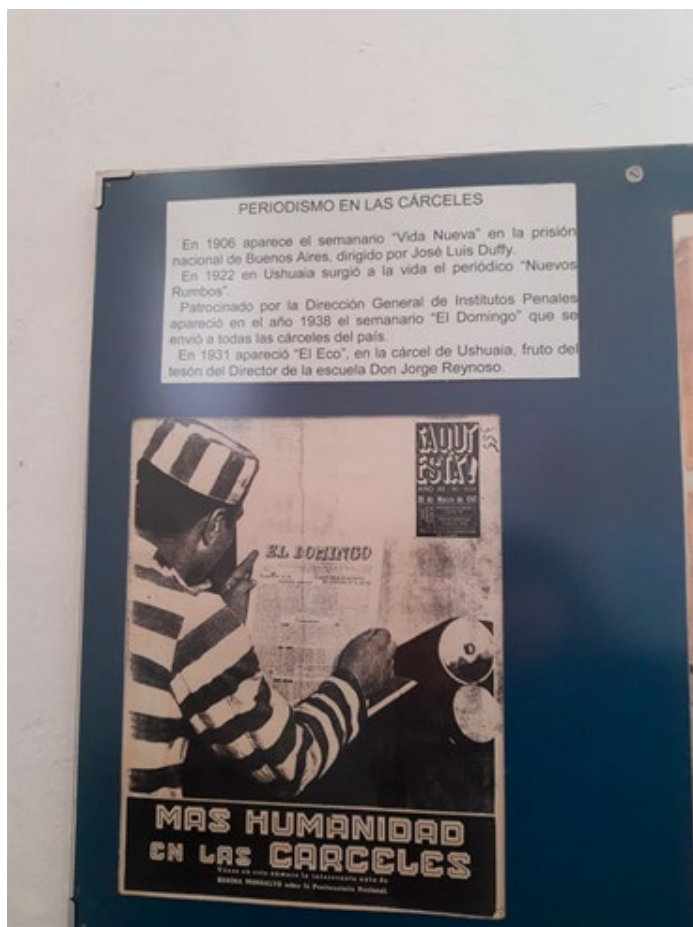


FIGURA 6  
Imprensa nos  
Cárceles. Foto:  
Natalia Negretti.

Um hiato ainda não preenchido pelas consultas acerca do período do fechamento do presídio e abertura do Museo sugere não somente o uso pelo Ministério Naval da antiga prisão, como também a burocracia e narrativas de construção deste Museo. Conforme o item História do Museo Marítimo, uma narrativa insufla esse trânsito de ativação de Museo:

Carlos Pedro Vairo, licenciado en Administración de Empresas, museólogo, escritor, historiador, explorador e investigador, es uno de los fundadores y director del Museo Marítimo de Ushuaia desde sus inicios. Dadas las malas condiciones del edificio, junto con la Asociación Civil del Museo, solucionó numerosos problemas básicos. Al ingresar a la vieja cárcel para estudiar la factibilidad de



instalar el Museo Marítimo de Ushuaia, nos encontramos con panorama desolador donde si bien estaban los muros, faltaba gran parte de los techos, no contaba con calefacción, agua corriente, electricidad, ningún vidrio ni aberturas, desagües en pésimo estado, etc. Por otra parte estaba inundado dado que al levantar el nivel de los terrenos que lo rodeaban para la construcción de los nuevos edificios, el deshielo y los chorrillos filtraban por las paredes y puertas. Una zanja perimetral de unos 70 cm. de profundidad permitió eliminar gran parte de las filtraciones de agua y desviar los chorrillos. Paulatinamente se lo puso en valor y de esta forma logramos recuperar el espacio para actividades culturales.

El desafío era grande pero no imposible.

*Comprendimos la importancia Patrimonial de lo que fuera el motor de la economía local y factor poblacional de la Provincia en la primera mitad del siglo pasado. Con el apoyo parlamentario y a instancias de una presentación que hicimos en las dos cámaras del Congreso de la Nación, el edificio y dependencias adyacentes, fueron declaradas Monumento Histórico Nacional en 1997. (Site do Museu Marítimo, grifo nosso)<sup>19</sup>*

Interessante notar que ao cunhar como “histórico” o Pavilhão 1, há uma denotação de distinção da própria instituição perante o Pavilhão 4. É a partir desta diferenciação que os usos em torno do Museo pela cidade e pelos expectadores pode ser relacionado. No que refere à noção de história, é imperativo frisar que há celas no Museo que sintetizam os museus penitenciários pelo mundo. A importância dessas salas se aproxima do que Pierre Nora (2012) pontuou como *ideologias-memórias*. Destas salas se configura, de um lado, a explicitação de um projeto institucional de memória, mais próximo de uma perspectiva histórica e, de

---

19. Carlos Pedro Vairo, formado em administração de empresas, museólogo, escritor, historiador, explorador e pesquisador, é um dos fundadores e diretor do Museu Marítimo de Ushuaia desde a sua criação. Dadas as más condições do edifício, junto com a Associação Civil do Museu, resolveu vários problemas básicos. “Ao ingressar na antiga prisão para estudar a viabilidade da instalação do Museu Marítimo de Ushuaia, encontramos um panorama desolador, onde, se bem estavam os muros, as paredes não estavam intactas, não havia aquecimento, água corrente, eletricidade, vidro ou aberturas, encanamento em péssimas condições etc. Por outro lado, foi inundado posto que, ao elevar o nível das terras que o cercavam para a construção dos novos edifícios, o degelo e os gotejamentos se infiltraram pelas paredes e portas. Uma vala de perímetro de cerca de 70 centímetros de profundidade permitiu eliminar uma grande parte dos vazamentos d’água e desviar os vazamentos. Gradualmente, foi valorizado e, dessa forma, conseguimos recuperar o espaço para atividades culturais. O desafio era grande, mas não impossível. Compreendemos a importância patrimonial do que foi o motor da economia local e o fator populacional da Província na primeira metade do século passado. Com o apoio parlamentar e de uma apresentação solicitada que fizemos nas duas câmaras do Congresso Nacional, o edifício e as construções adjacentes foram declarados Monumento Histórico Nacional em 1997” (tradução da autora). Disponível em <http://www.museomaritimo.com/Maritimo/maritimoo2B.php>. O acesso a esta informação pelo site do Museo até entrega deste artigo estava disponível. Foi observada, entretanto, uma reformulação do site do Museo em 28/06.2020, data também em que mesmo link não se encontrava mais disponível.

outro, pelo turismo: possibilidades de o Museo ser apreendido de distintas maneiras, mais próximo de uma memória que opera com liberdade (Bosi 2003).

Nora (2012, 9) informa que a memória, “é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”.

O Museo, neste caso, torna-se um espaço não somente de memória em torno de “quando prisão”, mas de próprio Museo e de visita. Como possibilidade, ainda, ele se emaranha a uma viagem e ao período em outros espaços turísticos da cidade. Como vimos, é possível comprar e ter distintos acessos e lembranças do Museo sem visitá-lo propriamente.



FIGURA 7  
Dependências  
externas do  
Museo. Foto:  
Natalia Negretti.

## ÍNDICES DE MEMÓRIA, MUSEO E TURISMO

Memória da Amnésia e políticas de esquecimento têm sido categorias usadas por Giselle Beiguelman (2019), que se articulam à leitura de Ecléa Bosi (2003) quanto à liberdade dos usos da memória.

Claudio do Prado Amaral (2016, 291), em artigo oriundo de uma pesquisa em 17 museus penitenciários, apresenta um lado dos pêndulos de relações do Museo Penitenciário de Ushuaia: o do não apagamento.

má gestão e desinteresse da sociedade. São traços que não podem, nem devem, ser apagados. Pelo contrário. Devem ser recordados, para que os erros do passado não se repitam, com a efetivação de políticas públicas adequadas. Uma das mais eficientes para tal efetividade é a preservação de estabelecimentos penais desativados, que já não recebem mais condenados e acusados. Não somente a preservação, mas também a respectiva estruturação de memoriais ou a musealização anexa é indispensável.



FIGURA 8  
Loja em Ushuaia.  
Foto: Natalia  
Negretti.

Se, por um lado, algumas dessas dimensões de não apagamento são suscitadas pelo Museo, a unidade desativada e os imaginários sobre prisões – e adjacências – são manejados pelo turismo.

Deste modo, essa parte do pêndulo está mesclada como um índice de memória entre e pelos distintos pavilhões, junto de outros índices, como as de figuras conhecidas pela Argentina. O fato de o ex-apanado Godino ter sido chamado por um outro turista argentino de “estrella de acá” nos ajuda a pensar nos regimes de visibilidade do pavilhão não histórico: presos famosos. Godino ou “El Petiso Orejudo” e Radowitzky são amplamente conhecidos no país desde que estavam vivos e reclusos, posto que eram alvo de notícias constantes por parte da imprensa argentina nas relações da prisão. Godino, ligado à ideia de reclusão por transtorno mental e Radowitzky, pela noção de prisão política, são rememorados pela ala 4, a mais acessada do Museo – que contém estátuas dos presos famosos – e livros sobre o Presídio de Ushuaia. Amaral (2016, 292) destaca o motivo como porta de entrada também de curiosidade:

O tema prisional desperta curiosidade. Há interesse de muitas pessoas sobre o encarceramento de indivíduos e dos assuntos relacionados, tais como detalhes sobre o motivo do encarceramento (criminal ou político?), o crime cometido, duração da pena, quem são os detentos mais conhecidos que estiveram em determinada prisão e, em especial, o local e a rotina da prisão.

No emaranhado de relações entre memória, Museo e cidade, longe de fazer uma análise fechada, uma possibilidade trazida a esse texto é a de continuidade de interação social. Se entre presídio e cidade – com suas especificidades territoriais e geográficas – a interação fora marcada por políticas de povoamento e processos de cunho nacional, dentro de um panorama de formação de Estados-Nação latino-americanos, entre Museo e Ushuaia, o caráter nacional é rearticulado partindo do turismo num movimento de considerar e representar as características específicas, reiterá-las: *o fim do mundo* e seus atributos<sup>20</sup> são articulados em condição de presídio e em condição de Museo e apreendidas por políticas de turismo.

Ademais, a leitura do Museo depende, deste modo, do histórico da ida das distintas trajetórias que vão visitá-lo e de sua vinculação com a questão social que é a prisão. Como destaca Myrian Sepúlveda dos Santos (2003), a imaginação e a prática que tem o passado como sua principal referência são dimensões importantes da memória, e é nesse sentido que parece estar circunscrito o Museo.

20. No que concerne ainda à temática de políticas prisionais, desativação de unidades prisionais e América Latina, ver a dissertação de Filipe Horta (2013). Na pesquisa, o autor analisou o Instituto Correccional da Ilha Anchieta, localizada no Município de Ubatuba (SP), entre os anos 1942 e 1955.



A compreensão do passado, neste caso, é composta de uma rede bem mais complexa de significados. São indivíduos em contato com outros indivíduos e em determinados contextos sociais que trazem o passado para o presente. O conceito de memória, portanto, nos permite entrelaçar passado e presente, por um lado, ultrapassar a antinomia teórica clássica entre indivíduo e sociedade, por outro. (Santos 2003, 273)

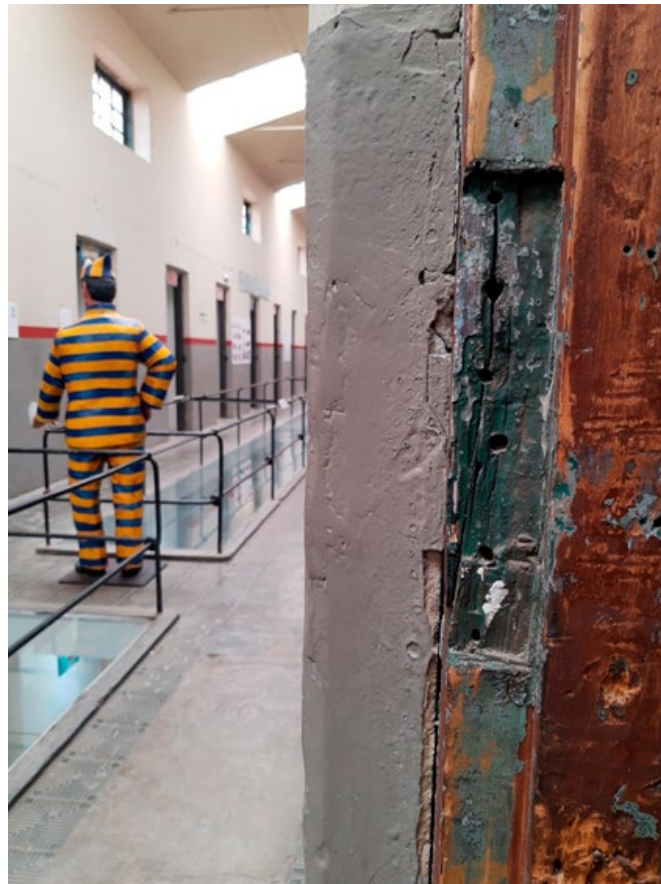


FIGURA 9  
Estátua de  
recluso com  
uniforme. Foto:  
Natalia Negretti.



FIGURA 10  
Livro de presos  
famosos. Foto:  
Natalia Negretti.





FIGURA 11  
Sala que  
representa a cela  
de Radowitzky.  
Foto: Natalia  
Negretti.

Tanto a nomeação de um pavilhão como *histórico* quanto a não nomeação de outro são importantes para a construção de um cenário possível de interação dos visitantes. É no pavilhão não nomeado histórico que estão as estátuas e representações de celas e presos famosos. Em relação a esta narrativa, procuramos destacar que as figuras retratadas despertam imaginários sobre crime pelo prisma de transtorno mental e prisão política. Nesse sentido, há uma narrativa que separa presos políticos de presos comuns, prisão política de prisão comum; crime político de crime comum. Ainda sobre esse debate, importante destacar que tal questão está, para além dos regimes de ideologias – memórias (Nora 2012) –, também nas pautas de discussão em torno do cárcere admitidas, como na perspectiva deste texto, como políticas. A prisão como política em Ushuaia contou com administração populacional e de trabalho no próprio município, bem como trânsitos de pessoas em privação de liberdade a partir de uma visão de Estado-Nação na última cidade argentina.

### CONSIDERAÇÕES: ATIVAÇÕES ENTRE MEMÓRIA, MUSEU E TURISMO

Mesclada à importância patrimonial e nacional, a unidade prisional, compreendida historicamente como “motor da economia local” e “fator populacional” de Ushuaia a partir de 1997, reativa-se, enquanto Museu, como fomento de economia local – não mais como fator populacional, mas turístico.

As dinâmicas de memória oriundas do Museo em primeira análise são instigantes para a continuidade deste trabalho. No trajeto deste artigo foi proposta uma perspectiva de que, pelo Museo, é ativada a relação entre memória, museu e turismo em Ushuaia.

Suponho que as possibilidades de memórias estejam encadeadas às distintas interações de memória e Museo e, conseqüentemente, memória e prisão. Entre *mar e montanha*, a fundação da cidade e de um presídio se rearticularam em desativação de presídio e ativação de museu. *Ao mundo todo*, termo destacado pela notícia no site da prefeitura de Ushuaia ao conferir à beleza fueguina reconhecimento mundial, podemos inserir a noção de íris. Assim como faz o diafragma de uma câmera fotográfica, controlando os níveis de luz que possibilitam o olhar, as dinâmicas de memória e turismo *se dão pelas* interações com os construtos culturais e com a temática prisional, condicionadas ao olhar, e não olhar subjetivos dos distintos observadores.


De acordo com a trajetória que olha a instituição museológica e os significados atribuídos ao museu e ao antigo presídio, a unidade prisional vai do pequeno detalhe à grandeza de *fim do mundo*. A íris do turismo observada em Ushuaia opera com uma fotometria ampla e permite ajuste pelas íris que ali chegam.



FIGURA 12  
Godino na sede  
do Correio em  
Ushuaia. Foto:  
Natalia Negretti.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, Claudio do Prado. 2016. Prisões desativadas, museos e memória carcerária. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, no. 113: 289-334. <https://doi.org/10.9732/P.0034-7191.2016V113P289>.
- Beiguelman, Giselle. 2019. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: edições SESC.
- Bohn Martins, Maria Cristina. 2009. A história regional e a historiografia Argentina: entrevista com Susana Bandieri. *História Unisinos*, vol. 13, no. 1: 96-102.
- Bosi, Ecléa. 2003. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Caimari, Lila. 2004. *Apenas um delinquente: crimen, castigo y cultura em la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Canclini, Aroldo. 1989. Así nació Ushuaia. Orígenes de la ciudad más austral del mundo. Dossier "Reflexiones en torno a los estudios sobre Territorios Nacionales". *historiapolitica.com*, 1989. Disponível em: <<https://bit.ly/3hN3xit>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- Gamarnik, Cora. 2015. El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica. In *Fotografía e historia en América Latina*, ed. John Mraz, Ana Maria Mauad, 225-256. Montevideo: Intendencia de Montevideo: Centro de Fotografia de Montevideo.
- Horta, Filipe Moreno. 2013. *Dia de rebelião: as margens do Estado no cotidiano civil-prisional da Ilha Anchieta (1942-1955)*. Dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lazzaroni, Alicia. 2011. *Celdas: textos de presos y confinados em Ushuaia (1896-1947): cartas, relatos, inscripciones em muros, ensayos, poemas, diários personales*. Ushuaia: Editora Cultural Tierra del Fuego.
- Machado, Maíra e Marta Machado (coord.). 2015. *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre*. São Paulo: FGV Direito SP.
- Nora, Pierre. 2012. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, vol. 10. Disponível em: <<https://bit.ly/2YZJSmM>>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- Pavez Ojeda, J. 2012. Disciplina científica colonial y coproducción etnográfica. Las expediciones de Martín Gusinde entre los Yámana de Tierra del Fuego. *Magallania*, vol. 40, no. 2: 61-87.
- Salazar, Noel B. 2006. Antropología del turismo en países en desarrollo: análisis crítico de las culturas, poderes e identidades generados por el turismo. *Tabula Rasa*, no. 5: 99-128.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. 2003. História e memória: o caso do Ferrugem. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 46: 271-295. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882003000200012>.
- Rodriguez, Rafael G., Sizzo, Ilia A. e Arechiga, Jose Eduardo. 2018. En busca de la motivación detrás del turismo oscuro El caso de las momias de Guanajuato. *Teoría y Praxis*, no. 24: 121-149.



**NATALIA NEGRETTI** é doutoranda em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas na área de Estudos de Gênero. Realizou estágio doutoral na Universidade de Buenos Aires (Argentina), com bolsa da Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe. A dissertação de mestrado *Madá e Lena entrecruzadas, dois dramas em trama: entre percursos numa tragédia social e uma constituição possível* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), orientada por Rosemary Segurado, analisou a gestão dos vínculos entre mulheres agentes do sistema prisional e mulheres em privação de liberdade a partir de duas histórias de vida. O doutorado, sob orientação de Isadora Lins França, com foco na emergência da pessoa idosa em situação de rua como sujeito político em São Paulo, analisa trajetórias, trânsitos e instituições. E-mail: natalia\_negretti@yahoo.com.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

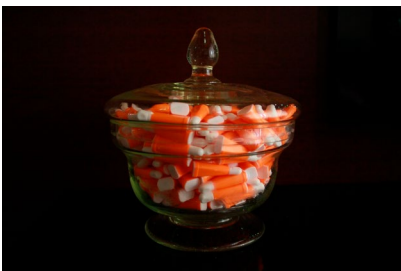
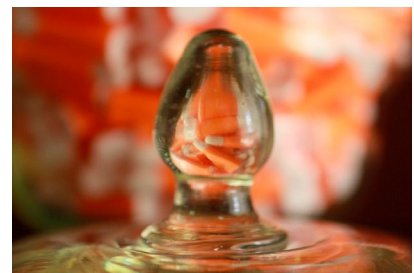
Recebido em: 16/01/2020  
Reapresentado em: 14/05/20  
Aprovado em: 26/05/2020

# OBJETOS CHUCROS

**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.162789

**ORCID**  
orcid.org/0000-0002-1618-6239

**GESLLINE GIOVANA BRAGA**  
Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil, 85919-899  
ufprposgeografia@gmail.com





Na minha família materna, a elevação dos índices glicêmicos chega junto com a maturidade. Nas casas sempre existiram recipientes para objetos aleatórios. Estes receptáculos transformavam-se em lugar para objetos desarranjados por serem considerado bonitos demais para o uso cotidiano. O excesso de beleza os enchia de coisas sem utilidade e sem lugar. Os hábitos de não jogar nada fora, por tudo ser considerado útil mais tarde, combinado ao fato de que objetos requintados devem ser usados só em situações especiais são da mesma natureza: o apego.

Curiosamente, os açucareiros e os cachepôs são os principais escolhidos para o desuso. Não porque o uso de açúcar era restrito, mas porque o café já vinha adoçado e os doces nunca eram guardados. Café sem açúcar era chamado de “chucro”, como os cavalos indóceis, sem doma.

Minha filha Aurora tornou-se diabética aos 8 anos. Logo no primeiro mês, vi-me com recipientes cheios dos dejetos dos insumos que deveriam ser descartados em lixo hospitalar. Assim, arranjei recipientes de família destinados aos doces junto aos restos dos medicamentos usados para a doença da “urina doce”, refletindo sobre a indústria farmacêutica, consumo de açúcar, memória e hereditariedade. E propondo questões à antropologia da saúde e da alimentação, dos objetos e dos afetos, do consumo de medicamentos e açúcar, por meio de uma autoetnografia que diz sobre a realidade de milhões de doentes que têm seu cotidiano condicionado ao controle glicêmico com aparelhos e medicamentos injetáveis. Os textos fazem parte das obras. Apesar de ser uma doença que condiciona a vida do doente em torno da medicamentação, e da falta de controle levar a outras doenças, como cegueira, insuficiência dos rins e amputação de membros, no senso comum, as representações em torno do doente versam sobre as lástimas de não consumir açúcar.

Diabetes não tem doma. Segundo a Organização Mundial da Saúde são 16 milhões de diabéticos no Brasil, e os gastos com insumos no sistema público de saúde duplicarão até 2030. A doença é considerada uma epidemia mundial e o Brasil ocupa o 4º lugar em casos, atrás da China, da Índia e dos Estados Unidos. Em 2008, a indústria de alimentos assinou um acordo com o governo brasileiro para reduzir o açúcar em alimentos processados até 2020, principalmente os infantis, com o objetivo de controlar a obesidade e o diabetes.



FIGURA 1  
Açucareiro,  
pertencente a  
um conjunto de  
xicarazinhas  
de café,  
comemorativo  
das bodas de  
prata de meus  
avós maternos  
em 1975,  
nunca usado.  
Permaneceu  
durante 43 anos  
na cristaleira  
da sala.



FIGURA 2  
Cartuchos com  
seis agulhas  
para exames  
de glicemia.



FIGURA 3  
Açucareiro (?)  
pertencente a  
um conjunto  
de porcelana  
chinesa de banho,  
composto por jarro  
e saboneteira.  
Contam que tinha  
também uma  
bacia. Pertencente  
a minha bisavó  
paterna. Com  
mais de cem anos,  
desde os anos  
1970 as peças são  
a única herança  
de família, o único  
objeto guardado.



FIGURA 4  
Mil cento e  
duas agulhas  
utilizadas para  
aplicar insulina.  
São usadas  
em média seis  
agulhas ao dia.





FIGURA 5  
Açucareiro de  
um conjunto de  
café, presente de  
casamento dos  
meus pais, em  
1974. O conjunto  
é usado apenas  
em aniversários.



FIGURA 6  
Libres. Sensores  
que permanecem  
instalados nos  
braços durante  
quinze dias,  
para o controle  
da glicemia



FIGURA 7  
Compoteira  
da minha avó  
materna. Recordo-  
me de um único  
uso, em ocasião  
especial, para  
colocar pêssegos  
em calda.





FIGURA 8  
Mil lancetas para perfurar os dedos para o controle da glicemia. Estas lancetas, de uso único, são distribuídas pelo SUS e deixam os dedos roxos. São distribuídas duzentas agulhas por mês, para em média seis perfurações diárias.



FIGURA 9  
Lata para  
armazenar cinco  
quilos de açúcar,  
da casa da minha  
avó paterna.  
A lata também  
era usada como  
assento de  
elevação para  
as crianças  
sentarem à mesa.





FIGURA 10  
Aplicadores de  
sensores para  
medir glicose.  
Utilizados a cada  
quinze dias.

## RESUMO

O ensaio fotográfico *Objetos chucros* reúne restos de insumos de uso de insulina para o controle de diabetes com objetos familiares, propondo discussões sobre consumo de medicamentos e açúcar, memória e objetos e diálogos entre a arte contemporânea e a antropologia.

### CHAVE

Diabetes; objetos;  
consumo; açúcar;  
medicamentos.

## ABSTRACT

The photographic essay *Chucros Objects* gathers some remains of insulin use to control diabetes with familiar objects, proposing discussions about medicines and sugar consumption, memory and objects, and dialogues between contemporary art and anthropology.

### KEYWORDS

Diabetes; objects;  
consumption;  
sugar; medicines.

**GESLLINE GIOVANA BRAGA** é graduada em Comunicação Social (UTP) e Sociologia (Unip), com especialização em Fotografia. Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Realiza estágio pós-doutoral em Geografia Cultural na UFPR. É fotógrafa e realizadora de documentários etnográficos. E-mail: geslline@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 30/09/2019

Aprovado em: 31/10/2019

# AS IMAGENS QUE ME FALTAM

DOI  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163412

ORCID  
orcid.org/0000-0002-5258-1439

**BÁRBARA COPQUE**  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20550-900 - defp.febf.uerj@gmail.com





As mulheres da minha família sempre se relacionaram com *o tempo*. Quando pequena, ouvia da minha avó materna: “o tempo dá, o tempo tira, o tempo passa e a folha vira!”. E da minha mãe, Luiza: “o tempo é que cura o fumo!”. Esse tempo, tão presente na minha vida, sempre foi um pouco diferente: em casa, o vivíamos como se fôssemos aparentados; ele era uma árvore, uma entidade, um Orixá. E o reconhecíamos por Irôko, a primeira árvore, aquela que liga o céu à terra e pela qual todos os Orixás desceram ao nosso mundo. Irôko era uma *das imagens que me faltavam*, um dos meus assentamentos.

Em 2018, resolvi ir atrás desse meu *enredo* e, na companhia de minha mãe, vivenciar fotograficamente esse tempo. Quem nasce no Recôncavo tem sua vida enredada pelos terreiros, e nesses espaços o *enredo* refere-se não só à história de vida de alguém como a um conjunto *emaranhado* (Ingold 2012) de relações entre os humanos e os orixás. Ter *enredo* equivale ser, de certa forma, o Orixá e o outro, carregando consigo um pouco de cada um. Assim, rever o Irôko é *recordar* conjuntamente algumas imagens com os fios narrativos de minha mãe e de minha avó Dete. Seguimos, então, para Santo Amaro da Purificação, Acupe, Saubara, Cachoeira, Santo Estêvão, Suape e Madre de Deus, cidades localizadas no Recôncavo Baiano e que guardam nossa ancestralidade.

Há 130 anos, no Largo do Mercado de Santo Amaro da Purificação, é montado um barracão onde acontece o Bembé do Mercado<sup>1</sup>, uma manifestação de xirê<sup>2</sup>. Nele, durante os três dias que precedem o 13 de maio, a comunidade de terreiro – das mais importantes e antigas, de várias nações e adjacências, bem como de terreiros de Salvador – toca o dia inteiro, rememorando a extinção legal da escravidão e reafirmando a identidade afrodescendente. Em junho de 1958, a festa ganhou uma dimensão religiosa após enchentes na cidade e uma violenta explosão de fogos que incendiou o mercado. Fala a tradição santamarense que, se não há toque, a cidade vive momentos de catástrofe. Tal incidente ardeu na minha família. Entre as centenas de mortos, minha mãe encontrou o meu tio, que “carregava o número 99 dos irreconhecíveis”. Este acontecimento trouxe a depressão, a loucura e muitas dificuldades aos meus familiares. Percorrendo a consumação dessas lembranças no mercado de Santo Amaro, vali-me da companhia de Didi-Huberman (2012), que com suas palavras dava-me alento para pensar a condição lacunar e residual das imagens, como cinzas de tudo aquilo que me ardeu. Neste ensaio, trago algumas imagens que me faltavam<sup>3</sup>.

1. A festa foi considerada Patrimônio Imaterial da Bahia no Registro Especial dos Eventos e Celebrações, pelo Decreto nº 14.129/2012.

2. Ritual público de caráter festivo de culto aos Orixás.

3. Parte integrante de um ensaio em processo.





















# GÊNEROS ALIMENTÍCIOS





# AÇOUGUE SÃO FRANCISCO

AÇOUGUE MORDOMIA  
CARNES APARTIR DE  
R\$ 2,50  
CARNE DE 1º  
CARNE S/OSSO  
" " C/OSSO  
FÍGADO  
FATO  
MOCOTÓ  
PASSARINHA  
BUCHO PURO  
BOFE

































## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. *Revista Póis*, vol. 2, nº. 4: 206-219.

Flaksman, Clara. 2017. Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. *Revista de Antropologia da UFSCar*, vol. 9, nº. 2: 153-169.

Ingold, Tim. 2012. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, vol. 18, nº. 37: 25-44.

## RESUMO

**PALAVRAS-CHAVE**  
Antropologia visual;  
fotografia; memória;  
ancestralidade;  
sankofa.

No presente ensaio me proponho a vivenciar fotograficamente as minhas memórias e dar forma às lembranças compartilhadas pela minha mãe, me colocando numa atividade de imaginação durante uma viagem no Recôncavo Baiano, terra da nossa ancestralidade.

## ABSTRACT

**KEYWORDS**  
Visual anthropology;  
photography;  
memory; ancestry;  
Sankofa.

In this essay, I propose to give form to my mother's shared remembering as well as to experience my own memories with photography by putting myself into an activity of imagination during a trip to the Recôncavo Baiano, land of our ancestry.

**BÁRBARA COPQUE** é doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ). Coordenou o Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Sociais (Inarra) (CNPq-UERJ) e, atualmente, é coordenadora do Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas (NuVISU) (CNPq-UERJ) e integrante do coletivo de artes visuais Negras[fotos]grafias. E-mail: barbara.copque@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 20/10/2019

Aprovado em: 29/10/2019

# ARTEFATOS VISUAIS EM MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS: UM ENSAIO SOBRE MUTAÇÕES NOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO E AÇÃO POLÍTICA ENTRE 2013 E 2018

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163846](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163846)

ORCID

[orcid.org/0000-0001-8545-1975](https://orcid.org/0000-0001-8545-1975)

**HENRIQUE Z. M. PARRA**

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312  
poscienciassociais@unifesp.br







FIGURA 1  
[São Paulo,  
2013]. Fonte:  
[Henrique Parra].

Este ensaio explora certa configuração estético-política presente na fotografia de uma manifestação do dia 20 de junho de 2013, na Avenida Paulista, em São Paulo (Figura 1).

Do lado esquerdo da fotografia há grupos de pessoas carregando grandes faixas e bandeiras vermelhas (algumas brancas e amarelas). A imagem é dividida ao meio pelo canteiro da avenida, sobre o qual algumas pessoas se acumulam observando e registrando a cena. No lado direito da imagem temos muitas pessoas jovens carregando individualmente cartazes com mensagens escritas à mão.

Essa imagem anuncia uma *partilha do sensível* (Rancière 2005) em movimento. Ela dialoga com transformações ocorridas nos anos que se seguiram e dispara inúmeras perguntas sobre uma nova geometria das formas de representação política e sobre as mutações nos modos de subjetivação, indicando disputas sobre as composições e distribuições instituídas nos modos de ação política contemporâneos.

A partir dessa fotografia, decidi vasculhar meu arquivo de fotos de manifestações pós-2013 (2013-2018) observando como os registros imagéticos desses eventos apresentam e reverberam aquela constelação presente na fotografia da Avenida Paulista (Figura 1).

Naquele 20 de junho aconteceram manifestações multitudinárias em São Paulo e em outras cidades do Brasil. Era a marcha de comemoração pela derrubada do aumento das passagens do transporte público. Ao mesmo tempo, os protestos daquele dia anunciavam um ponto de inflexão nas chamadas Jornadas de Junho de 2013, quando novos atores

entraram em cena e os rumos da energia política colocada nas ruas ficou sob novas disputas.<sup>1</sup>

As imagens do ensaio documentam algumas expressões visuais que talvez sirvam de pistas para a interpretação dos processos em curso.

O que podemos dizer das faixas, bandeiras e cartazes? O que sua aparição pode indicar? Como elas distribuem a presença das pessoas e organizações e configuram regimes de visibilidade e legibilidade sobre causas, forças, instituições e subjetividades no espaço de uma manifestação?

Existem faixas que delimitam blocos, marcam inícios e fronteiras. As “frentes” de ato, os agrupamentos no meio do fluxo, por exemplo, são formas de produção de topografias estratégicas na planeidade das ruas, formas de inscrição dos corpos da multidão em performances específicas.

A poética das faixas, bandeiras e cartazes é portadora de indícios. São faixas pintadas por máquinas? São feitas de tecidos ou materiais plásticos? Os textos foram escritos à mão ou são produções em série de cartazes idênticos? Quais e quantos recursos são necessários para se confeccionar uma faixa ou cartaz? Quantas pessoas são necessárias para transportar cada um desses artefatos?

Cada tecnologia de comunicação visual pode indicar um diagrama sociopolítico, organizacional e econômico que lhe dá existência, expressando e inspirando diferentes modos de subjetivação e de representação política.

A presença de cartazes feitos à mão ou de faixas de organizações em manifestações não é novidade. Mas é no contraste de sua presença e distribuição na experiência visual ao longo do tempo que podemos perceber mutações antes imperceptíveis.

A proliferação de formas discursivas e de reivindicações sobre problemas vividos pode ser contrastada com formas que concentram e dão unidade ao protesto. Humor, ironia, raiva e declarações objetivas compõem um repertório diverso de formas expressivas e manifestam alternativamente diferentes concepções sobre os modos de agir político.

Há também uma mutação profunda na experiência de intervenção no debate público. Seja nas ruas ou nas redes sociais digitais, acompanhamos na última década transformações nos limiares de participação e engajamento no debate político. O que é preciso e quais recursos são necessários para que eu possa expressar a minha opinião?

1. Noutros trabalhos analisamos as tensões políticas e sociais das Jornadas de Junho (Parra 2013, Moraes et al 2014).



Essas transformações relacionam-se também à maneira como a vida é experienciada através das instituições sociais existentes. A forma como os governos, partidos políticos, movimentos sociais, associações e coletividades são percebidos enquanto espaços de representação e pertencimento foi modificada. As tecnologias de comunicação e os meios de enunciação e intermediação já não são os mesmos. Os modos de expressar o “nós” e o “eu” são outros.

Corpos-cartazes, coletivos-faixas, máquinas-gráficas-organizações, manuscritos-singulares, bandeiras-estandarte-agremiações são exemplos dessa proliferação imagética que podem nos ajudar a interpretar e imaginar as mutações no regime de sensibilidade, nos modos de subjetivação e de ação política que estamos atravessando.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Moraes, Alana, Bernardo Gutiérrez, Henrique Parra, Hugo Albuquerque, Jean Tible e Salvador Schavelzon, orgs. 2014. *Junho: potência das ruas e das redes*. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung. Disponível em: <<https://bit.ly/306Kf16>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

Parra, Henrique Z. M. 2013. Jornadas de Junho: uma sociologia dos rastros para multiplicar a resistência. *Pensata*, vol. 3, no. 1: 141-150. Disponível em: <<https://bit.ly/3eKn0xK>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34.

#### RESUMO

Este ensaio explora certa configuração estético-política presente na fotografia de uma manifestação do dia 20 de junho de 2013, na Avenida Paulista, em São Paulo. Essa imagem anuncia uma *partilha do sensível* (nos termos de Rancière) em movimento, que será explorada num conjunto de fotografias de manifestações de rua de 2013 e 2018. Essas imagens disparam inúmeras perguntas sobre uma nova geometria das formas de representação política e sobre as mutações nos modos de subjetivação, indicando disputas sobre as composições e distribuições instituídas nos modos de ação política contemporâneos.

#### ABSTRACT


This essay explores a certain aesthetic-political configuration in a photograph of a street rally on June 20, 2013, at Paulista avenue, São Paulo. This image heralds a distribution of the sensible (Rancière, 2005) in movement, that will be explored through a collection of photographs of street protests from 2013 to 2018. Those images trigger countless questions about a new geometry in the forms of political representation, and about the changes in the modes of subjectivation, indicating disputes over the compositions and distributions instituted in the forms of contemporary political action.

#### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia;  
subjetivação;  
artefatos visuais;  
movimentos  
sociais; ativismo.

#### KEYWORDS

Photography;  
subjectivation;  
visual artifacts;  
social movements;  
activism.



**HENRIQUE Z. M. PARRA** é Professor Associado do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); coordenador do Laboratório de Tecnologia, Política e Conhecimento (Pimentalab); pesquisador da Rede Latino-Americana de Estudos em Tecnologia, Vigilância e Sociedade (Lavits) e do Coletivo Tramadora. E-mail: henrique.parra@unifesp.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 05/11/2019

Aprovado em: 09/01/2020





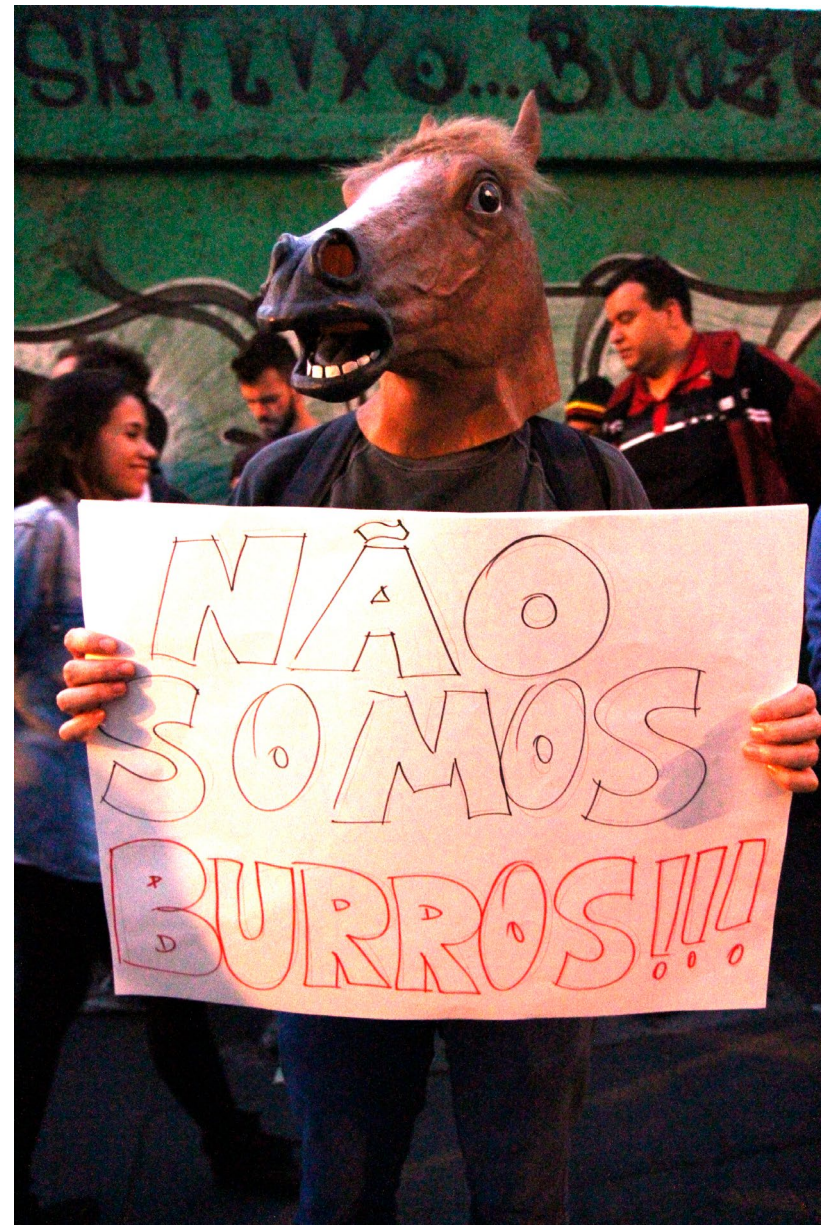












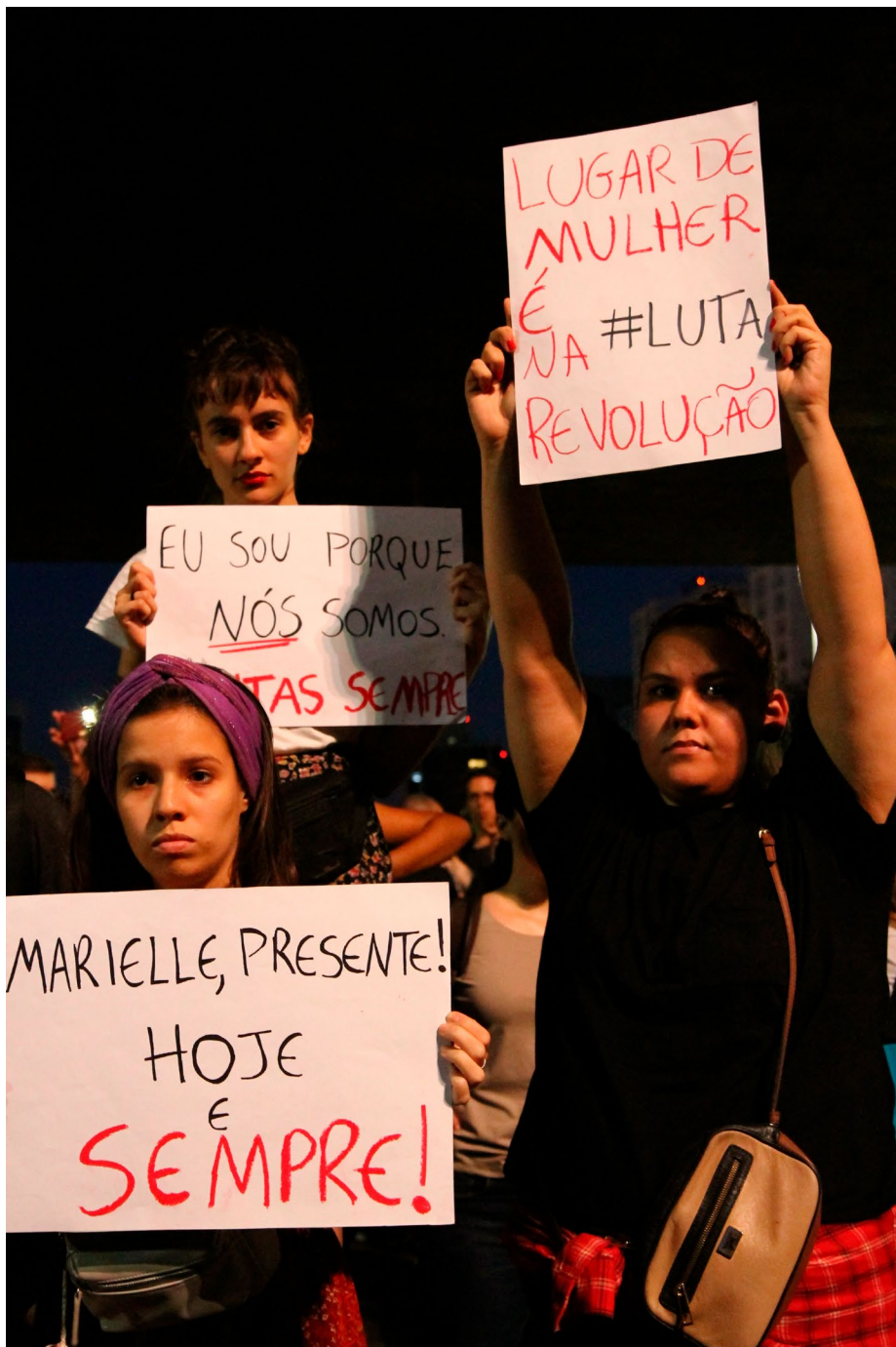
















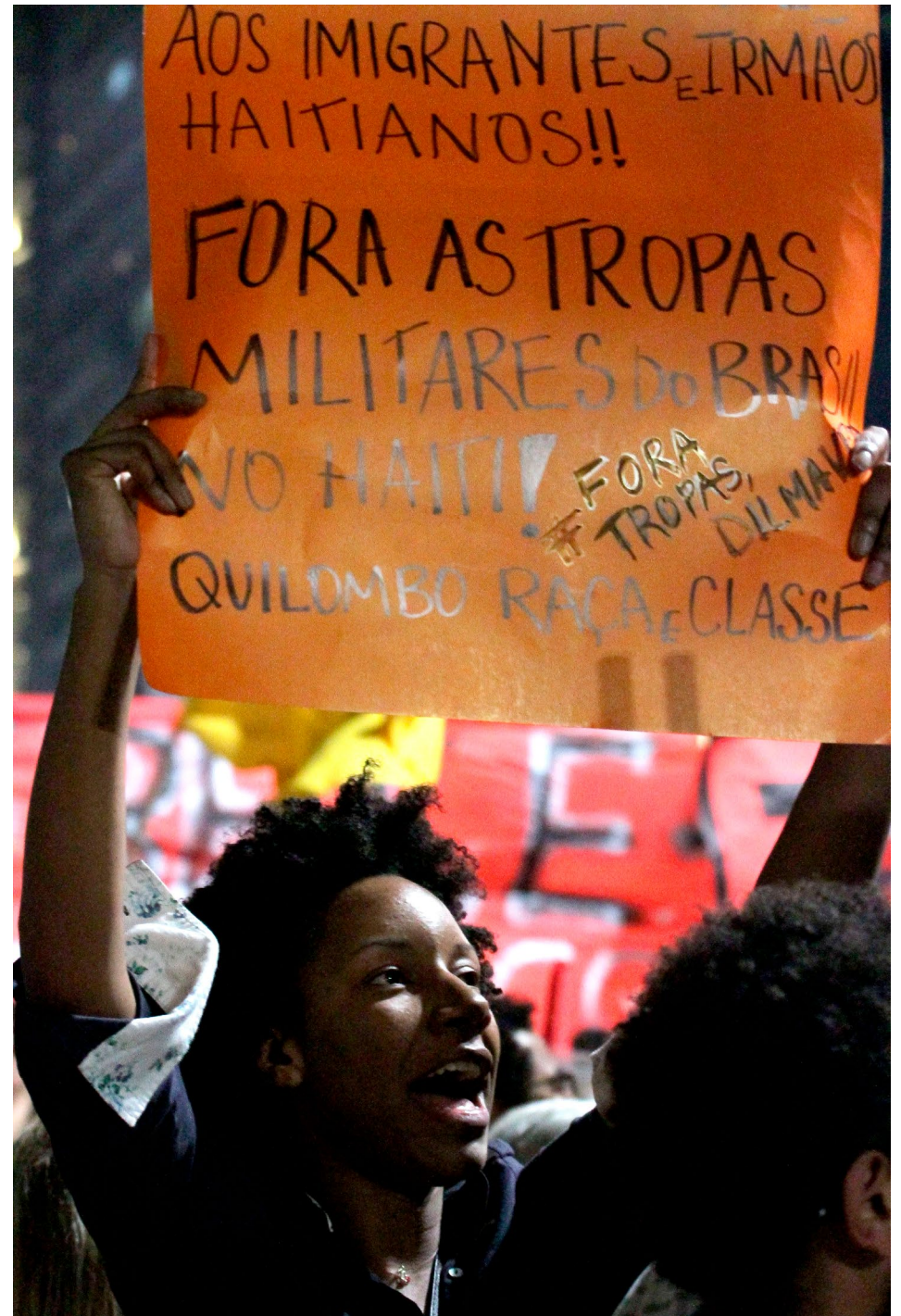






















# SOBRE *PRESENÇAS*

DOI  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.162299

ORCID  
orcid.org/0000-0001-8983-9651

**FABIO MANZIONE**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-900  
cmu.eca@usp.br



## **PRESENÇAS**

9'39", 2019

Este ensaio aborda questões acerca do processo de criação do curta-metragem *Presenças* (Manzione 2019) e a influência desse experimento fílmico na pesquisa que desenvolvo sobre aspectos sensoriais e a presença física na livre improvisação musical (LIM). Para elaborar os estudos, tenho feito uso de plataformas de comunicação virtual como meio para improvisar, a fim de submeter a LIM aos mecanismos de difusão da internet e, com isso, localizar elementos que elucidem discussões e promovam novas perspectivas sobre o tema.



As performances de LIM que compõem o filme, realizado entre junho e julho de 2019, foram mediadas pela plataforma de comunicação virtual Hangouts, do Google, e gravadas (em áudio e vídeo) em três dias subsequentes por mim (Fabio Manzione, baterista residente no bairro Vila Mariana, em São Paulo, SP) e Miguel Antar,<sup>1</sup> contrabaixista residente no bairro Butantã, em São Paulo, SP. Essas performances, a serem citadas durante o ensaio, foram realizadas através de dispositivos de comunicação da internet no intuito de situar a mim e ao músico Miguel Antar em ambientes de interação virtual e, portanto, diferentes daqueles onde estamos habituados a efetuar nossas sessões de livre improvisação.<sup>2</sup> Com isso, pudemos observar situações em que a falta da presença física do outro pode interferir nos processos de criação sonora em tempo real.

O segundo objetivo das gravações audiovisuais era verificar tendências, usos e necessidades do sentido da visão em performances de uma expressão artística cuja materialidade é o som e, com isso, refletir sobre questões próprias desse campo sensorial em contraponto com as características da escuta.

Para além desses objetivos, no decorrer das gravações, vimos que problemas com o sinal da internet e sua latência poderiam interferir nas observações das performances. Essas adversidades acabaram por gerar trajetos sonoros irrealizáveis em uma performance de improvisação presencial e, por se tornarem importantes objetos de reflexão, foram citadas nos relatos apresentados no filme.

\* \* \*

Iniciamos os primeiros testes de gravação na manhã do dia 14 de junho, em meu estúdio e na sala do apartamento de Miguel, simultaneamente. Após nos conectarmos à internet através do Hangouts, optamos por gravar vídeo e áudio de ambos os lados, tendo uma câmera fotográfica/filmadora digital e um gravador de áudio portátil para cada um. Os enquadramentos de câmera foram arranjados no intuito de privilegiar a observação das imagens da tela de cada computador, de nossos movimentos corporais e, quando possível, de nossos rostos, possibilitando verificar o emprego da visão durante as performances.

---

1. Miguel Antar é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo e meu colega de trabalho no Duo Cóz, que pesquisa a livre improvisação musical a partir da formação contrabaixo-bateria.

2. Normalmente, as sessões de livre improvisação musical promovidas por nós acontecem em locais como teatros, praças e espaços culturais, tendo como característica fundamental a presença de ambos e preceitos de interação e escuta do outro.

Antes de iniciarmos as gravações, fiz três propostas a Miguel:

(1) cada sessão teria que durar, no máximo, dez minutos;

(2) durante as performances poderíamos fechar os olhos quando (e se) quiséssemos para que, posteriormente, pudéssemos comparar a necessidade do sentido da visão com a da escuta durante sessões de livre improvisação;

(3) após as gravações, cada um de nós deveria, individualmente, fazer um relato sobre o que sentiu, percebeu, intuiu etc. durante as performances e o que pôde concluir das improvisações via internet, tendo como referência os objetivos da pesquisa.

No dia 14 de junho, percebemos a dificuldade que teríamos em fazer a “clap”<sup>3</sup> para sincronizar áudio e vídeo durante a edição. Os poucos quilômetros de distância que nos separavam já tornavam evidentes as questões de latência da internet e as possíveis dessincronizações que ocorreriam entre som e imagem durante as sessões de improvisação subsequentes. Nesse dia realizamos duas sessões; ainda assim, só conseguimos conservar suas respectivas gravações de áudio, pois não tivemos como captar os vídeos por conta de problemas com as câmeras.

Já no dia 15 de junho, após nos habituarmos com as possíveis dessincronizações entre som e imagem, realizamos duas sessões, tendo a primeira dezoito e a segunda dez minutos de duração. Ao término de cada uma delas, percebi que o amplificador ligado ao computador que eu utilizava passou a falhar ou a não reproduzir fielmente o som produzido por Miguel. Em resumo, tive que improvisar mais com a imagem reproduzida pelo computador do que com o som que vinha do amplificador. Por esses motivos, cogitei a mudança total de equipamentos, incluindo computadores, amplificadores, rede de internet e espaços de gravação. No entanto, optamos em fazer uma última tentativa no dia 20 de junho com os aparelhos e espaços utilizados nos dois dias anteriores.

Tudo correu bem nessa última tentativa, apesar das “claps” defasadas e dos inúmeros testes de equalização do amplificador que tivemos de fazer antes das gravações. Ao final de duas sessões de dez minutos, passamos às gravações individuais dos relatos e comecei a planejar a edição do material dos três dias de gravação.

---

3. Dentre outras funções atribuídas a ela, a *clapperboard* é usada para fazer um estalido antes de se iniciar a gravação de filmes. O som produzido pela “clap” servirá de referência na sincronização de áudio e imagem durante o trabalho de edição. No caso da gravação de *Presenças* utilizamos as palmas das mãos para emitir o estalido.

Após receber os arquivos de áudio e vídeo de Miguel, comecei a edição do filme tendo como objetivo estabelecer uma unidade audiovisual que permitisse que as observações fossem elaboradas a partir da visualização de nossas duas gravações apresentadas simultaneamente em uma mesma tela.

Durante o processo de roteirização e edição do filme, me propus a desenvolver relações audiovisuais que provocassem reflexões sobre a confecção de *Presenças* por parte das/os espectadoras/es. Em vista disso, introduzi na pesquisa um objetivo complementar, o de construir um ambiente de diálogo audiovisual que propiciasse às/aos espectadoras/es experiências próximas das vivenciadas por mim e Miguel durante as sessões de livre improvisação via internet. Para tanto, fugi dos padrões de filmes documentais, onde as imagens são acompanhadas por descrições *ipsis litteris* realizadas por uma voz *over*, propus momentos que sugerem uma escuta acusmática<sup>4</sup> das sessões de LIM e fiz uso de súbitos *blackouts* de imagem ilustrativos das falhas de sinal da internet.

\* \* \*

Na prática da LIM é fundamental que se instaure, em tempo real, a auto-observação, a exploração do instrumento (ou voz) e a escuta do meio sonoro em que se está inserido. Seguindo esses preceitos, nos propusemos a improvisar em um ambiente virtual onde as regras do jogo iam sendo construídas durante o processo. Essa dinâmica fez com que estivéssemos em estado de urgência diante dos campos sonoros que iam surgindo, os quais pudemos buscar, atingir e abandonar livremente no fruir da performance.

Foi a partir desse panorama que busquei compreender as facetas da presença física na performance de LIM, me debruçando sobre as motivações e os estímulos visuais e auditivos que nos levaram a executar determinados gestos físicos, sons mais ou menos fortes, uníssonos, tempos lisos ou estriados e demais situações sonoras elaboradas durante os trechos das sessões apresentadas no filme.

Nesse sentido, durante o processo de edição do curta, me coloquei como (auto)observador e articulador da experiência do livre improvisar não para evocar um lugar estético específico, isomórfico, mas para evidenciar experimentos criados a partir de minhas escolhas poéticas, ao mesmo tempo moldadas pelos contextos sonoros propostos por Miguel e pela terceira “personagem” que se instaurou durante as improvisações:

---

4. Dá-se o nome de música acusmática a obras musicais eletroacústicas transmitidas às/os ouvintes apenas através das caixas de som. Por conta de essas peças serem concebidas exclusivamente com sons gravados e/ou sintetizados, não são requeridas/os músicas/os no ambiente de apresentação.

o som gerado pelas falhas de conexão da internet e pela “realimentação”<sup>5</sup> sonora das caixas de áudio.

Como já dito anteriormente, no filme tentei reproduzir as situações em que houve falha no sinal da internet por meio da entrada e saída súbita de “fundos pretos” em momentos nos quais só há o som dos instrumentos. Propus isso na tentativa de gerar uma experiência estética calcada no diálogo entre visão e escuta não somente para os músicos, mas também para as/os espectadoras/es do filme. Esse experimento também teve o intuito de deslocar, em momentos aleatórios, a atenção do espectador à escuta para a atenção à visão e vice-versa, assim como pode acontecer durante uma sessão presencial de LIM.

Além desse experimento, busquei elaborar uma *est/ética da falta*, de modo que a imagem dos músicos tocando sem som, simultaneamente à voz *over* dos interlocutores, pode causar um estranhamento e gerar uma necessidade de escuta por parte do espectador - necessidade esta de escutar sons reverberando dos instrumentos, de perceber sons e imagens sincrônicas ou de compreender os gestos físicos executados pelos músicos. Apesar de esse recurso fazer com que a voz *over* e os instrumentos sejam ouvidos com nitidez, por soarem em momentos distintos, ele serve unicamente para explicitar um experimentalismo sensorial do curta-metragem, promovendo uma ruptura com o estilo bastante usual de vídeos documentais descritivos em que a voz *over* das/os pesquisadoras/es se sobrepõe ao som dos instrumentos musicais ou dos contextos onde eles se encontram.

Após o término da edição do filme, verifiquei a tendência das minhas escolhas estéticas, considerando estas as mais relevantes para uma análise de montagem audiovisual:

- (1) falta de som dos instrumentos + voz *over*;
- (2) presença de som dos instrumentos + imagem respectiva;
- (3) presença de som dos instrumentos sem imagem;
- (4) uso de *multiscreen* (visualização de duas ações ao mesmo tempo); e
- (5) falha súbita/aleatória (utilização de “fundos pretos”) da imagem enquanto o som é contínuo.

---

5. Termo utilizado por técnicos de som e músicas/os para designar quando um microfone capta não somente os sons direcionados a ele, mas também as frequências emitidas pela caixa de som onde ele próprio está conectado.



Considero que a relação audiovisual que pretendi estabelecer no filme ocorre de forma dialógica não literal, pois muitas vezes os relatos presentes no curta comentam questões não obviamente descritas pelas imagens, mas que podem ser compreendidas como possíveis interpretações do que se está vendo, ou como um contexto estético onde o que se está vendo pode espelhar o que se está ouvindo de inúmeras formas.

Vale ressaltar que os relatos ouvidos no filme foram realizados individualmente para que não nos influenciássemos no momento de sua captação e para que não se tornassem uma discussão sobre o assunto, possibilitando serem mais espontâneos e construídos a partir de livres associações sobre as gravações recém realizadas.

\* \* \*

O processo de criação de *Presenças* acarretou a possibilidade de interpretação e desenvolvimento de duplas funções, a de interlocutor/pesquisador e a de músico/editor, as quais conferiram substância a auto-etnografia realizada. Também trouxeram à tona aspectos técnicos e conceituais relativos à produção, gravação e edição de uma obra que busca colocar o pesquisador não só como observador participante, mas como agente ativo no campo a ser analisado, colocando-o também como gerador das experiências e informações a serem examinadas através do material audiovisual e como observador de si na relação com o outro.

Ademais, considerando que as cenas de *Presenças* foram concebidas para formular questões acerca da presença física e de aspectos sensoriais que não somente a escuta durante performances de LIM, é necessário colocar que este ensaio e os relatos citados no filme não são conclusivos. Esta pesquisa etnográfica audiovisual sobre performances de livre improvisação tem, portanto, buscado trazer à tona caminhos estéticos que corroborem análises científicas, bem como desenvolver observações críticas que provoquem novas propostas artísticas. Sob essa perspectiva, cabe aqui enumerar algumas perguntas que podem vir a fomentar discussões sobre a temática abordada.

Como operam em nós as representações do outro transmitidas pela internet? Não nos perturba a assepsia das comunicações virtuais? Negligenciamos a capacidade tátil de nossos corpos ao “acreditarmos” que o virtual substituirá o real? E, considerando especificamente as performances de LIM, quanto o olhar de soslaio consegue captar das imagens (e movimentos) bidimensionais da tela do computador? Quanto da presença do outro pode ser medido por nossos sentidos olfativo, gustativo e tátil? Quanto do que escutamos é captado através da propriocepção, que é a ferramenta que temos para compreender a espacialidade e a movimentação das partes de nosso corpo?

Sobre essa última pergunta é possível chegar a uma resolução a partir da observação do nosso próprio cotidiano: para escutar, fazemos leitura labial, presenciamos e/ou intuimos gestos, sentimos com o corpo a vibração dos sons. Sabemos, por consequência, que a decodificação dos sons em nosso cérebro, tenham eles significados mais ou menos objetivos, não se dá unicamente através da captação auricular.

Finalmente, é importante destacar que as perguntas anteriores não pretendem promover o desabono de dispositivos que nos possibilitam a comunicação virtual, nem aplicar juízos de valor sobre a qualidade de performances presenciais ou virtuais, mas intencionam provocar debates sobre a produção de filmes etnográficos em convergência com a noção de que estímulos apresentados a nossas capacidades sensoriais podem ser desierarquizados.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Appadurai, Arjun. 1996. The production of locality. In *Modern at large: cultural dimensions of globalization*, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Costa, Rogério. 2003. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Nakamura, Karen. 2013. Making sense of sensory ethnography: the sensual and the multisensory. *American Anthropology*, vol.115, no.1: 132-135.  
<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1433.2012.01544.x>
- Novaes, Caiuby. 2009. Imagem e ciências sociais: trajetórias de uma relação difícil. In *Imagem-conhecimento: antropologia cinema e outros diálogos*, 35-60, Campinas: Papyrus.
- Sztutman, Renato. 2004. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In Novaes, Sylvia Caiuby et al., *Escrituras da imagem*, 49-62. São Paulo: Edusp.
- Young, Colin. 2003. Observational cinema. In *Principles of visual anthropology*, Berlin: De Gruyter.
- Zemp, Hugo. 1988. Filming music and looking at music films. *Ethnomusicology*, vol. 32, no.3: 393-427. <https://www.jstor.org/stable/851939?origin=crossref&seq=1>.

#### **REFERÊNCIA AUDIOVISUAL**

- Manzione, Fabio. 2019. *Presenças*. São Paulo, Brasil, cor, 9',1 vídeo. Disponível em: <https://bit.ly/3eRBwUi>. Acesso em: 4 jun. 2020.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Livre improvisação musical; etnografia audiovisual; interatividade virtual; estudos sensoriais; performance.

#### **KEYWORDS**

Free musical improvisation; audiovisual ethnography; virtual interactivity; sensorial studies; performance.

#### **RESUMO**

Este ensaio aborda questões acerca do processo de criação do curta-metragem *Presenças* e a influência desse experimento fílmico na pesquisa que desenvolvo sobre aspectos sensoriais e a presença física na livre improvisação musical (LIM). Para elaborar os estudos, tenho feito uso de plataformas de comunicação virtual como meio para improvisar, a fim de submeter a LIM aos mecanismos de difusão da internet e, com isso, localizar elementos que elucidem discussões e promovam novas perspectivas sobre o tema.

#### **ABSTRACT**

This essay addresses questions about the creation process of the short film *Presences* and its influence on the research I develop on sensory aspects and physical presence in free musical improvisation. To develop this study, I employed virtual communication platforms to improvise and submit musical improvisation pieces to the internet, to then locate elements that clarify discussions and promote new perspectives on this matter.

**FABIO MANZIONE** é pesquisador, músico e artista-educador. Doutorando em Música/ Processos de Criação Musical pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Estudos de Jazz pela Universidade de Aveiro (Portugal), graduado em Música e Educação Musical pela Faculdade Santa Marcelina e especializado em Percussão Erudita pela Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp). Concluiu intercâmbio internacional pela USP/Universidade de Aveiro, tendo sido bolsista do projeto Jazz Messengers, do Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro (Portugal). Atualmente faz parte da Orquestra Errante, do Duo Coz, do Ñembo Quarteto e do Trio Mámomã, grupos que pesquisam a livre improvisação musical. É também diretor musical da Enfim (+1) Cia. de Teatro e cofundador do IMO Coletivo, grupo que cria performances a partir das relações entre diversas linguagens artísticas. Desde 1999 tem trabalhado como artista-educador em instituições que possuem variados projetos político-pedagógicos. E-mail: fabio.manzione.ribeiro@usp.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 16/09/2019

Aprovado em: 31/10/2019

# BLACKING, JOHN POR UMA ANTROPOLOGIA DO CORPO

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171003](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171003)

Blacking, John. 1977. Towards an Anthropology of the Body. In *The anthropology of the body*. London: Academic Press, 1-28.

ORCID

[orcid.org/0000-0003-4134-9543](https://orcid.org/0000-0003-4134-9543)

**TRADUÇÃO: ÉRICA GIESBRECHT**

Campinas, SP, Brasil, 13087-500  
egiesbrecht@gmail.com

ORCID

[orcid.org/0000-0002-9798-0644](https://orcid.org/0000-0002-9798-0644)

**LAÍS SALGUEIRO**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 22290-240 - clappgac@gmail.com

ORCID

[orcid.org/0000-0002-8666-6596](https://orcid.org/0000-0002-8666-6596)

**FERRAN TAMARIT REBOLLO**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 22290-240 - secensinoppgm@unirio.br

## APRESENTAÇÃO

A bibliografia produzida por John Blacking foi vasta e essencial para a formação da etnomusicologia a partir do século XX. Com uma história de vida marcada pela carreira de pianista, participação junto ao exército britânico em operações em ex-colônias e interesse pela antropologia, anteriores ao início do trabalho acadêmico<sup>1</sup>, Blacking produziria suas primeiras pesquisas sobre os Venda, ainda na década de 1950<sup>2</sup>.

---

1. Sem desmerecer totalmente sua contribuição para o nascimento dos estudos sobre música africana, o envolvimento de Blacking com as administrações coloniais ainda é objeto de controvérsia e crítica dentro da chamada “Musicologia Africana”, que desde agendas abertamente pós-coloniais reclama por mais protagonismo e agência dos próprios acadêmicos autóctones do continente (Mapaya, 2018). Por outro lado, autores como Agawu (2003) destacam como a densidade etnográfica do empreendimento de Blacking com os Venda se encontra limitada pela pouca ênfase em teorias e epistemologias nativas no momento de desenvolver sua complexa análise estrutural da música propriamente.

2. Para uma biografia de John Blacking mais detalhada ver: Travassos, 2007.



Seu estudo junto a essa sociedade se estendeu ao longo de 30 anos, entre seu Doutorado na Universidade de Cambridge e seu trabalho como professor, inicialmente desenvolvido na Universidade de Johannesburgo e posteriormente na Queen's University, em Belfast, onde lecionou até o fim de sua vida. A inovação trazida por Blacking para o campo da etnomusicologia da época estava na prioridade conferida ao trabalho etnográfico, em lugar do desenvolvimento de teorias etnomusicológicas gerais como fizeram seus colegas contemporâneos. Suas fortes ligações com a Society for Ethnomusicology (SEM) e o com International Council for Traditional Music (ICTM) o tornaram bastante conhecido entre etnomusicólogos, porém raramente lido por antropólogos, até mesmos britânicos, mais interessados em questões como sistemas de parentesco, sistemas políticos, rituais ou dramas sociais no que concernia aos estudos africanos.

A recíproca, porém, era inversa, visto que a obra de Blacking dialoga com o estrutural-funcionalismo inglês e com reflexões de Levis-Strauss e Chomsky (ver Byron 1995). A questão de fundo que o movia, no entanto, era outra. Partia da premissa de uma natureza da musicalidade humana e primava por conhecer sua relação com a linguagem, com a organização social, com a construção de afetividades e com os processos de cognição da cultura.

No pensamento de Blacking, a capacidade musical inata do ser humano, tal qual a fala, necessitaria de interações sócio-afetivas para ser desenvolvida. E essa capacidade, assim como diversas outras, está no corpo.

Em 1973, Blacking organiza um simpósio sobre antropologia do corpo, para fomentar a discussão sobre essas capacidades humanas, a partir do qual surge a célebre coletânea *The Anthropology of the Body* (1977). “Por uma Antropologia do Corpo”, artigo que agora apresentamos traduzido, compõe essa coletânea e instiga os antropólogos ao estudo aprofundado dos afetos enquanto fenômenos simultaneamente subjetivos e externalizados, capazes de mediar relações sociais e de exercer efeitos sobre ações e compreensões de mundo.

Blacking propõe que categorias como mental e corporal, biológico e cultural, comunicação verbal e não-verbal são indissociáveis e são capacidades corpóreas. Retomando a noção de Durkheim de sociedade como conjunto de forças ativas, opõe-se à dicotomia entre natureza e cultura: as habilidades humanas são ao mesmo tempo inatas e adquiridas, visto que são pertinentes ao corpo humano, mas só se desenvolvem à medida que esses seres, biologicamente equipados, compartilham experiências entre seus *fellow humans*. Em outras palavras, o ser humano depende tanto das habilidades corpóreas quanto das sociais.

Provavelmente os maiores desafios desta tradução se deveram à especificidade das reflexões de Blacking, que o levaram a criar termos capazes de expressar suas ideias na língua inglesa. *Fellow-feeling*, que aqui traduzimos por “empatia” exprime ao mesmo tempo um sentido de fraternidade e de reconhecimento intersubjetivo da humanidade dos outros. *Fellow man* ou *Fellow human* são semelhantes, companheiros de uma humanidade compartilhada, companheiros de espécie. São diferentes de *mankind*, que traduziríamos como “espécie humana”, porque o termo biológico não abarca a noção de companheirismo<sup>3</sup>.

A inovação deste artigo não está exatamente em afirmar que os seres humanos são biologicamente sociais, mas em demonstrar que, ainda que nossos corpos sejam biologicamente preparados para o desenvolvimento de inúmeras capacidades, não são humanos enquanto não compartilham experiências entre os membros da espécie. É preciso interagir socialmente para se humanizar.

Por fim, acreditamos que o texto se faz atual para discussões tanto na etnomusicologia como nas áreas da antropologia da dança, do corpo e da performance, por pleitear o entrelaçamento entre sons, corpos e culturas para além da dicotomia homem e natureza. Esperamos assim contribuir com discussões atuais e apresentar como elas eram desenvolvidas por Blacking em outra época e contexto.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, Victor Kofi. 2003. *Representing African music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Taylor and Francis Books.
- Byron, Reginald. 1995. The ethnomusicology of John Blacking. In *Music, culture & experience*, John Blacking Chicago, 1-28. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mapaya, Madimabe Geoff. 2018. Dipsticking the study of indigenous african music from the john blacking era into the 21st century. In *John Blacking and Contemporary African Musicology; Reflections, Reviews, Analyses and Prospects*, M. Mapaya and N. Mugovhani, eds. , 113-128. Cape Town: Centre for Advanced Studies of African Society.
- Travassos, Elizabeth. 2007. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos De Campo*, vol. 16, nº 16: 191-200.

---

3. Agradecemos a Charles Exdell, etnomusicólogo estadunidense, que nos ajudou gentilmente com a tradução e entendimento desse vocabulário.

## POR UMA ANTROPOLOGIA DO CORPO

É através do meu corpo que eu entendo outras pessoas, assim como é através do meu corpo que eu percebo as “coisas”. O significado de um gesto assim “entendido” não está por trás dele, é misturado com a estrutura do mundo, delineado pelo gesto, e que eu assumo por mim mesmo. O significado está disposto em todo o gesto em si. (Merleau-Ponty 1962, 186)

No entanto, é bastante claro que o discurso constituído, como ele funciona na vida cotidiana, assume que o passo decisivo de expressão foi tomado. Nossa visão sobre o homem vai permanecer superficial enquanto deixarmos de voltar a essa origem, enquanto deixarmos de buscar, sob a tagarelice das palavras, o silêncio primordial, e enquanto não descrevermos a ação que quebra esse silêncio. A palavra falada é um gesto, e o seu sentido, um mundo. (Merleau-Ponty 1962, 184 apud Poole 1975, 88 e 89)

O que eu entendo por uma antropologia do corpo provavelmente difere consideravelmente dos sentidos atribuídos por outros colaboradores e por aqueles que vieram para participar. Mas apesar de eu começar com citações de Merleau-Ponty que soam fenomenológicas, e embora conversas ambíguas e divididas reforcem mais do que clareiem as diferenças, espero que haja algum consenso sobre a necessidade de se estudar os fundamentos biológicos e afetivos de nossas construções sociais da realidade, mesmo que nem todos concordem que essa seja uma preocupação apropriada dos antropólogos sociais.

Talvez pareça prematuro tentar ir além das contribuições do excelente volume editado por Robert Hinde sobre *Non-Verbal Communication* (1972) e por Benthall e Polhemus sobre *The body as a medium of expression* (1975), e presunçoso pensar que nós podemos atingir um grau de desapego e objetividade das forças às quais estamos todos sujeitos. Mas com o desaparecimento da divisão entre natureza e cultura como uma fronteira relevante para nossa disciplina, é legítimo e desejável olhar os meios de expressão do corpo como produtos de processos ambientais e biológicos mais gerais. Também, ao estudar transculturalmente os estados somáticos envolvidos no comportamento e na ação humana, nós seremos capazes de descrever melhor o repertório latente do corpo humano de onde transformações culturais são, enfim, derivadas. O tópico merece discussões mais aprofundadas, no mínimo, porque tem algo a oferecer ao crescente número de pesquisadores preocupados com o estudo do comportamento interpessoal: a antropologia fornece um laboratório crucial para suas teorias.

A área de discurso que eu chamo de *antropologia do corpo* não é um nome novo para a antropologia bio-social ou física, embora deva partir

do pressuposto de que o comportamento e as ações humanas são funções de organismos com um conjunto único de características da espécie em ambientes social e físico particulares, e que elas são adaptativas no contexto da evolução biológica. Ao reivindicar que as explicações do comportamento humano devem começar com pleno entendimento do corpo como um sistema físico total, eu não estou sugerindo que antropólogos se tornem psicólogos ou fisiologistas. Nossa principal preocupação é com os processos e produtos culturais que são externalizações e extensões do corpo em contextos variáveis de interação social. A divisão da antropologia física e cultural (ou social) já não é mais útil, desde que se tornou claro que a forma do corpo humano é influenciada pela cultura, e que fenômenos aparentemente culturais, como a linguagem, são biologicamente embasados (Lenneberg 1967).

Leslie White defende que a “descoberta” de Tylor da ciência da cultura talvez “um dia tenha tanta importância na história da ciência quanto a teoria heliocêntrica de Copérnico ou a descoberta das bases celulares de todas as formas de vida” (White 1949, 4 e 5). Nós podemos concordar que os padrões da cultura, uma vez criados pelo homem, podem ter uma força e lógica próprias, como um sistema de energia controlada leva a outro, e que eles são mais entranhados do que as forças de produção como influência na ação humana. Mas a visão de White de que “o comportamento humano é uma função da cultura[...] assim como a cultura varia, também varia o comportamento” (White 1949, 403) ignora os fatores biológicos na invenção da cultura, mesmo que se admita que White está se referindo a aspectos conscientes e direcionados do comportamento, os quais eu prefiro chamar de “ação”. Isso implicitamente diferencia o homem de outros animais de uma maneira não corroborada pelos fatos. O homem não está necessariamente preso a produtos da adaptação cultural assim como as girafas estão presas aos seus pescoços alongados ou os mamutes à sua pelagem espessa; mas nem o comportamento humano se distingue destes animais por uma simples dicotomia cultura e natureza.

O comportamento e ação humana são apenas, em parte, função da cultura e não há evidências para afirmar que, em algum momento da história, o desenvolvimento da cultura, da razão, da linguagem ou a expertise tecnológica tenham liberado o *homo sapiens sapiens* das restrições, forças e propensões impostas pelas características de sua espécie e pelo processo evolutivo que levou a espécie a ser. A habilidade de transmitir cultura em si não faz o homem diferente das outras espécies, porque muitos outros animais têm algum tipo de cultura. E, apesar do desenvolvimento da cultura parecer ter sido um fator crítico na evolução biológica do homem moderno, nós precisamos postular outros tipos de mudanças biológicas e comportamentais para explicar as qualidades peculiares da cultura humana.



Isto é, apesar de ter sido argumentado que “o grande tamanho do cérebro de certos hominídeos foi um desenvolvimento relativamente tardio devido a novas pressões seletivas após o bipedismo e o consequente uso de ferramentas” (Washburn e Howell 1960, 49ff) e que “a singularidade do homem moderno é [...] o resultado de uma vida técnico-social que triplicou o tamanho do cérebro, reduziu a face e modificou muitas outras estruturas do corpo” (Ibid.), também pode ser argumentado que a vida técnico-social foi fundada no refinamento das capacidades sensorio-motoras bem como no desenvolvimento da caça como modo de vida. Desenvolvimentos especiais na comunicação e na interação dos organismos talvez tenham sido mais cruciais na evolução do homem moderno e da cultura humana do que a extensão da “cultura” animal a um modo de produção: a cooperação na produção pressupõe uma forma humana peculiar de cooperação. Similarmente, a capacidade de fala é uma característica singular da espécie humana biologicamente determinada; mas requer condições sociais específicas para o seu desenvolvimento normal (Lenneberg 1967, 373 e 374). Já que uma faculdade humana biologicamente baseada requer interação social, nós podemos dizer que as condições sociais são também biologicamente determinadas.

Novamente, antropólogos<sup>4</sup> afirmam que o homem tem uma capacidade genética especial para a cultura, um atributo da espécie sem o qual um organismo não é normal, não é verdadeiramente humano. Se a cultura é até certo ponto biológica, sua realização depende de uma interação social de um tipo certo e na hora certa no desenvolvimento ontogenético do organismo. Privações de sentidos como a cegueira congênita ou a surdez podem inibir ou mudar o curso do desenvolvimento, mas não prejudicam a humanidade do organismo como fazem as privações sociais. Sérias privações de sentido podem interferir no desenvolvimento básico de fatores cognitivos humanos, como o pensamento simbólico e a habilidade de diferenciar e relacionar categorias, como no caso de Helen Keller;<sup>5</sup> mas isso não destrói os mais fundamentais atributos do homem como a educabilidade, plasticidade e empatia.

---

4. Vale lembrar que Blacking dialoga com a Antropologia Social inglesa da década de 1970 [N.T.].  
5. Helen Keller (1880-1968) foi uma escritora e ativista social norte-americana. É citada por Blacking pela repercussão causada por sua história de vida. Foi a primeira pessoa com deficiência auditiva e visual a conquistar um bacharelado nos Estados Unidos. A história sobre como sua professora, Anne Sullivan, conseguiu romper o isolamento imposto pela quase total falta de comunicação tornou-se amplamente conhecida através do roteiro da peça *The Miracle Worker*, que virou o filme *O Milagre de Anne Sullivan* (1962). Keller se tornou uma personalidade célebre pelo extenso trabalho que desenvolveu em favor das pessoas com deficiência. Expressava de forma contundente suas convicções tendo sido membro do Socialist Party of America e do Industrial Workers of the World, participado das campanhas pelo voto feminino, direitos trabalhistas, socialismo e outras causas de esquerda. Disponível em: <https://www.hki.org> [N. T.].

Nosso entendimento sobre o que pode ser chamado sociologia do corpo avançou com Marcel Mauss, Robert Hertz e mais recentemente com Mary Douglas. Eu espero que uma antropologia do corpo esteja apta a incorporar seus insights e técnicas de análise com aquelas dos etólogos e antropólogos biossociais. Assim, Mauss argumenta que “dentro de toda sociedade, todo mundo sabe e deve saber e aprender o que é preciso em todas as condições (Mauss 1936, 384) e Douglas escreve:

o corpo social condiciona o modo como o corpo físico é percebido. A experiência física do corpo, sempre modificada pelas categorias sociais através das quais essa é entendida, sustenta uma visão particular da sociedade. Há uma troca contínua de sentidos entre os dois tipos de experiências corporais de modo que uma reforça as categorias da outra. Como resultado dessa interação, o próprio corpo é um meio altamente restrito de expressão. (Douglas 1973, 93)

No entanto, existe mais um problema. Técnicas do corpo não são tão inteiramente aprendidas *com* os outros, tanto quanto descobertas através dos outros. O consenso cognitivo que faz tanto o corpo social como o sócio-físico possíveis não é sempre totalmente percebido ou consciente. Muitas coisas, para as quais a sociedade não tem rótulos, nos acontecem. Uma vez que sustento que o corpo nunca é infinitamente maleável, segue-se que podem haver tensões entre o treinamento e educação das pessoas nas técnicas do corpo e as forças e propensões próprias de seus corpos. Eu ainda gostaria de ir mais longe para dizer que a tensão entre a realidade “interna” e “externa” é um fator crucial na motivação do comportamento e da ação humana, e que a medida de sua influência se encontra nos significados dos sentimentos em qualquer situação dada. Foi a esse tipo de problema que Merleau-Ponty se dirigiu; mas quando Roger Poole critica a fenomenologia por falhar no exame da expressão corporal num contexto histórico, e argumenta com razão que “é de um contexto *histórico e ético* específico que o indivíduo deriva as possibilidades de expressão do seu corpo” (Poole 1975, 95), deve ser também lembrado que cada corpo na história é também um evento na história do corpo, e que sua constituição genética e seu lugar na evolução biológica exercem algumas limitações em sua liberdade de agir.

## II

O estudo da *qualidade* dos sentimentos humanos e da estrutura dos afetos se tornou uma prioridade numa antropologia do corpo. Depois de extensas pesquisas sobre o afeto, Silvan Tomkins resumiu a proposição em 1964:

(1) *Afetos são os motivos primários do homem*; (2) afetos não são respostas obscuras, intestinais e privadas, mas respostas faciais que comunicam e motivam [...] (3) essas comunicações são mais facilmente entendidas do que

mal-entendidas; (4) afetos têm efeitos profundos na cognição e na ação, e de modo inverso, ambos, cognição e ação têm profundos efeitos no afeto. Assim sendo, o problema da medição envolve a medição tanto da *consciência* do afeto pelo *observador* e pelo *self* quanto a medição do impacto do afeto na cognição e ação, e a medição do impacto da cognição e ação no afeto (Tomkins e Izard 1966 , vii, grifo do autor)

Cientistas sociais frequentemente descrevem relacionamentos em terminologias afetivas, ou tendem a assumir que quanto mais as pessoas se associam, mais elas se importam umas com as outras, mas em toda a literatura sobre parentesco, casamento e religião, há bem pouca informação precisa sobre se apaixonar em diferentes culturas, sobre os sentimentos dos cônjuges um para com o outro, ou sobre experiências das pessoas em êxtase, transcendência ou dançando alegremente. O sentimento é o catalisador que transforma o conhecimento adquirido em entendido, e assim adiciona a dimensão do comprometimento à ação. É o mediador entre o corpo e o que é genericamente chamado de mente, porque fornece o valor que separa aquilo que deve ser compartilhado e conceitualizado daquilo que deve permanecer como sensação privada. A mente humana é basicamente uma expressão dos sentimentos do corpo social (social, em termos biológicos em vez do sentido nominal). Dizer que tais estados somáticos não podem ser descritos, ainda que por analogia, é uma derrota assumida.

Primeiramente, técnicas de investigação de estados emocionais estão se tornando cada vez mais sofisticadas, e não podem mais ser encobertas ou ignoradas nos detalhados estudos da interação humana (ver, por exemplo, Ekman, Friesen e Ellsworth 1972, Ekman 1975), e em segundo lugar, observações da comunicação não verbal dos outros podem revelar padrões de comportamento que são importantes nas sequências de interação, mas que nem o observador nem os atores conheceram. Em terceiro lugar, desde que seja possível que um observador se relacione com os objetos humanos de sua investigação de uma maneira que não é possível na ciência natural, o corpo do observador pode servir como uma ferramenta de diagnóstico. Meu conhecimento é tanto gerado quanto restrito pelas percepções e processos cognitivos da minha sociedade, mas através do meu corpo eu posso, às vezes, entender mais do que eu sei através da minha ou de outra sociedade, porque eu tenho mais experiência do que rótulos sociais. Deveria, portanto, ser nossa tarefa, como antropólogos, experimentar os corpos dos Outros através de nossos próprios corpos e aprender mais sobre alguns estados somáticos que nós podemos entender, mas sobre os quais sabemos pouco além das descrições verbais inadequadas da nossa sociedade. Sugiro que nós podemos e devemos ser racionais sobre os sentimentos, e que essa subjetividade consciente pode ser cientificamente produtiva.

Não se pode assumir que os estados somáticos permaneçam necessariamente neutros até que alguma interpretação social ou valor seja atribuído a eles. Alguns estados somáticos talvez tenham qualidades intrínsecas que comandam a atenção, expandem a consciência e realmente sugerem sua própria interpretação sobre eles. Estados alterados de consciência são experiências comuns para muitos povos oprimidos no mundo, e muitas vezes esses estados parecem adiar em vez de promover uma resposta positiva à situação política. Mas alguns estados somáticos também podem ajudar a fazer emergir uma consciência coletiva generalizada, e a partir desses sentimentos, em vez de avaliações racionais da situação percebida, uma consciência de classe mais específica pode se desenvolver e servir de base para ações políticas. Situações similares podem ocorrer quando pessoas são afetadas por experiências musicais não-referenciadas: porque a música pode criar um mundo de tempo virtual no qual as coisas não estão mais sujeitas ao tempo e espaço, pode fazer as pessoas mais conscientes dos sentimentos que elas experienciaram, total ou parcialmente, e então restaurar as condições de empatia, consciência do corpo, educabilidade e plasticidade que são básicas para a sobrevivência da espécie. O que é preciso saber é se é o mesmo tipo de estado somático que provoca esses diferentes resultados e até que ponto sua eficácia depende de conotações e variações culturais em situações sociais. Ou existem diferentes tipos de estados somáticos? Existem evidências de que alguns estados envolvem ambos os hemisférios do cérebro, e particularmente o hemisfério direito. Talvez, se o esquerdo for eliminado, tenhamos um estado em que o indivíduo se torna como um autômato, mas enquanto *ambos* os hemisférios estiverem trabalhando com energia igual teremos um estado mais iluminado e criativo.

Os mais dramáticos desses estados somáticos são o transe e o êxtase, e eles parecem depender muito da presença real ou imaginada dos outros. Abraham Maslow argumenta que essas experiências são parte integrante do corpo humano, o que chama de experiência máxima. “O homem tem uma natureza superior e transcendente e isso é parte da sua essência, ou seja, sua natureza biológica como membro da espécie que evoluiu” (Maslow 1970, xvi). “Valores espirituais têm significados naturalísticos [...] les não são posses exclusivas de igrejas organizadas” (Op. cit, 4). Em outras palavras, as pessoas podem ser “surpreendidas pela alegria” e receber a graça divina em toda sua plenitude sem nenhuma preparação ou explicação teológica geralmente considerada necessária para que a experiência seja definida enquanto tal.

Não é necessário mencionar evidências etnográficas para sustentar a visão de que as sociedades ao redor do mundo atrelam valores supremos a estados somáticos transcendentais e experiências de ressonância corporal, ou verdadeiros sentimentos de empatia. A natureza nos afeta



quando nós “pertencemos” ao céu ou à grama e podemos nos identificar com as árvores e flores. Uma festa bem-sucedida é aquela em que a conversação flui sem esforço porque as pessoas são sensíveis com os humores e interesses de cada um. Num bom seminário, todos os presentes se envolvem fisicamente, ficam exaltados e geralmente surpresos pelas observações brilhantes que saem de suas bocas. O fazer musical é mais excitante quando os performers e os instrumentos são como um ao serem tocados; e isso é contagiante e sentido pela plateia. Pinturas e esculturas são apreciadas quando elas deixam de ser objetos deixados no espaço, quando o observador fica “perdido” no ritmo das suas cores ou formas e superfícies. O amor é mais arrebatador quando ele transcende a obviedade sexual, quando uma excitação genital subsidia e dá caminhos para uma consciência mais geral de todo o corpo, e o corpo é levado a um movimento de contraponto, do qual o coito é apenas uma fase. Estados somáticos similares parecem ser induzidos por bebidas, drogas ou jejuns; mas eu penso que seria mais correto dizer que tais dispositivos não induzem ao estado tanto quanto ajudam a suprimir as regras culturais que inibem sua expressão natural.

Dada a maleabilidade do organismo humano, talvez seja surpreendente que as pessoas não sejam mais diferentes e que estados alterados de consciência não gerem mais ações individualmente autocentradas. Por essa razão, entre outras, é necessário investigar como os estados somáticos diferem, e em que medida, se em alguma, eles são realmente compartilhados. Isto é, tanto através da medição do corpo quanto através da observação do comportamento e do registro de considerações verbais sobre ele ou a ele relacionadas, nós precisamos analisar estados similares em diferentes sociedades e através de uma comparação transcultural, distinguir entre elas. Nós precisamos saber tanto como o cérebro e o sistema nervoso estão trabalhando quanto o que as pessoas dizem e fazem em relação a esses estados. Como alguns caminham pelo fogo e queimam o pé e outros não, como alguns devotos derramam sangue com facas e alfinetes e outros não, como alguns “estados de transe” são criativos e outros levam a pessoa a um estado autômato? Terapias envolvendo música e a dança são eficazes porque certos padrões de som e movimento podem afetar automaticamente o corpo humano ou porque a intensidade da situação social associada gera energia e/ou libera mecanismos inibitórios? Nós precisamos saber quais estados são ou podem ser compartilhados conscientemente, para que dois ou mais corpos estejam conscientes um do outro ao experienciarem estados similares. Tais estados são comuns em “experiências religiosas e em música e dança, e sua precisão é geralmente validada por um diagnóstico preciso de dor e doença derivadas de sentimentos correspondentes no corpo de quem as diagnostica. O que impede as pessoas de desenvolverem diferenças ilimitadas não é uma simples convenção social, mas também a ligação dos sistemas sensoriais e comunicativos da espécie” (Cf. Eibl-Eibesfeldt 1971)

### III

A primeira premissa de uma antropologia do corpo é, portanto, que a sociedade “não é um ser nominal criado pela razão, mas um sistema de forças ativas” (Durkheim 1961, 495). A sociedade humana não é apenas *como* um simples organismo: ela *é* um fenômeno biológico, um produto do processo evolutivo. Assim devemos falar não da espécie humana, mas da espécie humana e de companheiros humanos. Coperação e interação social não são consequências do contrato racional ou de hábitos aprendidos durante um longo período da infância dependente da mãe: elas são programadas biologicamente e são condições necessárias para o crescimento de distintos organismos humanos. A referência de Durkheim a um “sistema de forças ativas” é certamente mais do que uma afirmação sobre a natureza da sociedade como um fato social que tanto limita quanto cria comportamentos; ela implica poderes de consciência sensorial, de ressonância e de comunicação entre as partes individuais do organismo social. Isso fornece a base de uma ciência da sociedade ao sugerir que os seres humanos estão destinados a compartilhar estados somáticos e que essa característica específica da espécie é necessária para o desenvolvimento de seus processos e capacidades cognitivas.

Apesar da esmagadora evidência de que pessoas em todas as sociedades compartilham estados somáticos entre pares e às vezes entre um considerável número de pessoas, e apesar de toda a música, literatura e experiência cotidiana sobre o amor (ou talvez devido a estes dados), os sucessores de Durkheim geralmente evitaram os aspectos aparentemente místicos de sua teoria. Ao invés de estudarem as sociedades como elas realmente são, como sistemas de forças ativas, antropólogos e sociólogos as têm estudado como os atores e cientistas sociais *dizem* que elas são: a solidariedade biológica fundamental dos grupos não tem sido analiticamente distinguida de sua solidariedade nominal. De fato, certos tipos de comportamento social têm sido referenciados como expressões de “instinto de rebanho”, e assim alienados do significado e propósito humanos, como se a solidariedade biologicamente induzida fosse apenas um fator negativo em assuntos verdadeiramente humanos. Distinções analíticas têm sido feitas entre estruturas nominais e reais de interação social, ou entre funções manifestas e latentes, mas elas derivam da observação do comportamento que é em grande parte expresso na língua falada.

A linguagem é apenas uma forma de comunicação e pode ser extraordinariamente ambígua e imprecisa, especialmente quando descreve sentimentos. Em geral, “as palavras marcam o processo pelo qual as espécies lidam cognitivamente com o seu ambiente” (Lenneberg 1967, 334), embora, às vezes, elas possam criar ideias em si mesmas. A linguagem

também parece ser um desenvolvimento relativamente tardio na história cultural humana, embora seja admitidamente um fator crucial no comportamento da espécie, o que é o interesse de uma antropologia do corpo. Os seres anteriores que fizeram “machados” Acheuleanos tinham claramente um material cultural em comum e, portanto, um pensamento presumivelmente conceitual, e eles são considerados como humanos; mas é amplamente aceito hoje em dia que eles não falavam uma língua como nós a conhecemos. Assim, embora a linguagem seja certamente um ingrediente básico na história cultural do *homo sapiens sapiens*, as raízes dessa história, e talvez até mesmo a linguagem em si, foram estabelecidas junto a outros modos de comunicação (Ver, por exemplo, Hewes 1963, Livingstone 1973).

Fatores cruciais no desenvolvimento de formas culturais são a possibilidade de compartilhar estados somáticos, as estruturas dos corpos que os compartilham e os ritmos de interação que transformam experiências de sensações comumente internas em formas externas visíveis e transmissíveis. Esse processo, em teoria, não requer a linguagem falada ou mesmo conceitos linguísticos, apesar de, na prática, o uso da linguagem e suas consequências cognitivas serem parte integral da experiência de seres humanos normais. Os estados compartilhados de diferentes corpos podem gerar diferentes conjuntos de regras para a construção do comportamento e da ação através de movimentos repetidos no espaço e no tempo que podem ser transmitidos de uma geração para outra. Portanto, um número infinito de variações culturais é possível, com base nas variáveis dos estados somáticos compartilhados, movimentos do corpo, números e formas dos organismos envolvidos, dimensões do espaço e durações do tempo. O funcionamento eficaz dessas capacidades específicas da espécie pode ser restringido por limitações externas, como o entorpecimento dos sentidos ou as definições restritas de companheirismo humano demarcadas por alguns sistemas socioculturais. As propensões humanas para se relacionar com os outros em termos de respostas sentimentais e de cooperação ativa com as pessoas disponíveis são atenuadas desde a mais tenra idade. “Sentimentos” pelos outros são canalizados para domínios apropriados com base em status prescritos, papéis e situações sociais, ao invés de ser permitido que se desenvolvam de acordo com orientações interiores; e tentativas de cooperação são restringidas pelas demandas imperativas de outros que possuem maturidade física para controlar a interação social de acordo com seu próprio interesse. À medida que a criança se torna fluente na linguagem, a barreira entre as propensões biossociais e as imposições culturais se torna cada vez mais aguda. Crianças que tentam, mas não têm permissão para chamarem seus pais pelos nomes pessoais que eles usam para falar um com o outro, podem encontrar dificuldade de amar e reagir espontaneamente mesmo quando forem encorajadas a isso,

porque elas aprenderam que os afetos individuais devem ser moderados por relações de autoridade. Entretanto, isso não torna os pais estranhos à criança, porque outros de quem as crianças podem igualmente gostar são definidos como distantes e essa classificação nominal reforça a presença física real do grupo próximo e concentra o impulso afetivo.

Estados somáticos compartilhados são consequências do sistema sensorial e comunicativo da espécie humana que é a condição básica para a interação social. Telepatia e empatia corporal, por exemplo, não são algo paranormal mas normal, embora sejam habitualmente suprimidos ou deixados para atrofiar em culturas que dão importância excessiva à comunicação verbal. Assim que as pessoas começam a analisar certos tipos de experiência, começam a notar que estas acontecem com muita frequência para serem coincidências. Por exemplo, alguém pode sentir desejo de telefonar para outro e, quando se aproxima do telefone, este toca e quem está ligando é aquele para quem a pessoa ia ligar. Eu diria que essa é uma expressão especial da conexão geral entre o homem e seus companheiros na qual um poderoso sentimento é traduzido em ação social. Um bom exemplo de situação oposta, o efeito da interação social sobre os estados somáticos, é discutido por Tiger (1975), que cita o relato de Martha McClintock sobre um “crescimento significativo na sincronização” do início da menstruação entre companheiras de quarto e amigas próximas.

#### IV

A segunda premissa de uma antropologia do corpo é que todo membro normal da espécie possui não só um repertório comum de estados somáticos e um potencial comum para estados alterados de consciência que têm sido classificados, especialmente por psicólogos humanistas, como parte do comportamento humano normal (Ver, por exemplo, Rowan 1976), mas também as mesmas propriedades específicas da função cognitiva. Devemos distinguir entre performance e competência, entre o que as pessoas fazem e o que elas são capazes de fazer. Se alguns seres humanos podem performar certas habilidades, deveria ser possível para qualquer membro da espécie fazê-lo, dado o ambiente social e cultural apropriado e oportunidades e incentivos similares. Esta é uma consequência lógica do princípio amplamente aceito da unidade psíquica da espécie humana, mas suas implicações geralmente não são investigadas. Até Lévi-Strauss sucumbe às visões elitistas da sua própria cultura quando argumenta que enquanto qualquer pessoa razoavelmente educada pode escrever poesia, a composição da música requer dons especiais que não são comuns a todos os membros da espécie (Lévi-Strauss 1964, 26).



Os fundamentos biológicos e as formas culturais da linguagem fornecem um modelo que pode ser útil para analisar outros campos da ação humana. Todos os seres humanos normais podem falar uma linguagem natural, e há evidências para sugerir que a competência musical é, da mesma forma, baseada em capacidades específicas da espécie, apesar da incidência da performance musical variar consideravelmente entre uma sociedade e outra (Blacking 1971; 1973). Comportamento humano é aquilo que os humanos fazem, e muita coisa que um humano sente pode ser sentida por outro. O principal problema é identificar domínios significativos do comportamento social, e é nesse sentido que os limites biológicos (como na linguagem) podem ser comparados de maneira útil às “categorizações de diferentes áreas de comportamento” das sociedades e dos antropólogos. Isto é, claramente há um domínio da linguagem que pode ser parcialmente isolado biológica e culturalmente. Mesmo que outros domínios como política, religião, música, parentesco ou vida econômica sejam reconhecidos em todas as categorias culturais das sociedades, precisamos saber como tais categorias se relacionam com conjuntos diferentes ou relacionados de funções biológicas, se é que se relacionam, e, acima de tudo, com tipos de experiências compartilhadas que podem existir entre os seres humanos.

A primeira e a segunda premissa podem ser unidas para produzir duas proposições relacionadas. No mundo compartilhado da cultura e da sociedade, e permitindo certas limitações impostas pela diferenciação sexual, *o que um organismo humano pode fazer, qualquer organismo pode fazer; mas nenhum humano pode fazer nada, ou mesmo se tornar humano, sem companheiros humanos*. Comportamento humano e ação são extensões de capacidades que já estão no corpo, e as formas e o conteúdo dessas extensões são gerados por padrões de interação entre corpos no contexto de diferentes ambientes físicos e sociais. A questão surge imediatamente: se há habilidades humanas básicas derivadas de capacidades específicas da espécie, porque elas não emergem ontogeneticamente em todos os membros da espécie, como a linguagem? Eu sugiro que, como na linguagem, tais habilidades podem ser programadas para um cronograma de amadurecimento e, se não forem utilizadas na sociedade no momento apropriado, podem ficar atrofiadas.

Necessitamos observar o ambiente social preciso para a emergência das chamadas crianças-prodígio, por exemplo, assim como se seu desenvolvimento foi normal em lugar de excepcional. Assim, podemos aprender mais sobre as condições e estágios ótimos para aprender determinadas habilidades. Alguns sistemas educativos foram baseados nessas teorias e, mais recentemente, o método Suzuki demonstrou que a aprendizagem socializada do violino em idades muito precoces pode produzir resultados extraordinários.

Isso leva à questão “o que é um ser humano normal?”. Às vezes, argumenta-se que o progresso significativo na evolução das culturas, especialmente em atividades chamadas “artes”, tem sido frequentemente feito por pessoas que não são apenas desviantes, mas que foram ou deveriam ser descritas como anormais. Dentro da antropologia, tem havido debates sobre supostas doenças mentais que encontram expressão institucional na mediunidade espiritual ou em certas profissões. Foi até alegado por um psiquiatra que o “fazer-se de louco”<sup>6</sup> (*Ukuthwasa*) dos Xhosa que precede ao treinamento e frequentemente a uma carreira de sucesso na medicina tradicional, é evidência de anormalidade fundamental. Assim, ao discutir uma série de casos examinados, ele escreveu, por exemplo: “Evidência de loucura na família: seu pai e avó eram doutores!” Embora haja diferentes definições de normalidade tanto dentro da profissão médica quanto em diferentes culturas, eu tomo como normal qualquer ser humano que não tenha a infelicidade de nascer com um sério impedimento físico que incorreria em classificações médicas como retardado mental, surdo-mudo ou paralisado, e requerer cuidados especiais.

Mais um problema, o qual não estou qualificado para discutir em detalhe, é a distinção entre variação genética individual normal e uma mutação anormal. Eu não desafiaria a noção de mutação como uma possível explicação para certos seres humanos excepcionais, mas tais exceções não são de muito interesse para a antropologia, como ciência da cultura, a menos que a mesma mutação ocorra muitas vezes e seja uma condição necessária para um traço cultural particular. Por exemplo, foi sugerido (Smith e Worthington 1967) que Nicolo Paganini sofria um distúrbio hereditário no tecido conectivo, como a síndrome de Ehlers-Danlos ou de Marfan, que teria contribuído para as inovações que fez na técnica do violino. Uma vez realizadas por esse homem com um corpo extraordinário, elas se tornaram parte do repertório técnico dos virtuosos, e de fato nenhum dispositivo realmente novo para o violino foi inventado desde sua época. Mesmo que esse diagnóstico esteja correto e o distúrbio tenha sido causado por um gene, é uma mera curiosidade, já que centenas de violinistas puderam tocar a música de Paganini sem sofrer essa desordem física. A “singularidade” do corpo de Paganini é significativa no desenvolvimento da cultura apenas no modo como um sonho ou um voo de imaginação gera um poema ou uma nova máquina. As mesmas inovações *poderiam* ter sido feitas por qualquer violinista imaginativo, e o fato de não serem não prova necessariamente que seu inventor era significativamente anormal. De fato, pode-se argumentar exatamente o oposto: que ele forçou suas capacidades humanas normais ao máximo

6. Tradução livre da expressão “*antic disposition*”. Segundo Michael Creamer, “*antic disposition*” na expressão de Hamlet de Shakespeare, significa fingir que se está perdendo a cabeça. Sob o pretexto de insanidade, ele sabe que terá licença para dizer e fazer coisas inesperadas e de outra maneira concernentes. Disponível em: <https://bit.ly/2V5U3nL> [N. T.].

ao tocar violino, como os violinistas subsequentes foram compelidos a fazer, de modo que o que era extraordinário para o tempo de Paganini é agora esperado para qualquer violinista de primeira linha.

Uma vez que todos os indivíduos são biologicamente únicos, o que é mais interessante na análise da cultura são as experiências e ideias que as pessoas podem realizar e compartilhar. Mozart foi sem dúvida um indivíduo notável, mas o que é mais interessante sobre ele é que ele era tão *extra-ordinário*, com tanto controle sobre suas capacidades humanas, que ele pôde ressoar em milhões de outros humanos de diferentes épocas e culturas.

Claramente alguns comportamentos sociais (ou mais frequentemente antissociais) são idiossincráticos e podem ser provocados por estados somáticos que se estendem desde uma dor de estômago a um ataque epiléptico. Idiossincrasias somáticas são de interesse de uma antropologia do corpo somente se precisarem ser invocadas para explicar a ação de uma pessoa numa situação social particular, ou se são tomadas por um grupo social como parte de sua cultura. Uma antropologia do corpo deve preocupar-se principalmente com estados somáticos e capacidades que os organismos normais podem compartilhar, seja por variedades de comunhão em grupo, ou pela experiência social em uma cultura comum.

V

A terceira premissa de uma antropologia [do corpo] surge da primeira e da segunda premissa. Se a condição básica de uma sociedade humana é o estado generalizado de empatia que pode ser percebido através das sensações de organismos individuais, as formas de interação não-verbais são fundamentais. A cinésica e a proxêmica se interessam por aspectos microscópicos do movimento humano (Ver, por exemplo, Birdwistell 1970, Hall 1968), bem como pela demografia e pela genética de populações com os padrões de adaptação de grupos sociais maiores. Uma antropologia do corpo é o lugar de encontro entre o micro e o macro: sempre que possível, deve ser capaz de separar os movimentos do corpo de associações verbais e especificar os níveis nos quais os corpos respondem consciente ou inconscientemente à relação evolutiva da espécie e do seu ambiente em qualquer momento ou lugar.

Bateson sublinhou que “o discurso da comunicação não-verbal está precisamente voltado para questões de relacionamento – amor, ódio, respeito, medo, dependência etc. – entre o eu e o vis-à-vis ou entre o eu e o ambiente e [...] a natureza da sociedade humana é tal que a falsificação desse discurso rapidamente se torna patogênica” (Bateson 1973, 388). Categorias e sistemas de pensamento culturalmente prescritos, baseados

em palavras, podem entrar em conflito com as informações que vêm de dentro do corpo e, assim, acumular tensões nos estados emocionais que encontram expressão no comportamento e na ação social.

Uma distinção útil pode ser traçada entre as formas rituais particulares de diferentes culturas e um modelo biológico universal que pode ser chamado de proto-ritual, um estado somático compartilhado do corpo social que produz tipos especiais de sentimentos e movimentos aparentemente espontâneos e interação entre corpos no tempo e no espaço. (A situação provavelmente *não* é biologicamente espontânea, embora pareça ser assim). Estados de proto-ritual podem ser comparados à ritualização de algumas espécies de animais, mas no homem eles são distintos por serem situacionais e não maturacionais. Isto é, há um “comportamento ritual específico da espécie e, portanto, adaptativo, do homem, distinto do comportamento ritualístico de alguns homens” que coordena no tempo todos os organismos que:

estão dentro de um espaço imediatamente observável e/ou finalmente concebível [...] Experiências no tempo e no espaço são, portanto, externalizadas em uma situação *externamente* dada, de modo que teoricamente qualquer número de membros da espécie humana pode interagir ritualmente em qualquer momento da vida. Para a maioria dos rituais animais, a escolha do tempo e do local parece depender de fatores *internos*, como os estágios de maturação dos envolvidos. (Blacking 1976, 10)

A observação das *formas* culturais de tais estados mostra a transformação de expressões faciais individuais e movimentos corporais, e dos movimentos corporativos no espaço e no tempo dos corpos envolvidos. “Ondas” de sentimentos são geradas no corpo e entre corpos, não diferente de ataques de espirros ou soluços, e podem ser discernidas sequências discretas de tempo e padrões de movimento, análogas ao fluxo e refluxo de uma peça musical. Obviamente, as formas que os movimentos assumem são muito afetadas por sua estrutura cultural; mas, ao mesmo tempo (e especialmente em situações de culto coletivo quando as pessoas se submetem ao poder do espírito), emerge um padrão geral de interação e movimento, que, embora muitas vezes relacionado à experiência cultural, é moldado a partir do corpo e monitorado por padrões de fluxo de energia que transcendem as tentativas conscientes dos atores de manipular a situação. Em *Natural Symbols*, Mary Douglas afirmou que “a comunicação depende do uso dos símbolos” (Douglas 1973, 29), e particularmente dos símbolos da linguagem, e que “não pode haver organização sem expressão simbólica” (Op. cit., 73). Ela também argumentou que a emoção não é suscetível à divisão discreta. Nas situações proto-rituais às quais me referi, há um nível de comunicação e organização que ocorre sem linguagem e sem símbolos, e a emoção é



frequentemente expressa em padrões contrastantes de movimento que são suscetíveis a uma divisão discreta. Ou seja, nem todos os eventos estão diretamente relacionados às categorias culturais compartilhadas, e deve ser possível distinguir as formas particulares do universal por meio de análises cuidadosas do movimento do corpo.

Clifford Geertz também rejeita a noção de uma tendência inata e pré-simbólica para ordenar a interação humana e estende o argumento além do campo da comunicação intencional para o sentimento:

Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significativos – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um mero caos de atos sem sentido e emoções explosivas, sua experiência virtualmente sem forma. (Geertz 1975, 46)

Sem os padrões de orientação da cultura humana[...] o homem, literalmente, não saberia como se sentir. (Geertz 1964, 47)

Talvez seja injusto citar Geertz sem fazer referência ao argumento de Susanne Langer: “em virtude de nosso pensamento e imaginação, temos não apenas sentimentos, mas *uma vida de sentimentos*” (Langer 1953, 372, grifo do autor). As afirmações de Geertz seriam mais aceitáveis se ele estivesse se referindo a uma vida de sentimentos em vez de sentimentos, e em outro contexto ele sugere que isto é assim: “A fim de decidirmos, devemos saber como sentir as coisas; e para saber como nós sentimos as coisas, precisamos das imagens públicas do sentimento que apenas o ritual, o mito e a arte podem proporcionar” (Geertz 1975, 82).

Retomando o argumento de Tomkins citado acima (Tomkins e Izard 1966, VII), é necessário distinguir entre sentimentos e uma vida de sentimento e, em particular, avaliar o impacto dos sentimentos no pensamento e na imaginação e reconhecer que mesmo as “emoções explosivas” não são respostas aleatórias e sem sentido. Karl Primbram (1967) também sugeriu que as emoções devem ser vistas como processos neurais que estruturam a recepção como alternativa à ação instrumental. Não é assunto de uma antropologia do corpo investigar como esses estados operam fisiologicamente, embora seja necessário reconhecer que, por serem situacionais, suas formas expressivas variarão de acordo com o tempo, o lugar e o número de pessoas envolvidas e que, embora surjam da aceitação da complexidade automática do corpo, eles não são “abandonados”. É a sua própria repetição e concentração que os torna tão distintivamente humanos: por um tempo indeterminado, o mundo dos atores fica parado enquanto eles reagem uns aos outros e à permanência percebida de sua vida social, e não [reagem] à impermanência de sua existência anatômica. A qualidade realmente surpreendente sobre

os seres humanos não é a mudança, mas a *não-mudança*, a capacidade de parar o mundo e repetir ações, para se desvincular do ambiente em constante mudança e do ciclo da vida.

É neste processo que rompe “o silêncio primordial” sobre o qual Merleau-Ponty escreveu, e entre suas características que devem ser medidas pelos antropólogos estão seus tempos e padrões de movimento, pois são chaves para seus significados. Como Morton Marks demonstrou efetivamente em um estudo da música afro-americana (Marks 1974), o ritual enfaticamente *não* é comunicação sem informação. Tudo o que conhecemos sobre a mente dos animais não-humanos deriva da observação de seus movimentos, gestos e comunicação não-verbal: muito pode ser aprendido sobre o animal humano quando é estudado desta mesma forma.

Muitas das funções do corpo dependem da sequência e timing dos eventos, e um timing adequado é um sinal de boa saúde. Isso é particularmente verdadeiro no caso da linguagem, onde a maioria dos “distúrbios da fala e da linguagem de SNC<sup>7</sup> pode ser caracterizada como um distúrbio dos mecanismos de timing” (Lenneberg 1967, 218; ver também 116ff). Métrica e coordenação rítmica são importantes na terapia da fala e, de forma mais geral, no tratamento de crianças com deficiência mental (Nordoff e Robbins 1971, 30 a 32 e 103). A pesquisa ainda não mostrou como os vários ritmos naturais do corpo se entrelaçam, mas há pouca dúvida de que o ciclo circadiano<sup>8</sup> seja um importante princípio organizador na fisiologia humana (Luce 1973). Estes fenômenos são parte da complexidade automática do corpo, e na medida em que são apenas vagamente (se é que são) percebidos através de mudanças de sentimento, eles fazem parte “do silêncio primordial”.

Ritmos biológicos podem influenciar sentimentos e performance, mas eles não necessariamente determinam a *experiência* de tempo: isso é uma consequência da codificação de eventos, em que a duração do tempo é percebida em relação à quantidade de informação processada ou rememorada (Ornstein 1969). Agora, a codificação de eventos é uma atividade essencialmente do corpo e particularmente do cérebro, que rompe o silêncio primordial. Torna-se possível por estados somáticos recorrentes em que o tempo parece estar parado.

Racionalizações de estados somáticos transcendentais e experiências de ressonância corporal variam de uma cultura para outra, tanto quanto

7. Sistema nervoso central [N. T.].

8. Nota dos tradutores: O Ciclo circadiano é o período de aproximadamente 24 horas sobre o qual se baseia o ciclo biológico de quase todos os seres vivos, sendo influenciado principalmente pela variação de luz, temperatura, marés e ventos entre o dia e a noite. É o ciclo que regula os ritmos fisiológicos e psicológicos do corpo humano, com influência sobre processos como a digestão ou o estado de vigília e sono, a renovação das células e o controle da temperatura do organismo. Ver: Merlin, Gegeer e Reppert , 2009.

os títulos que Rodin deu a uma escultura antes de encontrar um que o satisfizesse. Provavelmente por causa disso, as formas dessas “experiências máximas”, altamente valorizadas, receberam menos atenção do que a “tagarelice das palavras” que as cercam. Os sistemas sociais são corretamente concebidos e estudados como sistemas de valores; mas sistemas de valores e níveis de concordância entre membros de uma sociedade não podem ser entendidos adequadamente apenas no nível verbal, seja através da racionalização de eventos pelos atores ou da observação acumulativa que os observadores fazem deles. As pessoas podem não apenas enganar os outros; elas podem se enganar em sua reificação de seus sistemas simbólicos e sociais. Por exemplo, um sistema de simbolismo corporal, embora pareça brotar das necessidades reais e da natureza do corpo, pode sutilmente expressar os interesses de um grupo dominante e tornar-se a camisa de força que inibe a autoexpressão e distorce a postura. De novo, os valores de um sistema social que podem parecer adaptativos no contexto de uma cultura particular podem ser biologicamente não-adaptativos, devido à falta de racionalização das forças biosociais; a força desse contraste entre valores reais e racionalizados geraria conflito. Como Maslow argumentou, “dicotomizar patologiza (e a patologia dicotomiza). Isolar duas partes inter-relacionadas de um todo umas das outras, partes que precisam umas das outras, partes que são verdadeiramente ‘partes’ e não totalidades, distorce as duas coisas, as adoece e contamina” (Maslow 1970, 13). Quando a “mente” é artificialmente separada do corpo, ou o pensamento é separado dos sentimentos e dos movimentos do corpo que os gera, as duas partes sofrem. Culturas são extensões e adaptações de sentimentos, e especialmente da humanidade (fraternidade), que são universais para as espécies, e se a base biológica do comportamento é ignorada ou desvirtuada, as leis da natureza devem inevitavelmente anular as tentativas do homem de escapar delas. Muitos conflitos surgem de inconsistências entre as forças sociais que ligam as sociedades humanas e as descrições culturais inadequadas do homem sobre as situações sociais.

Como podemos mensurar o aparentemente invisível, e como podemos presumir dizer que algo não reconhecido pelos atores é real? É tão real para fins explicativos como átomos, genes ou contagens diferenciais sucessivas de leucócitos: isto é, pode ser inferido de certos tipos de comportamento observável. *Não* é invisível: pode ser observado no colapso e transformação de organismos, como a morbidade e epidemiologia de uma comunidade, ou em mudanças nos gestos e posturas, especificamente na inconsistência de postura em encenação contrastante. Ekman e Friesen, em estudos de expressão facial e movimentos das mãos, mostraram como os padrões de movimento das pessoas variam nas doenças e na saúde, e como é possível detectar o fingimento do corpo ou da face (Ekman e Friesen 1973; 1974).

Precisamos contrastar os movimentos de pessoas sujeitas a situações autoritárias com os movimentos que elas fazem em um ambiente familiar. Embora os padrões de movimento dos jamaicanos, paquistaneses e outros imigrantes possam variar em suas casas de acordo com certos traços culturais, nas situações oficiais dos escritórios de imigração, agências de emprego e delegacias de polícia, eles podem responder com conjuntos comuns de movimentos. Precisamos estudar os movimentos, gestos e contato corporal que bebês e crianças experimentam, pois essas experiências provavelmente exercem a mais profunda influência sobre o pensamento conceitual, o comportamento social, a saúde e o desenvolvimento de habilidades.

Ao mesmo tempo, devemos reconhecer a possibilidade, argumentada por Cicourel (apud Benthall e Polhemus 1975, 220ff), de que os modos de comunicação oral e gestual diferem cognitivamente, porque são dois sistemas de codificação alternativos para processos simbólicos verbais e imaginários visuais. Nesse aspecto, os processos de pensamento dos surdos podem fornecer evidências cruciais. Cicourel argumenta que o pensamento dos surdos envolve a linguagem, mas, como sugeri, seria de se esperar que tanto o pensamento oral quanto o gestual fossem aspectos de um sistema de movimento mais profundo do corpo.

## VI

A quarta premissa de uma antropologia do corpo é que a mente não pode ser separada do corpo. Isso está ligado à terceira premissa, uma vez que é nessas áreas da comunicação não-verbal, especialmente a dança e a música, que podemos observar a mente trabalhando através do movimento dos corpos no espaço e no tempo. Além disso, é na verbalização e na mentalização do essencialmente não verbal, das artes manuais, que vemos o mais insidioso e desumanizado ataque ao desenvolvimento mais apurado do homem e da cultura. A dicotomia corpo/mente pode ser parcialmente explicada como um fenômeno cultural, como um artefato de certos modos de produção e formação sociais, refletindo a divisão do trabalho manual e mental na produção; mas também a evidência de que isso pode ser produto de um uso assimétrico do corpo que poderia, portanto, emergir mesmo numa sociedade verdadeiramente socialista na qual o trabalho manual e mental não são separados ou falsamente avaliados. Dança, música, pintura e escultura são verdadeiramente formas do trabalho manual não-verbal, mas foram investidas da “dignidade” de trabalhos “quase-mentais”: o artista “fala” aos mortais inferiores sobre coisas elevadas e, portanto, sua consciência é distinta de sua prática manual. Isso sustenta o argumento burguês da diferenciação de classe, ou seja, que uma classe deve realizar o trabalho manual para que a outra possa cuidar das necessidades mentais na sociedade. Assim, mesmo



onde o modo de produção é refletido numa separação ideológica entre corpo e mente, a sociedade admite a importância de uma forma de atividade que é ao mesmo tempo manual e mental, realizando a mediação entre o mundo da produção e o mundo do pensamento e das construções mentais. A questão levantada é em que medida tais “artes” são parte de uma superestrutura ideológica da vida social necessária para resolver contradições criadas pela divisão entre o trabalho manual e o mental e em que medida elas são uma forma especial de trabalho manual, e ainda, por que elas existem afinal nas suas formas contemporâneas ou por qual razão chegam mesmo a existir.

Se, como produtos do trabalho mental, elas são instrumentos da auto-definição do desenvolvimento dos sentidos do homem, são somente parte de uma fase da história humana que vai passar quando o “não-trabalho de poucos” deixar de ser uma condição “para o desenvolvimento geral das potencialidades da mente humana (Marx 1973, 705). Quando o homem se apropriar de seus sentidos e “superar a alienação de sua verdadeira essência [...] a Arte como tal será suprimida, uma vez que Arte e Vida terão se tornado uma só” (Hess 1973, 313). Se “as ideias não existem em separado da linguagem”, então, de fato, as Artes como tal desaparecerão quando as ideias que elas expressam forem trabalhadas através da resolução das contradições sociais. Mas, se o propósito das artes é refletir ideias através de tipos diferentes de trabalho manual “artístico”, por que deveriam usar modos não-verbais de comunicação? Por que tentar “dizer” através de dança ou música o que pode ser igualmente ou melhor dito em palavras? Música, por exemplo, não é uma linguagem imediatamente compreendida a ponto de se esperar que ela produza respostas específicas, já que é a expressão metafórica de sentimentos. Ela não pode comunicar nada de novo a seus ouvintes além de padrões de som não familiares que, por meio de contrastes rítmicos e tonais, pode despertar tensão nervosa ou impulso motor – dado que são apresentadas em um ambiente cultural familiar enquanto comportamento percebido como musical. Por que a música deveria ter valor vital se ela é meramente *reflexo* das contradições inerentes da divisão entre o trabalho manual e mental?

É precisamente porque dança e música são modos não verbais de comunicação especiais que elas têm valor na sociedade humana.

Pesquisas recentes têm sugerido que na lateralização das funções do cérebro:

O hemisfério esquerdo é predominantemente envolvido com o pensamento analítico, especialmente linguagem e lógica. Esse hemisfério parece processar a informação sequencialmente [...] o hemisfério direito, por contraste, parece ser primordialmente responsável pela nossa orientação no espaço, talentos artísticos, consciência corporal e reconhecimento

facial. Ele processa informações de modo mais difuso do que o hemisfério esquerdo, integra material e simultaneamente ao invés de linearmente. (Ornstein 1973, 87)

A especialização dos dois hemisférios parece ser única aos seres humanos e está relacionada a evolução da linguagem [...] os trabalhos complementares de nossos dois processos de pensamento permitem nossas maiores conquistas, porém a maior parte das ocupações valoriza um modo em detrimento do outro [...] *uma consciência humana completa deveria incluir ambos os modos de pensamento.* (Op. cit. 92, grifo nosso)

A dicotomia corpo/mente pode, desse modo, ser vista como uma extensão do corpo, expressando simbolicamente as funções separadas dos hemisférios esquerdo e direito do cérebro. Pelo fato de grande parte da vida social ser dominada pela linguagem e pelo pensamento linear, as artes são necessárias não meramente no nível ideológico, como mediadoras entre o trabalho mental e manual: elas têm a função biológica de ativar ambos os hemisférios do cérebro e assim contribuir com uma consciência humana mais completa. Algumas capacidades musicais parecem estar localizadas no hemisfério direito, enquanto outros aspectos segmentares das estruturas musicais certamente derivam de operações do lado esquerdo do cérebro. Se isso for verdade, então a música é uma coordenadora particularmente apropriada das atividades cerebrais.

As consequências da lateralização das funções do cérebro são valores desiguais atrelados ao trabalho mental e manual, que podem ser reforçados ou reduzidos de acordo com as sociedades e com a ênfase dada por elas às diferentes atividades corporais. Entretanto uma vez que, sob circunstâncias ideais (ou normais?), ambos os hemisférios deveriam ser plenamente operacionais, há sempre a possibilidade de que tais estados somáticos “abertos” possam ocorrer espontaneamente e afetar um corpo-mente até então fechado, mesmo em uma sociedade em cujos padrões de construtos mentais e atividades corporais tenham alta tendência a ser contrários a isso.

A obscura dicotomia mente/corpo oferece uma rota de fuga conveniente para muitos problemas difíceis, tais como explicar conceitos como misericórdia, piedade, verdade e justiça em termos evolutivos. Como poderiam tais conceitos ter evocado sentimentos realmente profundos das pessoas, longe de serem descompromissados, se não tivessem algum tipo de valor adaptativo para a espécie? Como tais conceitos poderiam ser alienados de sentimentos, ou mesmo vieram a existir, sem fundamentações biológicas? Teria como serem inventados se nunca tivessem sido sentidos em primeiro lugar? Se dissermos que esses conceitos são, em sua maioria, criações autônomas da mente, não precisamos fazer

perguntas embaraçosas: todas elas podem estar relacionadas a situações sociais reais, e podem até ser vistas como ideias que surgem de respostas auto-interessadas e estratégicas aos problemas sociais. (Por exemplo, eu invento e invisto de valor a ideia de compaixão quando um prisioneiro de guerra, que deveria ter sido morto, me salva da morte). O importante denominador comum é o modo como *os corpos* das pessoas respondem em determinadas situações, e não as supostas ginásticas mentais pelas quais os mesmos conceitos podem ter chegado em diferentes sociedades e culturas. Se a sociedade é vista como um sistema de forças ativas na qual todos os corpos são altamente sensíveis aos sentimentos de outras pessoas, então compaixão, piedade, verdade e justiça podem ser entendidas como sentimentos distintos, com conceptualizações correspondentes, que surgem quando experiências primordiais e biologicamente necessárias de empatia são afrontadas de alguma maneira.

A patológica dicotomia mente/corpo também se reflete nas conceituações culturais contraditórias da experiência física. Por exemplo, “enamorar-se” e “estar apaixonado” são geralmente distintas de “fazer sexo” como formas superiores de uma atividade essencialmente animal. “Apaixonar-se” geralmente se refere a uma associação entre corpos da qual se espera que envolva mais do que a mera atração sexual, e pode ser descrita como atividade do corpo que depende de sentimentos para com outro corpo; “fazer sexo” diz respeito a uma situação em que um parceiro pode realizar atividades sexuais de forma adequada e prazerosa enquanto pensa em outra coisa ou outra pessoa, e pode ser descrita como uma atividade treinada pela mente que se baseia em conceitos sobre mulheres, masculinidade, sexualidade e assim por diante. Curiosamente, para uma sociedade que acredita em uma mente superior ao corpo, exaltamos momentos nos quais acreditamos que a mente é absorvida no corpo, em contraste com um ato sexual no qual a mente pode estar separada do corpo.

Meu interesse numa antropologia do corpo está na convicção de que sentimentos, particularmente os de empatia expressados através do movimento dos corpos no espaço e no tempo, geralmente sem conotações verbais, são a base da vida mental. Se as antigas ferramentas acheuleanas são uma evidência sobre uma nova forma de pensar, é porque são, primeiramente, produtos de novas formas de sentir e mover o corpo. A característica mais surpreendente desses antigos artefatos não é sua função como instrumentos de produção, mas sua forma, como produtos de um ser que demonstra um senso de ordem que poderia ser chamado de “estético” ou “artístico”. Eles refletem concentração, um sistema padronizado de execução, movimentos corpóreos repetidos no espaço e o tempo e uma continuidade de estilo que sugere uma cultura comum, mas acima de tudo, uma sensibilidade para a forma.

J. Z. Young afirmou que a criação de novas formas estéticas “tem sido a forma mais fundamentalmente produtiva de todas as atividades humanas. Quem quer que crie novas convenções artísticas encontra métodos de intercâmbio entre pessoas relativos a questões até então incommunicáveis. A capacidade de fazer isso tem sido a base de toda a história humana” (Young 1971, 519). Gregory Bateson salientou que “sem a ajuda da arte” a consciência “nunca pode experimentar [...] a natureza *sistemática* da mente” (Bateson 1973, 118). A função essencial do processo artístico é mediar entre o impermanente e o permanente no homem para capturar a força do sentimento com formas que sempre devem começar como extensões do corpo. Se a criação de uma nova forma estética for produto do pensamento consciente. Eu acho que a maioria dos artistas criativos vai concordar que o processo começa como uma “explosão” do corpo que produz resultados aparentemente espontâneos.

O uso de formas espelhadas em música e dança proporciona o exemplo mais interessante de “explosão” do corpo, porque são formas que o homem nunca poderia descobrir, a não ser através de seu corpo. Existe uma sequência lógica que vai da observação das formas espelhadas na natureza à sua utilização em design, mas não ao seu uso na música e na dança. Se, no entanto, transformações espelhadas fazem parte das funções cognitivas do corpo, elas poderiam ser aplicadas criativamente em qualquer campo sem observações ou experiências prévias, como na dança e na música. Eles poderiam ser uma estrutura biológica básica, responsável pelas formas espelhadas no corpo humano e na natureza em geral. Também é possível que a percepção e a criação de transformações espelhadas emergem apenas através da experiência de interação social. O mais significativo é que podem ambas ser sentidas e usadas em nível inconsciente (Schoenberg 1951), e podem ser fatores importantes na comunicação musical. Ou seja, mesmo quando compositores exercitam conscientemente suas mentes para produzir uma estrutura musical unificada, os toques finais de seu trabalho são geralmente dados por seus corpos; e é porque um corpo humano cria uma ordem simbólica com um mínimo de interferência “cultural” que a música ressoa para uma larga variedade de pessoas que podem compartilhar pouco ou nada das experiências prévias do compositor (Cf. Reti 1961; Walker 1962). A música pode não obedecer às regras do conservatório, mas as plateias vão senti-la no fundo do coração, porque refletem o que Bateson chama de “algoritmos do coração” (Bateson 1973, 112).

Embora música e dança sejam formas de comunicação não-verbal, elas são sempre fatos sociais e, portanto, nunca podem ser completamente livres dos conceitos verbais e construções de realidade que predominam em diferentes sociedades. Não é simplesmente que as palavras possam ser musicadas e assim afetar sua estrutura, mas que as “linguagens” da



música e da dança podem ser necessárias para expressar outros conjuntos de símbolos, e essa música e dança podem ser precisamente distintas da não-música e não-dança. No entanto, é possível demonstrar (Cf. Ruwet 1972; Blacking 1974) que existem formas intrínsecas à música e à dança que não são modeladas na linguagem. Podemos olhar além das “linguagens” da dança, por exemplo, para as danças da linguagem e do pensamento.

Assim como o movimento consciente está em nossos pensamentos, pensar pode vir do movimento, especialmente o pensamento compartilhado ou conceitual advindo do movimento comum (Blacking 1976). E assim como o objetivo final da dança é a possibilidade de danças *sem* pensar, *ser* dançado, a conquista final do pensamento é ser movido a pensar, *ser* pensado. Às vezes chamam isso de inspiração, insight, genialidade, criatividade e por aí vai. Mas essencialmente é uma forma de celebração inconsciente, um movimento do corpo. Somos movidos ao pensamento. Mente e corpo são um.

Uma objeção imediata à noção de que o conceito de mente é de fato um modo de falar sobre o *corpo* social do homem, mais do que um fenômeno quase autônomo, vem da evidência que sugere que o elemento moral é um fator crítico em muitas atividades e experiências corporais. Já mencionei o andar sobre o fogo, sobre o que às vezes se diz ser uma conquista da mente sobre o corpo ou a matéria. Em campos mais mundanos, proezas atléticas ou habilidades pianísticas parecem depender de proporções apriorísticas do corpo, e ainda qualidades misteriosas como determinação ou vontade podem ajudar um corpo menos adequado a performar melhor do que o esperado. Explicações similares sobre sobrevivência e recuperação são sempre oferecidas em casos de enfermidades agudas, ou mesmo de resfriados.

Quando a complexidade automática do corpo e particularmente do corpo social for melhor compreendida, vai ficar evidente que muitas das situações em que a mente se sobrepõe ao corpo podem ser explicadas em termos biossociais. Primeiramente, na doença, os efeitos puramente físicos da concentração de fluxo de energia de outras pessoas pode fazer mais por um paciente do que a sua própria “vontade” e, em segundo lugar, a atividade física incidental a um esforço da “mente” provavelmente faz mais do que qualquer outra coisa para processo de cura do corpo; e se o corpo está fora de recuperação, toda vontade do mundo provavelmente não vai ajudar. Nos hospitais modernos, a importância de se mover corpos doentes, mesmo logo após uma operação extenuante, é agora reconhecida em geral; uma série de estudos por James Prescott e outros mostraram a importância do movimento, do toque e da experiência sensorial no desenvolvimento mental (Ver Prescott 1971). Há também muitas atividades físicas, como dança e música coletivas que

geram mais do que redução da energia física. Além disso, o segredo de muitas técnicas de atletismo, ginástica e música é encontrada no relaxamento e ritmo, deixando o corpo fazer seu próprio trabalho após um período de prática – o que é certamente o oposto da mente sobre o corpo!

A meu modo de ver, a antropologia do corpo não busca por bases instintivas do comportamento, e certamente não contrapõe instintos ao pensamento conceitual e à linguagem verbal, como Konrad Lorenz parece fazer (Lorenz 1967, 29). Busca antes uma melhor compreensão dos princípios gerais da ação humana através do estudo das variações culturais em relação às propensões e restrições biológicas e os quadros gerais da evolução. Estou particularmente interessado nas capacidades comportamentais que, como a fala, combinam especificidade com plasticidade, e com a possibilidade de que muitas capacidades humanas sejam melhor desenvolvidas, e talvez somente capazes de desenvolvimento durante períodos específicos de crescimento do organismo.

Estou interessado no que Alland chama de imperativo humano, mas eu não compartilho sua visão de que o sistema cognitivo sobre o qual o comportamento humano de alguns grupos específicos é baseado, “consiste em classificações nas quais o campo ambiental (incluindo outros seres humanos) é dividido de acordo com um sistema *arbitrário*, porém tradicional. Fora deste sistema de classificação se desenvolve um conjunto de regras para a ação” (Alland 1972, 152, grifo nosso). O caso da música, que Lévi-Strauss chamou de “o supremo mistério da ciência do homem” (Lévi-Strauss 1964; Ver também Blacking 1975) me convence de que pelo menos essa área da ação humana segue regras que estão longe de serem arbitrárias, não importando o quão arbitrária a visão de música e não-música e outros aspectos do sistema de classificação possam parecer ser. Além disso, as estruturas profundas do comportamento musical podem geralmente ser medidas com um grau satisfatório de objetividade. Por exemplo, se tomarmos uma grande amostra de performances do mesmo instrumento de diferentes músicos dentro da mesma tradição, e também descobrirmos com artistas e audiências de quem e onde as melodias foram aprendidas e de onde elas se originaram, poderemos comparar as variações dessa performance musical com classificações e percepções populares. Podemos então achar que mesmo que um grupo de violinistas irlandeses alegue ter sido influenciado por um indivíduo em particular que vem do Condado de Donegal ou County Clare, sua residência continuada em County Tyrone os influenciou a desenvolver estilos que traem as características dessa região. Suas percepções da música *per se* poderiam ser mais detalhadamente testadas, pedindo-lhes para identificar a proveniência de uma série de gravações, e observar se suas respostas mostram consistência no reconhecimento de estilos individuais ou locais.

O estudo dos sentimentos, dos sistemas de comportamento não-verbal e das extensões do corpo na cultura acrescenta dimensões importantes para o arsenal dos antropólogos sociais. Isto pode revelar padrões de interação mais fundamentais e duradouros entre os corpos sociais e seu ambiente, que transcendem o que parece estar pressionando mais imediatamente as realidades socioeconômicas. Eu fui acusado de escolher um tópico irrelevante para um estudo antropológico sério, escandalosamente inadequado para uma conferência na Irlanda do Norte em 1975. Se eu sentisse que havia alguma atitude que eu pudesse tomar para aliviar a fome do mundo, a exploração econômica, a opressão de classe ou o racismo a última coisa que eu faria seria convocar uma conferência de antropologia para falar sobre isso. Em geral eu aceito as críticas ao viés colonialista em nossa disciplina e saúdo a atual preocupação com a situação de minorias étnicas, com problemas de desenvolvimento, e com a aplicação da teoria dos modos de produção aos dados antropológicos. Todos esses assuntos são muito importantes, mas não os considero problemáticos: eles parecem exigir ação política em vez de discussão teórica. O que se tornou problemático para mim nos últimos anos é a questão de quanto controle o homem tem sobre seu próprio destino e até que ponto sua liberdade cultural é contida por restrições biológicas e evolucionárias. Na reestruturação de nosso sistema educacional e na criação de uma sociedade verdadeiramente igualitária em que todo o potencial de cada ser humano possa ser desenvolvido, é necessário saber que propensões, que capacidades e que sensibilidades podem ser liberadas e em que fases da vida elas devem ser cultivadas. Isso requer um entendimento mais completo do corpo social porque, como todo mundo já aprendeu em algum momento pela experiência, é somente quando colocamos nossas aquisições culturais em harmonia com as forças e estruturas de nossos corpos e aceitamos as suas condições, que temos a liberdade de viver criativamente. O primeiro passo para a conquista de nossos sentidos em uma sociedade verdadeiramente livre é a compreensão das limitações e possibilidades de corpos individuais e sociais. E isso é uma das principais razões pelas quais estou interessado na pesquisa da antropologia do corpo.

#### **AGRADECIMENTOS**

Eu sou muito grato a Brenda Beck, Zureena Desai, Hilary Paul Ekman, Roy Willis e colegas do meu departamento, pelas críticas de rascunhos anteriores deste artigo.

#### **REFERÊNCIAS**

- Alland, A., Jr. 1972. *The Human Imperative*. New York: Columbia University Press.
- Bateson, G. 1973. *Steps to an ecology of mind*. Paladin.
- Benthall, J. and Polhemus, T. (eds.) (1975). *The Body as a medium of expression*. London: Allen Lane.
- Birdwhistell, R. L. 1970. *Kinesics and context: essays on body motion communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Blacking, J. 1971. Towards a theory of musical competence. In E.J. de Jager (ed.) *Man: Anthropological essays presented to O.F. Raum*. Capetown: C. Struik, 19-34.
- Blacking, J. 1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, J. 1974. Ethnomusicology as a key subject in the social sciences. In: *In memoriam Antonio Jorge Dias, Vol. III, Lisbon*, 71- 93.
- Blacking, J. 1976. Dance, conceptual thought and production in the archaeological record. In G. de G. Sieveking, I.H. Longworth and K.E. Wilson (eds.), *Problems in economic and social archaeology*, Londn: Duckworth, 3- 13.
- Douglas, M. 1973. *Natural symbols: explorations in cosmology*. Pelican Books.
- Durkheim, E. 1961. *The elementary forms of the religious life*. (tr. J.W. Swain). New York: Collier Books.
- Eibl-Eibesfeldt, I. 1971. *Love and hate* (tr. Geoffrey Strachan) London: Methuen.
- Ekman, P., Friesen, W.V. and Ellsworth, P. 1972. *Emotion in the human face*. Elmsford, New York: Pergamon.
- Ekman, P. and Friesen, W. V. 1973. Nonverbal behavior and psychopathology. In R. J. Friedman and M.M. Katz (eds.), *The Psychology of Depression: Contemporary Theory and Research*, 203-231.
- Ekman, P. and Friesen, W. V. 1974. Detecting deception from the body or face. *Journal of Personality and Social Psychology*, 29 (3): 288-298.
- Ekman, P. and Freisen, W.V. 1975. *Unmasking the face: a guide to recognizing emotions from facial cues*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Fox, R. (ed.) 1975. *Biosociai anthropology*. ASA Studies. London: Malaby Press.
- Geertz, C. 1964. The transition to humanity. In Sol Tax (ed.), *Horizons of anthropology*, London: Allen and Unwin, 37-48.
- Geertz, C. 1975. *The interpretation of cultures*. London: Hutchinson (c. 1973).
- Hall, E.T. (1968) Proxemics. *Current Anthropology*, 9 (2 - 3): 83- 108.
- Hess, H. 1973. Is there a theory of art in Marx? *Marxism Today*, October.
- Hewes, G.IL 1973. Primate communication and the gestural origin of language. *Current Anthropology*, 14 (1-2): 5-24.
- Hinde, R. 1972. *Non-verbal communication*. Cambridge University Press.
- Langer, S. 1953. *Feeling and form*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Lenneberg, E.H. 1967. *Biological Foundations of Language*. New York: Wiley.
- Levi-Strauss, C. 1964. *le cru et le cuit*. Paris: Plon Livingston, F. 1973. Did the australopithecines sing? *Current anthropology* 14 (1-2): 25- 29.
- Lorenz, K. 1967. *On Aggression*. New York: Bentham Books.
- Luce, G. C. 1973. *Body time: the natural rhythms of the body*. Paladin.
- Marks, M. 1974. Uncovering ritual structures in Afro-American Music. In Irving Zaretsky and, P. Leone (eds.) *Religious Movements in Contemporary America*, Princeton University Press.
- Marx, K. 1973. *Grwidrisse* (tr. Martin Nicolaus). Penguin Books.
- Maslow, A.H. 1970. *Religions, values, and peak-experiences*. New-York: Viking Compass Book.



- Mauss, M. 1936. Les techniques du corps. *Journal de la psychologie*, 32.
- McClintock, M. 1971. Menstrual synchrony and suppression. *Nature*, 229, 244-245.
- Merleau-Ponty, M. 1962. *Phenomenology of Perception* (tr. Colin Smith). London: Routledge and Kegan Paul.
- Nordoff, P. and Robbins, C. 1973. *Therapy in music for handicapped children*. London: Gollancz.
- Ornstein, R.E. 1969. *On the experience of time*. Penguin Books.
- Ornstein, R.E. 1973. Right and left thinking. *Psychology Today*, flay: 87-92.
- Poole, R. 1965. Objective sign and subjective meaning. In Jonathan Benthall and Ted Polhemus (eds.) *The body as a medium of expression: 74-104*.
- Prescott, J.W. 1971. Early somatosensory deprivation as an ontogenetic process in the abnormal development of the brain and behaviour. In I.E. Goldsmith and J. Moor-Jankowski (eds.), *Medical Primatology*. 1970, Basel: S. Karger, 356-375.
- Pribram, K.H. 1967. To a new neurology and the biology of emotion: a structural approach. *American Psychologist*, 22: 830-838. Reprinted in K.H. Pribram (ed.), *Brain and behaviour*, Penguin Books (1969): 452-466.
- Reti, R. 1961. *The thematic process in music*. London: Faber and Faber.
- Rowan, J. 1976. *Ordinary ecstasy: humanistic psychotogy in action*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ruwet, N. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Schoenberg, A. 1951. *Style and idea*. London: Williams and Norgate.
- Sillit, R.D. and Worthington, J.W. 1967. Paganini: The riddle and connective tissue. *Journal of the American Medical Association*, 199 (11): 820-824.
- Tiger, L. 1975. Somatic factors and social behaviour. In R. Fox (ed.), *Biosocial anthropofogy*.
- Tomkins, S.S. and Izard, C.E. (eds.) 1965. *Affect, cognition, and personality*. London: Tavistock.
- Walker, A. 1962. *A study in musicai analysis*. London: Barrie and Rockl iff.
- Washburn, S.L. and Howell, F.C. 1960. Human evolution and culture. In S. Tax (ed.), *The evolution of man*, Chicago University Press.
- White, L.A. 1949. *The Science of CuZture*. New York: Farrar, Straus and Cudahy.
- Young, J.Z. 1971. *An introduction to the study of man*. Oxford: at the Clarendon Press.

**JOHN BLACKING** (1928-1990) buscou compreender a importância da música na cultura e no desenvolvimento humano ao longo de sua carreira. Com formação em música, e transitando entre antropologia e etnomusicologia, produziu uma vasta quantidade de publicações sobre a musicalidade do povo Venda, habitante do norte do Transvaal, na África do Sul, com especial atenção ao desenvolvimento musical de suas crianças. Essa pesquisa lhe rendeu o título de doutor pela University of the Witwatersrand em 1965. Dentre os seus propósitos, estava o de compreender música como força social e cultural, o que permeou tanto seu trabalho etnográfico quanto sua prática de ensino, majoritariamente desenvolvida na Queen's University Belfast, na Irlanda do Norte, bem como em suas pesquisas. Blacking também é uma referência no campo da educação musical.

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 10/10/2019

Aprovado: 10/11/2019

# SANSI, ROGER THE ARTIST AND THE STONE: PROJECT, PROCESS AND VALUE IN CONTEMPORARY ART

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171003](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171003)

Sansi, Roger. 2019. The artist and the stone: project, process and value in contemporary art. *Journal of Cultural Economy*.

ORCID

[orcid.org/0000-0002-8545-6626](https://orcid.org/0000-0002-8545-6626)

**TRADUÇÃO: LINDOLFO SANCHO**

Universidade Federal de São Paulo, VISURB, Guarulhos, SP, Brasil, 07252312 - la.visurb@gmail.com

**REVISÃO TÉCNICA: ROGER SANSI**

**THE ARTIST AND THE STONE: PROJETO, PROCESSO  
E VALOR NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

## RESUMO

As práticas da arte contemporânea são frequentemente descritas ou como projetos ou como processos. Mas quando é possível dizer que um projeto ou processo artístico está finalizado? Como é avaliado? Este se torna um produto? Neste artigo, apresentarei uma obra de arte específica, *The Artist and the Stone*, onde um artista e um bloco de pedra de 22 toneladas foram trazidos da Palestina até Barcelona, Espanha. Por meio deste exemplo, irei explorar as diferentes temporalidades entre processo, projeto e produto na arte contemporânea. Minha premissa é que processo, projeto e produto são, frequentemente, justapostos de maneiras contraditórias em uma tensão contínua que acaba por revelar uma contradição mais profunda entre arte como forma de valor e arte como forma de vida.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte; projeto;  
processo;  
produto; valor.

Em uma tarde quente de julho de 2015, eu compareci a um evento no Hangar, um centro de arte em Barcelona, onde alguns artistas estavam apresentando seus projetos em uma grande sala escura e fria no prédio principal que ficava em uma antiga planta industrial. Um dos projetos apresentados se chamava *The Artist and the Stone*,<sup>1</sup> de Matteo Guidi e Giuliana Racco. O projeto consistia em trazer uma pedra de 22 toneladas e um artista desde a Palestina até Barcelona. Nas palavras dos autores:

*The Artist and the Stone* é um trabalho artístico na forma de processo contínuo que fala sobre mobilidade, cidadania, desejo, e restrição ao negociar o movimento duplo de um sujeito (um artista) e um objeto (um bloco de pedra de 22 toneladas) da mesma área da Palestina até a Espanha. Concebido por Guidi e Racco em janeiro de 2014, *The Artist and the Stone* é uma continuação da investigação dos dois artistas sobre as maneiras pelas quais as pessoas contornam restrições e limitações em seu dia a dia, movendo-se nos sistemas que lhes são impostos. Desde sua concepção, *The Artist and the Stone* catalisou exposições, workshops, debates e atividades pedagógicas.<sup>2</sup>

Após a apresentação, conversei com os artistas, que expressaram sua frustração com as dificuldades que estavam encontrando. Ainda assim, eles disseram que é precisamente sobre isso que é o projeto: o processo em si é mais importante que atingir o objetivo de trazer a pedra e o artista para Barcelona. Como pode ser lido no texto, *The Artist and the Stone* é definido como um “trabalho artístico na forma de processo contínuo”. A obra de arte não era a “pedra”, nem mesmo a presença do “artista”, mas todos os eventos, encontros, conversas, documentos, fotografias e filmes catalisados por este projeto. Como projeto contínuo, não possuía um fim claro ou conclusão, não foi feito para ser um produto acabado, por isso seu valor era difícil de avaliar (Figura 1).



FIGURA 1  
The Artist and  
the Stone, Guidi  
e Racco, 2015.

1. Mesmo na descrição em espanhol do projeto, os autores conservaram o nome em inglês. Por isso optei por manter o nome nesse mesmo idioma na versão em português. (N. T.)

2. Disponível em: <<https://bit.ly/2XZa8yp>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Este não é um caso excepcional na arte contemporânea: tornou-se comum que artistas definam seus trabalhos em termos de projeto e processo, no lugar de um produto acabado. Mas como e quando esses projetos e processos são concluídos, se eles são algum dia? E como um projeto de arte ou processo artístico tem seu valor avaliado? Neste artigo, não tenho a intenção de dar uma resposta pontual para estas questões, mas apenas fornecer algumas reflexões gerais baseadas neste caso particular. Primeiro, apontarei as temporalidades próprias de projetos de arte e processos artísticos, em oposição às obras de arte. Em seguida, defendo que o valor de projetos de arte e de processos artísticos é difícil de determinar, porque estes estão intimamente relacionados aos artistas como pessoas e a suas vidas, em oposição à obra de arte como um produto com valor. A própria noção de “valor” talvez não seja a mais adequada para entender projetos de arte e processos artísticos, pois a vida talvez não seja facilmente descrita como um forma de valor, mas sim como forma de *ser e estar*: não é sobre o que as pessoas têm, mas sobre *o que as pessoas são onde estão*.<sup>3</sup>

#### **A VALORIZAÇÃO DO PROJETO**

De acordo com Grant (2017), a valorização do processo em relação ao produto se tornou um clichê recorrente nas declarações de artistas em décadas recentes. Um clichê parcialmente baseado em uma verdade: muitos artistas contemporâneos empregam processos que excluem em parte ou eliminam a produção de objetos duráveis (Ibid.). O reconhecimento da obra de arte inacabada como expressão de subjetividade ou a obra “aberta” como um convite ao diálogo (Eco 1962) pode ser identificado até, pelo menos, no Impressionismo. Mas o momento decisivo veio com a *neo-avantgarde* dos anos 1950 e 1960, quando muitos artistas enfatizavam o efêmero, a temporalidade (Lee 2004), os projetos, eventos e processos. A valorização do processo não foi apenas formal ou técnica. O “Processo” traz o foco para o trabalho artístico, uma forma de trabalho que resiste a ser concluído, alienado, em ser um produto acabado. “Desmaterializando” seus trabalhos, os artistas buscavam resistir à limitação da arte à forma de mercadoria, a um “produto” para o mercado (Lippard 1997).

Mas, em retrospecto, esta união automática entre materialidade e o mercado, entre o objeto físico e o produto, é mais ambivalente do que parece (Buskirk 2003). Desde os anos 1960, a desmaterialização da arte não resultou no colapso do mercado de arte. Obras de arte “desmaterializadas”, “efêmeras” e “em processo” têm sido consequentemente coisificadas,<sup>4</sup> tornadas mercadorias, produtos e até mesmo consolidadas

3. No original foi empregado o verbo *to be*: “[...] it’s not about what people have, but what people are”. O trecho em si indica que o verbo *to be* corresponde apenas à forma *ser*, mas, dado o texto em geral e a importância dada ao *estar* em vários momentos, optei por empregar tanto o verbo “*ser*” quanto o “*estar*” na tradução. (N. T.)

4. O verbo empregado no inglês foi *objectify*, que pode ser traduzido como “objetivar” ou



como objetos duradouros (Dominguez Rubio 2014). Ainda assim, a valorização do processo sobre o produto na arte contemporânea não declinou, mas, ao contrário, se tornou mais duradoura e difusa. Grant (2017) propõe que isso seja, em parte, uma estratégia dos artistas para evitar a subserviência de seus trabalhos à teoria crítica: uma tentativa de deixar sua obra “aberta” (Eco 1962) a interpretação, e não apenas como um exemplo ou ilustração de teorias *prêt-à-porter*. Talvez pudéssemos dizer que a valorização do processo reflete uma rejeição à subserviência em geral: um anseio dos artistas por controlar suas obras, controlar suas temporalidades. E isso aponta para um dos problemas centrais da arte contemporânea: a difícil relação entre autoria, autoridade e propriedade (Buskirk 2003). Mesmo se o desejo utópico de superar a transformação em mercadoria não foi alcançado, e obras de arte ainda operam como mercadorias, elas são mercadorias bastante peculiares. As obras de arte estão sujeitas a direitos morais e intelectuais. Elas podem ser vendidas, mas são feitas para continuar a ser moralmente conectadas a seus autores; elas são um exemplo do que Weiner (1992) chama de o “paradoxo de manter ao ceder”. Que são objetos “inalienáveis” que, mesmo quando trocados, se mantêm ligados a seus autores (Myers 2001). A relação “inalienável” entre artista e obra de arte tem declinado de muitas maneiras nas últimas décadas, desde a desmaterialização ao hiperprodutivo espetáculo de vender-se ao mercado com a multiplicação de mercadorias de arte encontradas em artistas populares como Warhol, Koons ou Hirst. O que ambas as abordagens têm em comum, no final, é a valorização do autor (Buskirk 2003), inalienavelmente atrelado ao valor da obra de arte. Mesmo quando vendidos, operadores do mercado de arte tentam controlar as trajetórias de seus produtos para que não fiquem muito “desprendidos” (Velthuis 2007, 45) de seus autores. O mercado de arte não é somente motivado por lucro, é também focado em outros valores como prestígio, poder, vaidade (Velthuis 2007) e relações sociais.

### **O ARTISTA DISTRIBUÍDO**

Os estudos sociais sobre a arte têm se interessado na complexa relação entre arte e economia (Bourdieu 1993, Plattner 1996, Myers 2001, Abbing 2002, Velthuis 2007). Bourdieu (1993) argumentou que a arte é uma economia reversa, em que artistas acumulam “capital” artístico ao rejeitar o mercado. Porém a abordagem de Bourdieu sobre o capital pode ser um tanto limitada para entender alguns processos sociais de apreciação de valor. As teorias sobre o capital simbólico pressupõem um sujeito que coisifica, calculando e acumulando relações sociais como símbolos de poder. As teorias antropológicas sobre o valor propuseram alternativas

---

“objetificar”. Objetivar pode abarcar tanto a ação de objetificar quanto a de tornar algo concreto e objetivo, sem se tratar necessariamente de um objeto. Para evitar ambiguidades, optei por empregar o termo “coisificar”, nos trechos que se referem a objetificar, e objetivar nos trechos em que este verbo é empregado de maneira mais geral. (N. T.)

ao capital simbólico. Munn (1986) descreveu o Kula na Melanésia como uma expansão do valor da pessoa. No circuito do Kula, nomes, histórias, coisas, saberes viajam longe no espaço e no tempo, levando as pessoas com eles para além de seus corpos físicos. A fama do Kula não sugere um movimento de acumulação de objetos ou controle sobre outras pessoas, mas uma expansão da pessoa. O acúmulo de capital simbólico é um movimento de coisificação, introspecção e desreconhecimento, no qual o estrategista captura o tempo alheio (Bourdieu 1993). “Fama” ou reconhecimento, por outro lado, são um movimento expansivo no qual o viajante cria relações e saberes, tornando-se parte da vida dos outros, eles se apropriam dele. Ademais, os objetos do Kula têm os nomes de seus viajantes inscritos em suas lendas, contanto que os viajantes mais famosos troquem os objetos de maior prestígio. Nesse sentido, “conchas e homens são, reciprocamente, agentes da definição do valor um do outro” (Munn 1986, 283).

Levando essas ideias além e as aproximando da discussão de Mauss (1938/1985) sobre a noção de pessoa, Marilyn Strathern (1988) e Alfred Gell (1998) desenvolveram a noção de “pessoa fractal” ou “pessoa distribuída”. Para Gell (1998, 103), “como seres sociais, estamos presentes não apenas em nossos próprios corpos, mas em tudo que nos cerca e testemunha nossa existência, nossos atributos, e nossa agência”. A arte, para Gell, é um exemplo paradigmático da pessoa distribuída como extensão inalienável do artista. Gell propôs que a arte não é avaliada como um objeto à parte, mas como parte de um grande “objeto distribuído”: o *Oeuvre*, ou obra do artista, é “um trabalho indivisível consistindo em muitos expoentes (trabalhos), mas correspondendo a uma entidade única [...]. A obra do artista é um objeto que, por assim dizer, é feito de tempo, não do tempo tênue e dimensional da física, mas do tipo substancializado que Bergson batizou duração” (Gell 1998, 235 a 236).

O tempo como duração é oposto à temporalidade do capital: não é claro e quantificável como um objeto, mas um processo contínuo e indeterminado. Para Bergson (1911/1998), a duração é uma experiência subjetiva do tempo, oposta ao tempo mensurável da matemática. Para Gell, a pessoa é construída nesse tempo como duração: “se referir a uma pessoa como um possuidor de ‘consciências’ é se referir a uma série de cognições organizadas temporariamente ao longo de um eixo de duração” (Gell 1998, 236). O objeto distribuído, a obra, é a contraparte do artista como uma pessoa distribuída: “a obra do artista é uma consciência artística (pessoalidade no sentido cognitivo e temporal) tornada explícita e feita pública e acessível” (Ibid., 236). Trazendo Duchamp como exemplo, Gell (Ibid.) propõe que sua obra foi, de fato, um objeto múltiplo, distribuído em diferentes instâncias ou eventos: cada trabalho é parcialmente uma recapitulação de trabalhos anteriores e parcialmente uma antecipação de trabalhos futuros.

Aproveitando a brecha de Gell para estender sua análise, pode-se argumentar que, no caso de Duchamp, a implicação mútua entre objeto distribuído e pessoa distribuída é, na verdade, mais profunda do que foi proposto. *O Grande Vidro*, também conhecido como *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (Ibid., 250), a grande obra-prima na qual ele vinha trabalhando desde 1913, foi oficialmente “inacabada” em 1923. Posteriormente, Duchamp declarou que gastara todas suas ideias e que não tinha mais desejo em ser um artista em atividade. Ele já havia passado dos 35 anos. A obra de Duchamp quase teve seu fim ali: ele aceitava convites ocasionais para curadoria de exposições, aconselhava colecionadores, comprava e vendia arte, fazia reproduções em pequena escala de sua obra e autorizava a reprodução de seus trabalhos. Pela maior parte de sua vida, seu trabalho foi o de administrar seu próprio legado, ou seja, administrar a si mesmo; viver de sua própria reputação, nome e fama. Em seus próprios termos, a obra prima de Duchamp foi seu *emploi du temps*, seu emprego do tempo; em outras palavras, como ele viveu (Cabanne 2014).

Nesse caso, artista e obra, pessoa distribuída e objeto distribuído estão ainda mais entrelaçados do que Gell pressupôs. Duchamp não é apenas um exemplo, é também modelo de um novo tipo de artista, cuja obra-prima é a própria vida. A “inacabada” *O Grande Vidro* também será um dos modelos sobre os quais os artistas começarão a classificar seus trabalhos em termos como “processo” e “projeto” no lugar de um produto acabado.

O equilíbrio exemplar de Duchamp entre trabalho e vida responde aos ideais da “utopia estética”. A indagação sobre a divisão entre trabalho e vida está no cerne do que Rancière chama de regime estético da modernidade (Rancière 2004), que é o discurso da arte nos últimos dois séculos. Nos termos de Bourriaud (1999, 13), “a arte moderna rejeita separar o produto acabado da existência: *Praxis = poiesis*. O ato de criação é criar a si mesmo”. Sob o regime estético, a arte procuraria ser mais que uma forma especializada de trabalho, um campo autônomo de produção de mercadorias finas, uma profissão; ela aspiraria a ser uma forma diferente de vida, oposta à alienação capitalista, a separação entre produtor e produto, entre trabalho e vida, e entre pessoas e coisas. Bourriaud e Rancière traçam as origens desse movimento utópico autopoético em Schiller e Marx, mas esse discurso utópico ainda está presente nas práticas da arte contemporânea.

#### **VALOR, PESSOALIDADE, AUTORIA**

Pode ser dito que tais narrativas “utópicas” estão em contradição com o mundo da arte contemporânea, ainda alicerçado em instituições clássicas e representativas como museus de arte, mercados de arte, artistas, ateliês e colecionadores. A arte contemporânea é construída sobre uma tensão contínua entre o anseio em praticar arte como uma forma de vida, como um processo aberto, e os “fatos” institucionais que demandam que

artistas coisifiquem seus trabalhos como produto (Buskirk 2003, Sansi 2015, Grant 2017). Podemos encontrar um exemplo claro dessa tensão na questão da autoria. Eu mencionei anteriormente que o que separa obras de arte de outras mercadorias é sua autoria, o fato de que são propriedades inalienáveis, uma extensão da pessoa distribuída do artista. Isso é coerente com o sistema de estimativa de valor institucional (Buskirk 2003) em que é necessário coisificar o artista distribuído em produtos de fato. Mas isso talvez contradiga o discurso da utopia estética: um elemento-chave dessa utopia é a procura pela dissolução da arte na vida cotidiana, o que também implica dissolução do artista. Muitas formas de prática artística no último século tiveram como premissa um “inexorável processo de desreconhecimento da agência” (Kester 2011, 4), com artistas buscando deixar de lado sua intencionalidade, permitindo ao acaso guiar seu processo de trabalho. Essa renúncia à agência é também central para as práticas artísticas colaborativas e relacionais que foram difundidas nas últimas décadas. Aparentemente, então, muitos artistas não buscam projetar sua personalidade, expandir sua fama, mas, ao contrário, eles procuram<sup>5</sup> se afastar para se tornarem mediadores, canalizando outras agências. Esse desreconhecimento da agência, entretanto, contradiz a reivindicação da autoria, que ainda é central para a arte contemporânea. Os artistas contemporâneos realizam projetos coletivos em colaboração com muitos tipos diferentes de atores, mas, ainda assim, se sua prática precisa ser avaliada como arte, em algum ponto do processo, eles precisam ser designados como os autores (Bishop 2012, Sansi 2015).

Essas contradições também estão presentes, em termos gerais, nas dificuldades em unir valor e processo. Dando continuidade à nossa discussão anterior, pode ser dito que o valor do trabalho artístico é uma expansão do valor do artista, uma distribuição de sua fama no espaço e no tempo. Mas como esse valor pode ser quantificado ou objetivado? David Graeber (2001, 230) define valor em termos bastante amplos, como “a maneira como as pessoas avaliam a importância de suas próprias ações dentro de sistemas sociais, entendidos como estruturas de ação criativa”. Essa definição não reduz valor econômico por um lado, nem faz do valor sinônimo de uma definição genérica de sentido: atribuir valor implica estimar, comparar, objetivar. Atribuir valor é recordar uma ação, visualizando-a como objeto a ser avaliado. Porém, se descrevermos ações em termos de duração, o ato retrospectivo, estático e coisificador de atribuir valor talvez pareça uma finalização ou mesmo uma contradição. O momento de estimativa do valor representa uma finalização, mas, se a arte é um processo contínuo e indeterminado, um processo de vida que busca se dissolver na vida cotidiana, como pode ter um fim? A ontologia da duração e do

5. O verbo utilizado em inglês foi *pretend*, o que implica um sentido diferente do empregado na tradução. Interpreto pelo contexto que o verbo utilizado deveria ter sido *intend*, aqui empregado em português. (N. T.)



processo resiste ativamente à avaliação, à estimativa, à coisificação e à representação. Nesses termos, uma teoria da pessoa distribuída é diferente da teoria do valor. Se a pessoa é distribuída, pessoas e coisas não são apenas agentes da definição de valor um do outro, como na fórmula de Munn, mas são, na verdade, extensões um do outro. É possível, então, falar em valor do artista distribuído? Somente se em algum ponto do processo, como mencionado, o artista distribuído é objetivado como autor, encerrando o processo e afirmando sua agência.

A arte contemporânea é construída sobre essa tensão contínua entre processo e valor, participação e autoria, estética utópica e arte como instituição de representação. Entretanto eu diria que essa tensão contínua não é um impasse, mas sim uma tensão produtiva: ela expõe experimentações com as temporalidades do trabalho artístico, abordando obras de arte como processos, mais do que como produtos. Meu objetivo neste artigo é explorar essas temporalidades por meio de um exemplo etnográfico, no qual muitas das questões aqui mencionadas são apontadas de maneiras específicas. Mas, para explorar essas temporalidades, tenho que discutir um pouco mais a fundo os conceitos de “projeto” e “processo”.

### **PROJETO E PROCESSO**

Assim como “processo”, “projeto” também se tornou um conceito-chave para descrever trabalhos na arte contemporânea (Groys 2002, Gratton e Sheringham 2005, Bishop 2012, Kunst 2014). “Projeto” e “processo” são, às vezes, usados de modo similar: a temporalidade do projeto, como do processo, é contraposta ao produto. No lugar de ser quantitativo, construído sobre a acumulação retrospectiva de obras de arte como símbolos de valor, a temporalidade do projeto seria feita para o futuro, um vir a ser, um resultado presumido. Como o processo, os projetos diluem a separação entre artistas e seus trabalhos: os artistas têm projetos que ainda não foram implementados, mas que estão em processo, *in nuce*, em desenvolvimento. O projeto implica certa “biopolítica, uma forma particular de ‘organizar a vida como um evento’, como uma atividade pura que ocorre no tempo” (Groys 2002,6). Os projetos artísticos resultam em formas de relacionar pessoas, coisas e tempo em certo “regime de vida” (Collier e Lakoff 2005), uma forma de vida (Bourriaud 1999).

Nesses termos, processo e projeto parecem permutáveis, mas, na verdade, há diferenças significativas. Ao contrário do projeto, o processo não necessariamente pressupõe um plano de ação definido, uma intenção, um cronograma, um método, um design e, principalmente, um autor com uma ideia a ser implantada por meio do projeto. Na literatura de negócios e gestão, os projetos criam inovação, novos produtos, enquanto os processos apenas criam variações (Lidow 2014). Alguns antropólogos também fazem essa distinção: para Ingold, os projetos seguiriam um modelo ou

plano preconcebido, um plano projetado por um autor específico, enquanto os processos não começam com uma ideia e terminam com um produto, mas se desenrolam no caminho, sem começo ou fim (Ingold 2011). Diferentemente de um tempo projetivo, um processo não é orientado em direção a um futuro determinado, uma promessa a ser cumprida, mas é constantemente alterado por eventos que remodelam as relações sociais que ele mesmo implica no presente. Assim, os processos são muito mais difíceis de objetivar como valor, eles são uma forma de vida que não pode ser completamente coisificada (Ingold 2011). O projeto aspira, por outro lado, a alcançar uma conclusão, cumprir seu objetivo, materializar uma ideia, criar valor. Para Boltanski e Chiapello (2006, 105), “o projeto traz à existência objetos e sujeitos – ao estabilizar certas conexões e torná-las irreversíveis. É, portanto, um espaço temporário de acumulação onde criar valor oferece a base para a demanda de ampliar a rede com mais conexões”. Na tela em branco do processo, os projetos criam feixes de valor. Dessa forma, o projeto aparece como um dispositivo da biopolítica que transforma a ação humana em valor estimado e trabalho disciplinado, o qualitativo em quantitativo, o processo em produto. De fato, para Boltanski e Chiapello (2006), o projeto é o modelo de trabalho não apenas na arte contemporânea, mas também no capitalismo hodierno em geral, em que os próprios trabalhadores se tornaram o produto, sob a forma de “capital humano”, e em que, retornando a Bourdieu, a própria vida humana se torna uma forma de valor acumulado.

Muitos artistas, mesmo se tentarem por própria vontade reunir arte e vida, mesmo se declararem estar interessados somente no processo, ainda assim precisam se sustentar e coisificar seus produtos em obras de arte de fato. Inserido no “novo espírito do capitalismo” (Boltanski e Chiapello 2006, 105), o projeto emerge inevitavelmente como o método e forma de vida para conseguir recursos: para obter financiamento, é necessário escrever uma proposta com justificativa forte, resultados viáveis e um cronograma definido. Em outras palavras, é necessário apresentar um projeto claro, no qual os artistas precisam vender... a si mesmos como autores. Atores no mundo das artes (curadores, críticos, outros artistas) perguntam uns aos outros “no que estão trabalhando”, o que estão planejando para o futuro e, inevitavelmente, as respostas são enquadradas como “projetos”.

Porém eu diria que, na prática, projeto e processo são muito mais difíceis de desemaranhar. Primeiro, projetos de arte não são totalmente fechados e imunes à indeterminação do processo: os resultados de um processo frequentemente superam a proposta inicial, eles são difíceis de avaliar e serem reduzidos a um valor material. O resultado imaginado do projeto talvez acabe sendo indeterminado: como um artista amigo meu uma vez disse, “projetos nunca são concluídos, são apenas encerrados”, muitos projetos permanecem inacabados, sem um fim claro; em outros termos, eles permanecem “em processo”. E depois, completos ou não, eles se tornam

material de projetos futuros. A relativa liberdade de projetos de arte, especialmente no que diz respeito a seus resultados, abre espaço para processos de pesquisa reais acontecerem. Nesses termos, o projeto não é inevitavelmente uma jaula disciplinária que transforma o produtor em “capital humano”, um produto, uma armadilha neoliberal do novo espírito do capitalismo. Os projetos artísticos podem estar inacabados e abertos, como um processo em andamento, ou, ao contrário, eles podem acabar coisificados como produto. Processo, projeto e produto acabam coexistindo em uma relação agitada, em que um se torna o outro. A prática artística é frequentemente construída sobre essa tensão contínua entre sua forma externa, como um projeto que precisa se tornar um produto valioso, e sua dinâmica interna, como um processo de pesquisa aberto e vivo.

Essa tensão é visível no caso que estou apresentando, *The Artist and the Stone*, que é descrito como um trabalho artístico na forma de processo contínuo, sendo desenvolvido como um projeto e terminando parcialmente como um produto coisificado. Nos próximos parágrafos, descreverei o caso em detalhes, em uma linha do tempo, dos seus precedentes e ideias iniciais a seus resultados. Mas esta única linha do tempo não apresenta uma trajetória linear e constante, ela é pontuada por atrasos, acelerações, desvios, encontros, recuos, coisificações, reinterpretações... Ao colocar em contexto as contradições e contingências deste caso, meu objetivo é mostrar a contínua tensão das diferentes temporalidades do trabalho artístico, do projeto passando pelo processo ao produto, e as dificuldades que essas contradições provocam na compreensão do valor na prática artística.

#### **A IDEIA**

Começarei por introduzir os artistas. Giuliana Racco e Matteo Guidi eram parceiros tanto na vida profissional quanto na vida pessoal. Racco é uma canadense de ascendência italiana que se mudou para a Itália, onde trabalhou como tradutora e instrutora de línguas. Sua pesquisa e prática artística estão focadas em temas como o trabalho precário, a imigração, os deslocamentos e o processo de aquisição linguística entre as populações migrantes, refugiados e em comunidades locais. Guidi é italiano com experiência em design e antropologia. Como artista, ele trabalhou principalmente em condições de confinamento, especialmente em prisões. Racco e Guidi se conheceram na Itália em 2008. Desde 2009, eles começaram a trabalhar juntos em diferentes projetos, se candidatando para projetos em conjunto e construindo um portfólio comum, ainda que tivessem mantido suas práticas individuais.

Em 2013, Racco e Guidi se mudaram para Barcelona, Espanha, onde haviam sido premiados com uma residência artística no Hangar, um centro de fomento para produção e pesquisa nas artes. A residência não incluía um pagamento em dinheiro ou acomodação. Na verdade, o Hangar

oferecia assistência técnica para a produção dos projetos, enquanto eles teriam de pagar um aluguel pelo espaço. Uma das principais finalidades das residências é ajudar artistas a construir uma rede, primeiro com outros artistas residentes, mas também por meio de múltiplas exposições para o público e apresentações de seus trabalhos, com a comunidade artística em geral, incluindo galeristas, curadores e mesmo colecionadores. A residência no Hangar não é apenas direcionada à produção mais ou menos material da arte, mas também à promoção dos artistas.

Essa residência ofereceu a Racco e Guidi uma oportunidade excepcional para se apresentarem ao mundo artístico de Barcelona. Guidi já havia vivido lá como *designer* e o casal já estava pensando há um tempo sobre viver naquela cidade. Isso não era apenas uma outra residência para eles, era um projeto de longo prazo no qual eles estavam investindo suas vidas.

Quando chegaram a Barcelona, Racco e Guidi haviam acabado de sair de um extenso período de trabalho na Palestina. Eles precisavam descarregar o denso arquivo de material coletado lá, mas ainda não tinham ideia sobre por onde começar. Em outras palavras, eles não tinham um projeto claro. Mas, logo após chegarem, eles receberam uma mensagem de um amigo, o artista palestino Ibrahim Jawabreh. Assim que soube que eles estavam em Barcelona, ele perguntou se eles poderiam lhe conseguir um convite. E, pensando sobre como conseguir trazê-lo a Barcelona, eles começaram a desenvolver uma ideia.

Eles haviam conhecido Jawabreh durante sua estadia na Palestina. Lá eles participaram de um programa (*Campus in Camps*) no qual colaboraram com palestinos, como Jawabreh. Como parte do programa, eles organizaram uma caminhada entre dois campos de refugiados para refletir sobre as limitações na mobilidade dos refugiados. Durante essa caminhada, encontraram uma pedreira que os impressionou: pareciam-lhes a imagem de uma ruína arqueológica do futuro.

A rocha branca das pedreiras de Jerusalém, as Pedras de Jerusalém, são, de fato, uma das maiores indústrias da região desde o período do Mandato Britânico, quando os ingleses decidiram cobrir prédios com essa pedra para lhes conferir uma aparência “tradicional”. Por isso, Racco e Guidi pensavam em fazer algo com Pedra de Jerusalém. Após receberem a ligação de Ibrahim, a ideia para um novo projeto surgiu: trazer para Barcelona ele e uma Pedra de Jerusalém. Trazer não apenas um seixo, mas um grande bloco, uma pedra de 22 toneladas. Racco e Guidi ainda estavam interessados em abordar a questão da mobilidade dos refugiados, mas, dessa vez, a ideia era estabelecer um paralelo entre o movimento de uma Pedra de Jerusalém e um refugiado palestino. A pedra, por um lado, aparece como símbolo de um território complexo e disputado, não apenas em termos políticos e



históricos, mas também em termos de domínio público e privado da terra. O “artista”, por outro lado, é a imagem de um agente dinâmico e cosmopolita, que é oposto ao refugiado, um indivíduo imobilizado e subjugado. Eles estavam interessados em entender quais dificuldades a pedra e o artista encontrariam em suas trajetórias até Barcelona. Uma ideia simples, mas difícil de executar. Nas palavras dos artistas: “a ideia era começar com os dois processos. Então ver o que acontece. Claramente, são projetos que mudam com as circunstâncias [...] era um *work in progress*”.<sup>6</sup>

O movimento em si, a trajetória, o processo eram mais importantes do que alcançar o fim. A imagem mais usada por eles para identificar o projeto é da obra peripatética *In Between Camps*<sup>7</sup> – uma caminhada entre os campos de refugiados na Palestina, uma imagem de deriva, um processo onde os artistas se deixam abertos ao acaso (Figura 2). Ainda assim, essa ideia aberta precisava ser objetivada e desenvolvida como um projeto, com uma narrativa clara, um cronograma e resultados. Essa narrativa era necessária para obter financiamento para o projeto. Mesmo com os artistas sabendo muito bem que, na realidade, “os projetos mudam com as circunstâncias”.<sup>8</sup>

No começo de 2014, Guidi e Racco começaram a construir uma rede de parceiros e um grupo de trabalho em Barcelona e na Palestina. Em Barcelona, eles formaram um time de pessoas no comando de diferentes aspectos do projeto, desde curadoria artística a relações institucionais, coordenação e produção de eventos, até documentação gráfica. Ninguém foi pago, assim como os próprios artistas não o foram; eles participaram do projeto por interesse próprio. Na Palestina, Saleh Khannah, que havia participado do projeto anterior, estava no comando logístico. Esse time tinha reuniões semanais para planejar o projeto. O grande problema, de início, era conseguir financiamento. Os primeiros pedidos foram malsucedidos, mas, no final de 2014, eles foram selecionados para *Translocacions* – uma mostra que incluía intervenções no espaço público do bairro de Raval no centro de Barcelona.

Guidi e Racco sugeriram colocar a pedra trazida da Palestina em uma praça de Raval por três semanas e organizar uma série de atividades com o artista, Jawabreh, durante o mesmo período. *Translocacions* se ofereceu para organizar essa intervenção *in situ*. Contudo o apoio de *Translocacions* não cobria os custos totais do projeto, e eles somente concederiam o financiamento uma vez que eles conseguissem trazer a pedra para Barcelona. Apenas alguns meses depois, em abril de 2015, eles conseguiram fundos do *Canada Council for the Arts*. O projeto, então, começou a parecer viável, e eles finalmente conseguiram comprar a pedra na Palestina.

6. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.

7. Disponível em: <<https://bit.ly/2UUOBFd>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

8. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.



FIGURA 2  
In *Between  
Camps*, Guidi e  
Racco, 2012.

### **A PEDRA**

Então eles procederam a perguntar à União da Indústria da Pedra e do Mármore na Palestina se eles poderiam comprar uma pedra de 22 toneladas e trazê-la a Barcelona para um projeto de arte. O pedido não foi rejeitado, mas tampouco foi completamente compreendido. Havia um problema legal: para proteger o trabalho dos canteiros na Palestina, é proibido exportar pedra de Jerusalém sem que ela seja talhada. Mas a União dos Canteiros entendeu que o projeto poderia ser uma forma de promover a causa palestina, e então negociaram as barreiras legais com a Câmara de Comércio. A União forneceu uma carta pedindo às autoridades na fronteira que deixassem a pedra ir para Barcelona como uma doação cultural, um presente. A pedra possuía uma mobilidade na condição de presente que não seria possível na condição de mercadoria (Myers 2001).

Entretanto, no outro lado, eles precisavam encontrar um destinatário para esse presente em Barcelona. O centro de arte público onde o projeto seria exibido, Santa Mònica, não aceitou a doação por não possuir uma coleção permanente e por não dispor de um depósito onde guardar uma pedra de 22 toneladas. No fim, uma escola de arte, a Escola Massana, aceitou a doação, ainda que não estivesse claro onde e o que eles fariam com a pedra.

A pedra viajou da Palestina a Israel e atravessou o Mediterrâneo até Barcelona sem qualquer incidente. As autoridades israelenses nunca contestaram ou, talvez, nem sequer notaram o projeto. Mas, quando chegou a Barcelona, a pedra acabou retida em seu contêiner no porto por meses,

pois não havia um lugar para colocá-la temporariamente. Em reuniões com diferentes departamentos do conselho municipal, os artistas e Translocacions sugeriram uma série de praças diferentes no distrito de Raval. O conselho municipal rejeitou todas por causa de problemas técnicos. Vários arquitetos e urbanistas estrangeiros, entretanto, certificaram a falta de fundamentos das motivações técnicas. Assim, os artistas passaram a suspeitar que uma falta de interesse político poderia estar implicada em certas questões globais importantes.<sup>9</sup>

Em maio de 2015, o conselho municipal mudou de liderança para um partido radical de esquerda. No verão de 2015, a exibição dos projetos *Translocacions* foi aberta no Centro de Arte Santa Mònica, incluindo *The Artist and the Stone*. Mas a intervenção *in loco* ainda não havia acontecido. Assim, o que Racco e Guidi mostraram foram alguns registros do (ainda inacabado) processo.

Alguns meses depois, em outubro de 2015, os artistas e Idensitat<sup>10</sup> ainda estavam aguardando uma resposta. Durante todos esses meses, os artistas estiveram pagando aluguel pelo contêiner no porto onde a pedra estava – um aluguel de vários milhares de euros. Naquele ponto, de acordo com os artistas,<sup>11</sup> o curador de *Translocacions* havia postado uma nota no Facebook dizendo que era uma vergonha que um projeto que recebera financiamento público não pudesse ser levado à frente por causa de meses de indecisão política. Então, finalmente, o conselho municipal providenciou um espaço para exibir a pedra no centro de Barcelona: a praça de Plá de Palau, que não era exatamente no distrito de Raval, mas, ainda assim, estava no centro antigo de Barcelona. Nesse sentido, a intenção de desenvolver um projeto de arte *in loco* no contexto do Raval, em relação com a população local de migrantes, foi parcialmente perdida e, com ela, a justificativa para o projeto *Translocacions*. Naquela altura, tanto os artistas quanto o curador estavam prontos para aceitar essa perda se a pedra fosse finalmente exibida em público. O “processo”, naquela altura, estava começando a tomar direções diferentes do “projeto”.

De fato, o distanciamento do processo em relação ao projeto estava se aprofundando; durante esses meses, algumas coisas haviam acontecido. A Fundação Suñol, um centro de arte contemporânea privado, mostrou interesse no projeto. A exibição no Suñol deveria acontecer após a exibição pública, mas os atrasos no projeto resultaram em uma coincidência: quando o conselho municipal finalmente deu uma resposta, a exibição no Suñol já estava programada. Por outro lado, a Fundação Suñol tinha um problema logístico importante: lá é quase impossível colocar uma pedra de 22 toneladas: o espaço para exibição fica dentro de um prédio

9. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.

10. O time por trás do projeto *Translocacions*. (N. T.)

11. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.

de sete andares. Seria necessário alugar um guindaste enorme e muito caro, isso depois de pedir permissão para o conselho municipal. Naquele ponto, os artistas decidiram cortar a pedra em doze pedaços para ter um tamanho específico que pudesse passar pelo corredor da Fundação Suñol. Para talhar a pedra, eles pediram a ajuda de Hangar, o centro de arte onde ainda eram residentes. O pedido foi um tanto incomum, mas Hangar encontrou uma pedreira a 48 quilômetros de Barcelona. A pedra foi então levada do contêiner no porto até a pedreira. De lá, seis peças foram para a Fundação Suñol, e seis peças para Plá de Palau.

De repente, o projeto estava presente em dois lugares diferentes: um no centro de arte e outro em uma praça pública. Eles foram apresentados em ambos os espaços em sincronia, no começo de novembro de 2016. Na Fundação Suñol, as pedras foram exibidas como uma barreira, um muro que os visitantes na galeria teriam de atravessar (Figura 3), enquanto na praça, elas foram exibidas como um banco em forma de meia-lua (Figura 4). As exposições diferentes respondem a contextos diferentes: na Fundação Suñol as pedras foram exibidas em um pátio fechado, uma galeria de arte, tomando a forma de uma instalação, objetos de arte independentes para a audiência encontrar, ver, caminhar em volta. Por outro lado, o banco na praça não aparece como um obstáculo, ou uma escultura a ser vista, mas como uma instalação pública que pode ser usada pelos transeuntes. Plá de Palau é uma praça realmente central, cercada por avenidas, prédios públicos e hotéis. Ainda assim, é bastante espaçosa e a disposição das pedras em meia-lua, como um anfiteatro no centro da praça, permitiu um espaço de reunião onde pessoas poderiam se sentar em volta e ouvir umas às outras. A instalação pública também foi usada para tocar música, para dança, prática de skate... modos de uso que os artistas não esperavam.

A abertura das duas exposições, quase simultaneamente, no começo de novembro de 2015, também respondeu a essas disposições radicalmente diferentes das pedras. A abertura na Fundação Suñol foi um típico evento de arte, uma festa noturna com bebida e aperitivos, com a presença de pessoas da cena de arte local que estavam interessadas em ver a exposição com exclusividade, mas cujo principal interesse era socializar. Nesse sentido, a presença de “pedras no caminho” estava interrompendo a circulação constante dos convidados, caminhando em volta das “obras de arte” para cumprimentar uns aos outros. A apresentação na Plá de Palau foi radicalmente diferente. Consistiu em um número reduzido de pessoas e alguns meios de comunicação ativamente relacionados, ou interessados, no projeto que se sentaram nas pedras para ouvir e falar. O público incluía um porta-voz para a missão palestina na Espanha, que disse uma coisa interessante: após Barcelona, essas pedras deveriam ser levadas a outros lugares na Espanha para promover a causa palestina. Guidi teve a última fala em que refletiu sobre como o projeto se transformou enquanto estava em processo.



FIGURA 3  
Fundacio  
Sunyol, Guidi e  
Racco, 2015.



FIGURA 4  
Plá de Palau, Guidi  
e Racco, 2015.



Guidi e Racco focaram em fazer da pedra um “catalisador” para o bairro Raval, um evento no qual vizinhos poderiam se reunir e debater. E ainda que eles tenham organizado vários eventos com a comunidade local, no fim a pedra não pôde ser colocada em Raval. Nesses termos, a pedra se tornou um catalisador para o processo da viagem, no lugar do bairro Raval. Isso pode soar como um argumento um tanto retórico, mas não é se pensarmos na repercussão que o projeto teve naquela altura. Vários jornais e estações de televisão ficaram interessados no projeto e entrevistaram Guidi e Racco. *The Artist and the Stone* teve uma repercussão pública que foi além do que muitos projetos de arte contemporâneos alcançam. A mensagem que aparecia na maioria desses meios de comunicação era

clara: é mais fácil trazer uma pedra de 22 toneladas da Palestina do que trazer um artista palestino. Porque, de fato, o artista palestino ainda não havia chegado a Barcelona. Nesse sentido, sim! O projeto foi um “catalisador”, algo que acelerou um evento, se tornou objeto de interesse da mídia, mas, paradoxalmente, porque havia fracassado, até o momento, em fazer o que havia proposto: trazer a Barcelona um artista palestino. Desse modo, o projeto inicial mudou radicalmente.

### **O ARTISTA**

Por que Ibrahim Jawabreh ainda não havia chegado a Barcelona? Racco e Guidi conseguiram fundos para pagar a viagem de Jawabreh por intermédio do Fundo Roberto Cimetta, uma fundação privada que oferece apoio para a mobilidade de artistas do mundo árabe. Mas o financiamento para a viagem foi cancelado de repente. O fundo possuía apoio da administração pública, o departamento de Bouches-du-Rhône na França. Após eleições regionais em abril de 2015, o governo desse departamento mudou da esquerda para a direita racista (Frente Nacional). O novo presidente da região decidiu retirar o fundo que já havia sido confiado à fundação, e a fundação não pôde pagar pela viagem de Jawabreh. Então Racco e Guidi procuraram por outras fontes quando finalmente conseguiram auxílio do Departamento de Relações Internacionais e Cooperação Internacional da cidade de Barcelona, que, de acordo com os artistas, estava mais abertamente interessado no projeto que qualquer outra instituição.

Porém Jawabreh teve muita dificuldade para conseguir seu visto. Ele estava vivendo em Amã, Jordânia. A embaixada espanhola em Amã rejeitou seu pedido de visto até três vezes porque ele é palestino, e não jordaniano. Finalmente, ele decidiu solicitar um visto na Palestina, onde o processo é extremamente complexo. Os Palestinos não podem ir fisicamente até o Consulado espanhol em Jerusalém, eles precisam enviar os documentos por correio de Ramallah e, após algumas trocas de documentos via correio, esperar para receber (ou não) o visto. Finalmente, Jawabreh conseguiu obter o visto e viajar para Barcelona no começo de 2016. Naquele altura, a exibição na Fundação Suñol já havia terminado, e as pedras foram enviadas de volta à pedreira. Mas as pedras na praça pública de Plá de Palau ainda estavam lá. Racco e Guidi organizaram um número de eventos para dar as boas-vindas ao artista. Jawabreh é pintor e *performer*, e em algumas de suas apresentações ele mostrou vídeos de suas performances. Não lhe pediram para produzir arte para o projeto, ainda que lhe fossem oferecidos a possibilidade e os recursos para fazer isso.

O encontro mais inesperado e pessoalmente comovente para Jawabreh, Guidi e Racco veio de uma escola de ensino fundamental, a Escola Cooperativa el Puig. Os professores da escola leram sobre o projeto pela mídia e decidiram construir um projeto educacional em torno disso. A aprendizagem

baseada em projetos está se tornando um grande movimento pedagógico na Espanha no momento. Em oposição aos métodos de ensino tradicionais, com ensino de matérias específicas e atribuindo lições de casa, a aprendizagem baseada em projetos propõe capacitar as crianças a aprenderem por si mesmas ao focar em temas específicos, em torno dos quais as diferentes áreas do saber – matemática, história, ciências naturais, artes etc. serão envolvidas. Nesse caso, os professores acharam que *The Artist and the Stone* era um bom tópico para iniciar um projeto que duraria o ano inteiro, no qual eles poderiam abordar temas atuais complexos, como a crise de refugiados, ao mesmo tempo em que ensinava arte, história, geografia etc. Assim que chegou a Barcelona, Jawabreh foi convidado para ir à escola, onde foi recebido como um herói e amigo, pois as crianças vinham falando sobre ele há meses. De fato, ele passou a maior parte de sua estadia em Barcelona realizando um *workshop* com as crianças.

### CONTRATEMPOS

Quando Jawabreh deixou Barcelona, poderia se dizer que o projeto havia acabado. As pedras na praça pública, Plá de Palau, foram deixadas lá por alguns meses. Guidi esperava que o conselho municipal as esquecesse e elas se tornassem uma peça de arte pública permanente ou móvel. Mas um dia, no verão de 2016, ele recebeu uma ligação do conselho municipal na qual o pediram para retirar as pedras imediatamente, e elas acabaram armazenadas na pedreira junto às pedras usadas na exibição na Fundação Suñol. A Escola Massana, dona por direito das pedras, não as reivindicou. O projeto, entretanto, foi parcialmente objetivado como “obra de arte”, um produto, através de uma instalação de vídeo, *Leish la'a?*, que documenta a viagem de *The Artist and the Stone*. O vídeo foi exibido pela primeira vez na Fundação Suñol, e agora está à venda em uma galeria de arte.<sup>12</sup>

Então o projeto acabou. Ou melhor, foi concluído. Ainda assim, ele poderia ser reaberto. Racco e Guidi pensaram em diferentes versões para ele em diferentes lugares, diferentes possibilidades de objetivá-lo como produto. Eles possuíam todo o registro sobre o projeto, fotografias, vídeos, textos, gravações de áudio. Mas desistiram da ideia. Primeiro porque acreditam que não seria a mesma coisa: a pedra já está na Europa. Mas também por razões pessoais que precisam de mais tempo para serem explicadas. Pode-se dizer que o projeto foi extremamente bem-sucedido. Afinal, conseguiu financiamento, foi exibido em diferentes fases em diferentes espaços artísticos, obteve uma excelente cobertura da mídia e conseguiu, na realidade, materializar parcialmente sua intenção inicial, mesmo que a pedra tenha sido talhada em doze pedaços. Ainda assim, esse sucesso teve um custo.

12. Disponível em: <<https://bit.ly/3dXgRhT>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

Como em muitos projetos de arte participativa (Bishop 2012, Schneider e Wright 2013, Sansi 2015) pode-se questionar até que ponto as relações entre os artistas e seus times foram tão igualitárias, colaborativas e horizontais quanto eles imaginavam. No final do projeto, apenas ou principalmente os artistas ganham reconhecimento, pois os participantes são parte do projeto, mas não seus autores. Este ponto toca em uma das possíveis ambiguidades nas teorias do “artista distribuído”.

Como mencionado, a participação na arte contemporânea é frequentemente enquadrada como recuo ou negação da agência, uma dissolução do autor e da obra de arte na vida cotidiana. Mas esse desejo utópico de desaparecer no cotidiano colide com as exigências institucionais por uma autoria definida para conceder apoio a propostas e obras de arte. Racco e Guidi são os autores de *The Artist and the Stone*, as outras pessoas envolvidas, incluindo Jawabreh, “o artista”, são participantes, agindo em função do artista distribuído. Isso não significa que os participantes não tiveram agência alguma no processo, mas que sua agência foi envolta na narrativa geral da qual aqueles responsáveis pelo projeto são os autores.

Por outro lado, isso não significa que os autores, Racco e Guidi, tiveram controle sobre sua agência distribuída. No final, eles estavam felizes por terem conseguido levar o projeto adiante, mas também estressados e exaustos. O projeto foi o centro de suas vidas por dois anos e meio. Eles também estavam cientes de que o sucesso repentino de seu projeto pode ter gerado reações adversas de outros personagens do mundo da arte que talvez tenham ficado com inveja de seu sucesso. E as dificuldades do processo de produção de *The Artist and the Stone* podem ter gerado tensões com alguns de seus parceiros institucionais. Em outras palavras, o projeto de construir uma rede de relações foi apenas parcialmente bem-sucedido, apesar do fato de que eles construíram uma relação forte com alguns de seus colaboradores mais próximos. Ou talvez devêssemos dizer, simplesmente, que ser bem-sucedido e adquirir reputação não são o mesmo que construir uma rede sólida de relações pessoais e formar amizades. Esta é a verdade para o mundo da arte, assim como em qualquer outro lugar. Na verdade, a própria relação dos artistas, tanto sentimental quanto profissional, acabou depois desse projeto. Portanto, se o objetivo do projeto foi consolidar redes e cultivar relações, este foi apenas parcialmente bem-sucedido. Nesse sentido, projetos de arte podem também resultar em formas particulares de *des-relacionar* pessoas (Strathern 1996). Mas então, as relações devem durar para sempre? Se relações são temporárias, assim como projetos o são, é inevitável que elas tenham um fim, mesmo que nunca estejam acabadas: elas nunca terminam do jeito como foram imaginadas no início. Em retrospecto, para Racco e Guidi, terminar sua relação não foi tanto um fracasso, mas sim o resultado de um processo de vida.



### **CONCLUSÕES: PROJETO, PROCESSO E VALOR NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Racco e Guidi uma vez definiram *The Artist and the Stone* como um processo em andamento sem um fim claro ou conclusão. E, ainda assim, também era um projeto. Se fosse somente um processo, talvez tivesse permanecido despercebido ou indeterminado. Mas, precisamente para se tornar conhecido, valorizado como arte, é necessário que se destaque, que tenha um conceito claro a ser notado, que seja identificável como uma entidade separada. É preciso aparecer em alguma forma objetiva em exposições, documentos, entrevistas, artigos. Em português, falamos “realizar um projeto” no sentido de tornar uma ideia em realidade. A noção de projeto descreve uma trajetória definida da imagem ao objeto.

Porém, na prática, os projetos nem sempre possuem uma trajetória clara e imaculada. Eles saem dos trilhos, bifurcam, atrasam, enfrentam contratempos, interseções ou são abrigados dentro de outros projetos. O modelo imaginário de projeto como um plano-sequência não reflete, na verdade, a multiplicidade dos projetos reais. O diagrama da maioria dos projetos talvez não seja uma trajetória unificada, mas sim um punhado de linhas e cruzamentos, uma massa de conexões ativas. *The Artist and the Stone* é um exemplo dessa multiplicidade; múltiplas variáveis condicionam e transformam sua temporalidade e espacialidade. Primeiro, o financiamento que vai e vem de diferentes fontes em diferentes momentos, permitindo diversas percepções sobre a temporalidade do projeto. Segundo, as autorizações para a pedra e para o artista, que chegam em momentos distintos e impossibilitam que certos eventos e encontros aconteçam, dando lugar a uma abundância de possibilidades não imaginadas. Terceiro, as conexões e o abrigo dentro de outros projetos, como *Translocacions* ou o projeto da escola. Quarto, as limitações materiais do objeto, particularmente a pedra, que não pode ser inserida em certos lugares por causa de seu tamanho e peso, o que a leva a ser talhada em pedaços menores. Algo não previsto originalmente, mas que obtém um efeito acidental: ser transformada em uma instalação pública a ser usada pelos transeuntes. No final, a pedra em si não é o produto-final, mas parte da documentação, um documento um tanto pesado, a propósito. Tampouco é “o artista” o produto-final, ele que chegou após a pedra e foi embora após três meses. O projeto, entretanto, foi parcialmente coisificado como obra de arte, como produto, uma instalação de vídeo, mas, na narrativa dos artistas, é um subproduto do processo, e não seu principal objetivo.

Como projeto, *The Artist and the Stone* estava lançando (projetando) uma ideia simples, mas estranha: enviar um artista e uma pedra da Palestina até Barcelona. E, uma vez que a ideia fora lançada, uma vez que o projeto foi posto em movimento, veja o que acontece: o processo toma precedência, como um catalisador, acelerando eventos e encontros, criando (e rompendo!) relações e redes. Na narrativa dos artistas, o projeto aparece

como uma desculpa, uma justificativa para colocar o processo em movimento. O processo é o momento de “recuo da agência”, abrindo a ideia inicial para muitas outras agências, contribuições, perspectivas. Ainda assim, o projeto não é apenas um momento de encontro, expansão e multiplicação, mas também de conflito, contratempos e término. Esses contratempos, porém, já haviam sido indicados pelo projeto inicial e, de fato, eles reforçam a mensagem central: sobre as dificuldades de mobilidade de refugiados palestinos. Nesse sentido o projeto foi muito bem-sucedido, pois teve grande repercussão pública e contribuiu para o debate político sobre a Palestina em Barcelona. Mas este não foi o único objetivo de Racco e Guidi; eles tinham como alvo também criar relações que pudessem ser efêmeras e dinâmicas. Mas, precisamente por conta dessa efemeridade, o valor desses projetos é difícil de calcular. É um problema comum em projetos de arte públicos e colaborativos: eles catalisam eventos e relações, mas se mantêm efêmeros, em processo, imensuráveis. Nos termos de Boltanski e Chiapello (2006), os projetos podem produzir valor objetivado ao consolidar redes. Mas também poderíamos perguntar se os artistas realmente tiveram, alguma vez, a intenção de transformar relações em valor, de consolidá-las ou deixá-las em aberto, em processo.

Os projetos, ou pelo menos este projeto, são, de muitas maneiras, um processo em aberto, indistinguíveis da vida, pois é difícil transformar a vida em um produto coisificado. Não é apenas uma forma de valor, é uma forma de ser, com uma temporalidade indeterminada, é uma duração. Não é o que as pessoas têm, mas o que as pessoas são, uma “pessoa distribuída” (Gell 1998). Ainda assim, esse projeto de arte não é apenas uma forma de vida, foi parcialmente coisificado como produto, temporariamente separado de seus produtores, calculado como parte de seus passados. É insuficiente descrever essa história em particular como exclusivamente um processo, projeto ou produto, porque ela é tudo isso ao mesmo tempo se a olharmos por ângulos diferentes. De fora, aparece como um projeto de arte de sucesso que logrou materializar e espalhar sua mensagem, e que foi parcialmente coisificado como produto artístico; de dentro, aparece como um processo de vida que teve seus contratempos. *The Artist and the Stone* como projeto de arte foi bem-sucedido e teve seu fim, enquanto o projeto de Guidi e Racco de viver juntos em Barcelona chegou ao fim. Não são coisas inteiramente separadas, um é trabalho e outro é vida, dois lados da mesma moeda que afetam um ao outro. Uma análise detalhada de um caso específico como este mostra que a relação teórica entre arte como forma de valor e arte como forma de vida não pode ser reduzida a termos de total união ou separação, mas pode ser descrita em termos mais flexíveis, como transformação e reversibilidade. Os dois lados da mesma moeda, “processo” ou “produto”, “vida” ou “valor”, não são totalmente estranhos um ao outro, tampouco indistinguíveis um do outro, estão em uma relação dinâmica que não pode ser reduzida a uma narrativa única.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbing, Hans. 2002. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bergson, Henri. 1998 [1911]. *Creative evolution*. New York: Dover.
- Bishop, Clair. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Boltanski, Luc and Eve Chiapello. 2006. *The new spirit of capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press.
- Bourriaud, Nicolas. 1999. *Formes de Vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoel.
- Buskirk, Martha. 2003. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cabanne, Pierre. 2014. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Bibliotheque Allia.
- Collier, Stephen and Andrew Lakoff. 2005. On regimes of living. In *Global assemblages: technology, politics, and ethics as anthropological problems*, ed. Aihwa Ong and Stephen Collier, 22-39. Oxford: Blackwell.
- Dominguez Rubio, Fernando. 2014. Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*, vol. 43, no. 6: 617-645.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency*. London: Clarendon Press.
- Graeber, David. 2001. *Toward an anthropological theory of value*. New York: Palgrave.
- Grant, Kim. 2017. *All about the process: the theory and discourse of modern artistic labor*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Gratton, Johnnie and Michael Sheringham (ed.). 2005. *The art of the project*. Oxford: Berghahn Books.
- Groys, Boris. 2002. The loneliness of the project. *New York Magazine of Contemporary Art and Theory*, vol. 1, no. 1.
- Ingold, Tim. 2011. *Being alive: essays on movement, knowledge, and description*. London: Routledge.
- Kester, Grant. 2011. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Kunst, Bojana. 2014. The project at work. In *The Public Commons and the Undercommons of Art, Education, and Labour*, Frankfurt, 29th May to 1st Jun. 2014.
- Lee, Pamela. 2004. *Chronophobia on time in the art of the 1960s*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lidow, Derek. 2014. *Start-up leadership*. New York: Wiley.
- Lippard, Lucy. 1997. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.
- Mauss, Marcel. 1985 [1938]. A category of the human mind: the notion of the person; the notion of self. In *The category of the person: anthropology, philosophy, history*, ed. Michael Charriters, Steve Collins and Steven Lukes, 1-25. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Munn, Nancy. 1986. *The fame of gawa, a symbolic study of value transformation in massim exchange*. Durham: Duke University Press.

- Myers, Fred (ed.). 2001. *The empire of things: regimes of value and material culture*. Oxford: James Currey.
- Plattner, Stuart. 1996. *High art down home*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. New York: Continuum.
- Sansi, Roger. 2015. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury.
- Schneider, Arnd and Christopher Wright (ed.). 2013. *Anthropology and art practice*. London: Bloomsbury.
- Strathern, Marilyn. 1988. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Strathern, Marilyn. 1996. Cutting the network. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 2, no. 3: 517-535.
- Velthuis, Olav. 2007. *Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton: Princeton University Press.
- Weiner, Annette. 1992. *Inalienable possessions: the paradox of keeping-while giving*. Berkeley: University of California Press

**ROGER SANSI** é doutor em antropologia pela Universidade de Chicago (2003). Foi professor em Goldsmiths, Universidade de Londres, UK, e atualmente é professor na Universitat de Barcelona, Espanha. Tem feito pesquisa sobre religião e arte Afro-Brasileira e Arte contemporânea em Barcelona. As suas publicações incluem. *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian art and culture in the 20th century* (Berhan, Londres 2007) e *Art, Anthropology and the Gift* (Bloomsbury, Londres 2014).

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/12/2019

Aprovado em: 06/02/2020



# SOMA E SUB-TRAÇÃO: TERRITORIALIDADES E RECEPÇÃO TEATRAL

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163112](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163112)

Edélcio Mostaço. 2015. *Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral*. São Paulo: Edusp.

ORCID

[orcid.org/0000-0002-1813-976X](https://orcid.org/0000-0002-1813-976X)

**DIEGO GONÇALES**

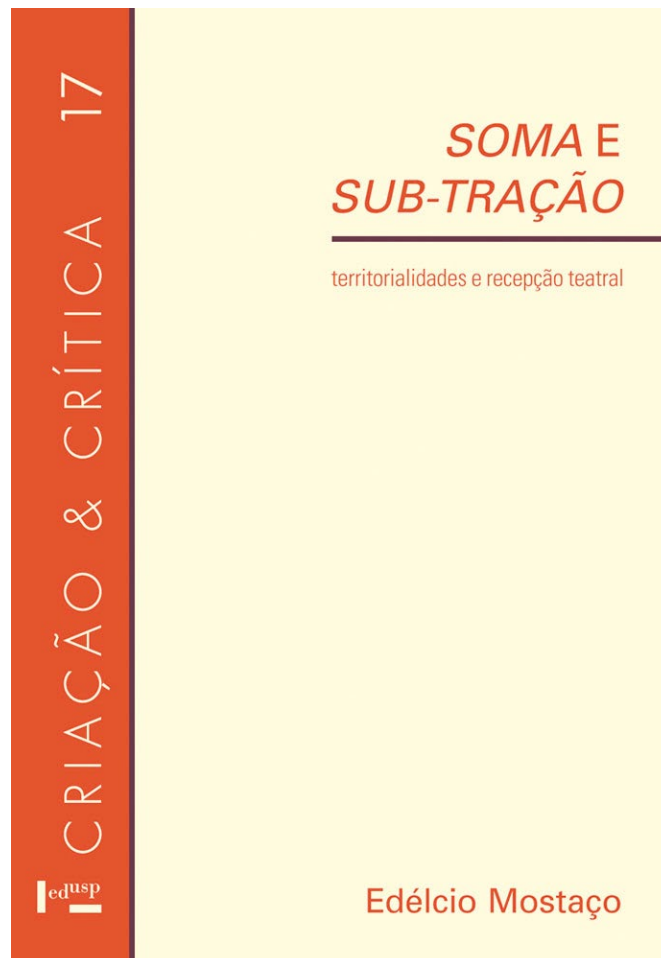
Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 01223-010 - [secretaria@fespsp.org.br](mailto:secretaria@fespsp.org.br)

ORCID

[orcid.org/0000-0001-9413-8120](https://orcid.org/0000-0001-9413-8120)

**RUAN FELIPE DE AZEVEDO**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 [ppgas@usp.br](mailto:ppgas@usp.br)



## SOMA E SUBTRAÇÃO

No livro *Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral*, Edélcio Mostaço (2015) constrói um delicioso panorama da dramaturgia brasileira contemporânea, partindo de 1950 e chegando até 2006, elencando as principais montagens e grupos de teatro que com potência e ousadia marcaram a cena teatral no país.

O texto reúne escritos, análises e reflexões do autor em torno não somente da história do teatro, mas sobretudo da construção social e cultural das linguagens e estéticas da arte teatral, percorrendo seus realizadores, como encenadores, diretores, dramaturgos, críticos, grupos de teatro e público. Edélcio chama atenção para a produção das metrópoles e seus festivais sem se esquecer dos interiores e das produções de menos visibilidade, que também possuem grande fôlego e vigor cênico.

O livro está dividido em duas partes. Na primeira, o autor se debruça sobre os problemas levantados pela chegada da teoria da recepção, surgida na Alemanha e impulsionada pelas obras de Hans Robert Jauss (1978) e Wolfgang Iser (1996) em meados dos anos 1960. A teoria da recepção está baseada em um ponto de virada que tem como objetivo deixar de privilegiar o autor e seu universo, a fim de voltar a atenção para a obra, o leitor e o fundo social circundante que a compõe. A estética da recepção privilegia o registro da experiência e do fazer, uma construção onde se valoriza a relação com o leitor/receptor.

Essa ênfase se justifica pelo extenso debate que se faz sobre como a obra de arte, especialmente a teatral, se propaga entre o falso e o verdadeiro, o ilusório e o concreto. Uma decodificação oscilante, uma síntese que opera muito mais por um regime de disjunção e produção de diferenças que pela proposição de sínteses universalizantes e planificadoras de mundo – ou ao menos se espera que o teatro trilhe esse caminho.

O conceito de *dobra*, mobilizado por Deleuze (2000) para argumentar sobre a obra de arte, é recuperado no texto e nos auxilia a pensar os processos pelos quais a noção de pessoa no Ocidente escapa de sua fantasia unitária e indivisível e extrapola para fora da pele, estabelece relações de afeto, potência e implicações com o mundo exterior, colocando em perspectiva essa interação entre o fora e o dentro. “É uma cadeia formada entre conexões humanas, artefatos técnicos, dispositivos de ação e pensamento” (Ibid., 64).

Na física, “tração” é a força aplicada sobre um corpo em direção perpendicular, num sentido que possibilite provocar a sua ruptura. *Soma e Sub-tração*, ato de somar, subtrair e tracionar – revela os contextos em que algumas obras teatrais foram criadas ou transformadas ao longo

de um período histórico da sociedade brasileira após a década de 1950, marcada por avanços e retrocessos, passando pelas linguagens e estéticas artísticas que contribuíram para o teatro se perpetuar sendo aquilo que sabemos: uma força que acompanha, tensiona ou mesmo acelera as transformações de uma sociedade e daquilo que dela deriva, ao mesmo tempo que a alimenta, assim como à sua cultura.

Ao narrar o percurso da “teoria da recepção”, o autor inicia a sua análise pelos anos 1950, resgatando o contexto histórico-social de uma sociedade que, por um lado, avançava artisticamente, concomitante ao crescimento populacional e, por outro, se transformava rapidamente, mas em 1964 sofre o brutal golpe militar que levaria o país ao encerramento do regime democrático. A chegada da teoria da recepção no Brasil é tardia, em meados dos anos 1980, especialmente a partir da coletânea de Luiz Costa Lima (1979).

Na segunda parte do livro, denominada “Escritos descolados”, Edélcio Mostaço vai direto ao ponto e, de forma cirúrgica, analisa cada obra dos principais autores e suas encenações de modo abrangente e perspicaz.

Em “arte, ciência e teatro: no rumo de uma epistemologia da pesquisa”, penúltimo tema da primeira parte do livro, Edélcio Mostaço inicia o texto evocando uma citação de Marcel Mauss: “Não é a prece ou o dom que importa entender, o que conta é o melanésio de tal ou tal ilha. Contra o teórico, o observador deve ter sempre a última palavra; e contra o observador, o indígena” (apud Mostaço 2015, 85), ressaltando a ênfase que a teoria teatral tem dado para o campo da experiência e da ação.

Nas ciências das humanidades e sua epistemologia, a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade são conceitos capazes de compreender o pensamento analítico e reflexivo como um complexo híbrido de entrecruzamentos de saberes distintos. Arte e ciência são duas grandes áreas do conhecimento aparentemente separadas, contudo essas áreas se fundem sobretudo em seus aspectos cognitivos, recuperando assim certa relação de pensamento que foi perdida ou ocultada na metafísica ocidental. Povos de antigas civilizações guiadas pelo pensamento mítico-religioso não desassociavam o fazer artístico do fazer científico, tampouco do fazer filosófico. Esse tripé se amparava na prática de observar, refletir, interpretar e experienciar o mundo de maneira intensificada e flexível, sem com isso estabelecer uma zona fronteira entre um universo e outro, uma vez que arte e ciência pertenciam ao mesmo elemento experimental: a magia – experiências e práticas que atravessam o tempo e espaço cronológico para um tempo/espaço cósmico onde os saberes vão ampliando a perspectiva do olhar de quem pratica e observa a vida social e, assim, vai tecendo relações que embaralham o que nós (ocidentais) definimos por natural e sobrenatural.

O teatro, em sua complexidade, configura uma forma de experiência que se aproxima dos saberes científicos, sociológicos e antropológicos (e vice-versa) na medida em que cria e desperta experimentos cênicos capazes de analisar, tensionar ou mesmo transgredir os valores de uma sociedade. Com uma temática que reúne “Arte, ciência e teatro”, Mostaço (Ibid., 90) mira o seu olhar na aproximação desses saberes logo de início, revelando que “ao tomarmos os conceitos de arte e ciência em seus grandes lineamentos históricos, observamos que entre elas não vige uma oposição, mas somente uma acentuada diferença de enfoque”, sobressaltando, ainda, que tanto arte como ciência derivam de uma mesma matriz: a teoria do conhecimento.

Para o pensamento positivista, a ideia central de ciência estava relacionada à ideia de “absoluto” e de “verdade”, mas com o relativismo cultural, e sobretudo com o avanço dos estudos antropológicos, podemos desconfiar que a noção de natureza e cultura seja um problema epistemológico elaborado por nós, e não um problema universal que muda a depender das diferentes perspectivas de determinadas sociedades. Isso altera a ideia de ciência como “absoluta e verdadeira” para “relativa, condicional, local e passiva de mudanças, transformações e interpretações” (Ibid., 98), retomando e revelando a importância dos pensamentos mítico e onírico, oriundos de outras formas de existir no mundo, construídos e/ou herdados pelos povos não ocidentais como produção de saberes, de forma que o *modus operandi* de fabricar o “pensamento científico” e o “pensamento artístico” teme suas práticas imbricadas.

A complexidade da prática teatral não se construiu de maneira desassociada do meio, seja ele social, cultural e político ou da pluralidade e multiplicidade das sociedades. A arte da imitação é uma das principais fontes de energia para a construção da identidade e sobretudo para a construção do pensamento social e seus arquétipos. Todavia, as artes expressivas do corpo formaram caleidoscópios para observar a realidade, podendo servir de incubadora social para novas experiências no modo de construir “pessoas” e relações humanas. É um organismo social constituído de interioridade e alteridade. Nas palavras do autor, “a arte é instituída socialmente, não é um produto natural ou simplesmente realizado por um indivíduo isolado. É o público – e, naturalmente, todas as instâncias que ele representa” (Ibid., 103).

Mostaço faz um breve panorama social e cultural do teatro mundial, mas mantém o foco no teatro brasileiro, remontando, através da soma de textos/fragmentos, a construção das diversas linguagens do “drama” e suas superações por meio das releituras de autores póstumos, como os exemplos da influência aristotélica e pós-aristotélica em algumas passagens descritas ao longo da obra. E isso sem ignorar a figura de grande



destaque do jogo teatral ou, na verdade, aquela que pode ser a razão de tudo: o espectador, já que, como o próprio autor exprime, não há teatro sem espectador.

Isso conduz o autor a analisar e compreender a construção da linguagem teatral e de suas técnicas sem ignorar o público como ser ativo. É possível destacar que nesse processo interativo entre artista e público, palco e plateia, nem sempre o texto é o condutor da narrativa dramática, mas o corpo, seus lugares e seus “não lugares” como abrigos do paradigma da liberdade e da construção de novas linguagens e estéticas, transitando pelos polos “eu mesmo – no-próprio-corpo-neste-lugar – [e] o outro – no-corpo-dele-no-seu-lugar” (Ibid., 110), criando variáveis alternativas e caminhos infundáveis da arte teatral.

Edélcio também recupera as peças trágicas de uma Grécia, talvez desprezada atualmente, onde o ritual é energia vital para a vida e as relações humanas. Com o tema “Ésquilo, a hematopoiese”, que inaugura a segunda parte do livro, somos direcionados ao elemento trágico do teatro como o templo consagrado ao corpo e suas expansões, para além do que é apenas físico ou psicológico – a origem do ritual de religar os corpos e seus símbolos –, tragando-nos ao humano demasiadamente humano. O autor narra algumas obras recuperando a tragédia grega pelo fluxo poético sanguíneo, identificando nos textos dos autores clássicos da tragédia o derramamento de sangue contido nas narrativas como uma forma de sacrifício em oferenda ao humano, ou mesmo ao não humano, e suas relações. Com isso demonstra que, na tragédia, “quem quiser compreender o sentido da vida [...] terá de dialogar com seu sangue” (Ibid.,133).

O livro representa o movimento que o teatro desempenha até chegar à cena contemporânea, deixando marcada a importância da década de 1960 e, sobretudo, de um ator protagonista de grande importância para o cenário teatral brasileiro: o professor universitário e um dos mais importantes críticos teatrais, autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro, Décio de Almeida Prado. Uma seção do livro é dedicada a fazer-lhe menção exclusiva e honrosa: “Décio de Almeida Prado e a Cumplicidade”.

As novidades das produções teatrais da década de 1960, que davam à figura do encenador mais destaque do que à figura dos autores, cada vez menos respeitados – segundo anota Mostaço –, fizeram com que Décio, um dos mais importantes críticos da época, abandonasse a crítica jornalística em 1968, dedicando-se então ao ensino universitário.

Podemos analisar que o teatro brasileiro da década de 1960, como herança cristã triunfante e estritamente textual, estava sendo superado

pelo teatro de culto à vida, ritual, rompendo com padrões maniqueístas e moralistas. O texto de Mostaço nos permite refletir sobre a modernização do teatro e suas heranças brechtianas, à exemplo de “O pequeno órganon”, lembrada pelo autor nas belíssimas páginas sobre “Brecht, o Órganon da Diversão” como peça que refuta o aristotelismo, “ou seja, o ilusionismo cênico criado desde o renascimento, aquela massa ideológica prenhe de convenções caducas e tornada conformista, calcada sobre padrões de pensamento acumulados desde a patrística medieval e largamente disseminados nos colégios jesuítas” (Ibid., 155). Assim também o Brasil, por volta de 1950, tornava-se um panteão que recebia as influências de Artaud, Craig, Meyerhold, Stanislavski e Beckett.


Neste contexto, Décio de Almeida Prato teve uma importância imensurável por registrar as transformações que se materializavam em grupos de teatro como o Oficina e o Teatro de Arena, além da formação de vários outros emergidos a partir daí, construindo a modernização do teatro brasileiro.

Contudo, o teatro avança, percorrendo caminhos múltiplos com a ousadia de seus executores e de seus apaixonados. No último capítulo da obra, “sobre a recepção de espetáculos”, Mostaço faz um *grand finale* expressando a importância que tem o crítico teatral em seu ofício e, por essa razão, a importância do reencantamento pela crítica teatral, de modo que ela não deve estar fadada somente a um simples comentário opinativo embutido em um espaço de jornal, mas atue efetivamente na produção de paixões pelo teatro ou por uma peça teatral específica – a mesma paixão que serve de matéria prima para as artes cênicas.

Costumo recomendar a alunos de crítica que assistam aos espetáculos com um olho no palco e outro na plateia. Com o objetivo de flagrar, desse modo, os efeitos da obra, tentativa de construir uma síntese entre seu preparo anterior, arduamente construído com estudos, e a reação viva de alguém que não ele próprio (Ibid., 160)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Deleuze, Gilles. 2000. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus.
- Iser, Wolfgang. 1996. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético: vol. 1*. São Paulo: Editora 34.
- Jauss, Hans Robert. 1978. Petite apologie de l'expérience esthétique. In *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss, 50-89. Paris: Gallimard.
- Lima, Luiz Costa. 1979. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Mostaço, Edécio. 2015. *Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral*. São Paulo: Edusp.



**DIEGO GONÇALES** é professor de sociologia na rede pública estadual de São Paulo, com trabalhos publicados na área de educação e teatro. Sociólogo formado na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, é pós-graduado em Estudos brasileiros: sociedade, educação e cultura, e formado em teatro na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É fundador e diretor da Cia. Barã, grupo teatral que há mais de dez anos desenvolve montagens, oficinas e estudos de teatro. Seus últimos trabalhos somam a teatralização dos filmes de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *A idade da Terra* e *Terra em transe*, completando o ciclo da “Trilogia da Terra”. E-mail: diemargon@hotmail.com

**RUAN FELIPE DE AZEVEDO** é professor de sociologia na rede pública estadual de São Paulo e no Sesi Osasco. Mantém pesquisas em antropologia e coordena o grupo de teatro Cia. Barã. É doutorando no Programa de Pós Graduação de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Nos últimos cinco anos tem se dedicado a pesquisar a construção dos corpos no teatro com ênfase nos referenciais da antropologia, com trabalhos publicado sobre o Teat(r)O Oficina e a Cia. Barã. E-mail: ruan.azevedo@usp.br

**Contribuição de autoria.** Diego Gonçalves e Ruan Felipe de Azevedo: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 11/10/2019

Aprovado em: 04/11/2019

# A FABRICAÇÃO DA CRENÇA POR IMAGENS, SONS, OBJETOS E CORPOS

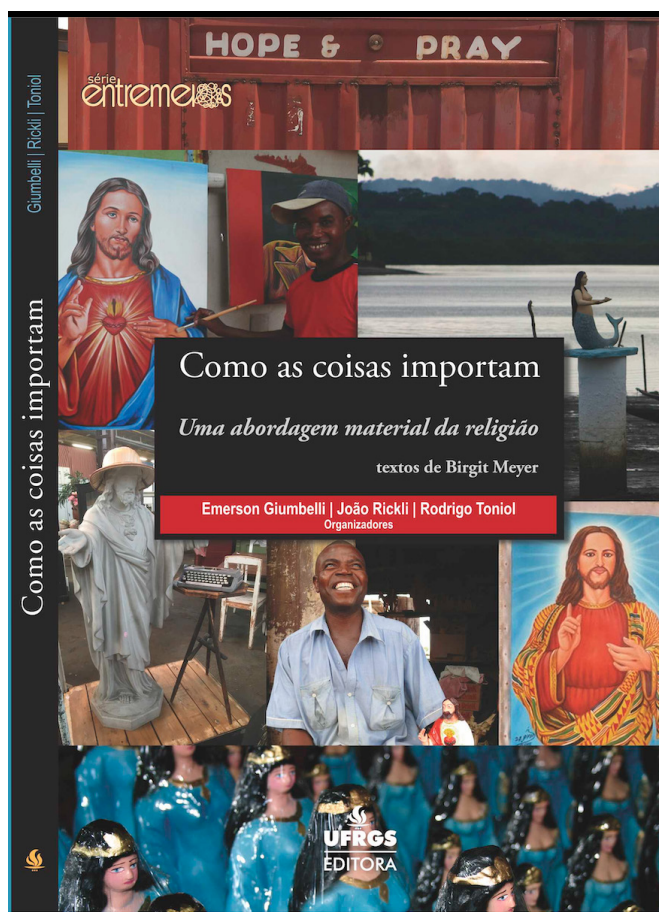
**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.162688

Meyer, Birgit. 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Organizado por E. Giumbelli, J. Rickli e R. Toniol. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

**ORCID**  
orcid.org/0000-0003-1741-5811

**MARCUS VINÍCIUS BARRETO**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil  
05508-010 - ppgas@usp.br





O universo da “religião”, enquanto produto histórico do Ocidente, vem sendo colocado sob o escrutínio de cientistas sociais que, há algumas décadas, criticam binarismos clássicos, a exemplo da contraposição entre a noção de magia e o campo religioso – caso do antropólogo Stanley Tambiah que, no início dos anos 1990, publicou a intrigante obra *Magic, science, religion and the scope of rationality* (1990) – ou, ainda, da rearticulação desse mesmo campo em todo e qualquer contexto de maneira acrítica – um dos temas abordados por Talal Asad, entre outros. Todavia, o esforço analítico dos intelectuais citados não é um caso isolado na área das ciências sociais, muito menos de um ponto de vista exclusivo sobre a questão religiosa.

Na esteira de uma produção teórica que se empenha em tensionar os pilares erigidos pelo projeto de modernidade, algumas metanarrativas entraram em colapso a partir de uma crítica mordaz e subsumida ao prefixo “pós”. Nesse sentido, muitos estudiosos perceberam que seus objetos de pesquisa possuem agência, e as chamadas “viradas”, dentre as quais encontramos a virada material, funcionam como uma espécie de diagnóstico da falência moderna ou de uma epistemologia construída segundo a lógica de pares opositivos. Poder, corpo, imagens e coisas são alguns dos tópicos que fazem da virada material importante marco na história das humanidades, principalmente se considerarmos o alcance inegável de autores como Michel Foucault, Judith Butler, Hans Belting, Alfred Gell, Bruno Latour etc.

Nessa linha de raciocínio, e tomando o tema da religião como pano de fundo, considero a tradução para o português de alguns textos escritos pela antropóloga alemã Birgit Meyer um bom exemplo de interseccionalidade – para cotejar o termo da moda – com ousadia, método e presença. Antes de me debruçar em cada termo sugerido, adianto que a dimensão material da religião é o argumento central da obra e, dessa feita, as escolhas teóricas da autora suscitam alguma aproximação com uma das premissas da virada material: a revisão crítica do significado das “coisas”. Entretanto, na visão de Meyer (2019), a crítica à esfera da religião tal qual postulada por uma tradição de estudos – sobre a qual falarei mais adiante – implica superar exatamente o significado em detrimento de um método que maximize as próprias “coisas”. Ademais, a análise das “coisas” que importam para Meyer, ou sobre como elas importam em seu ousado projeto de pesquisa, certamente dialoga com a trajetória acadêmica dessa pensadora.

Birgit Meyer realizou pesquisas na área de antropologia e religiões comparadas, inicialmente na Universidade de Bremen e posteriormente na Universidade de Amsterdam onde, na década de 1990, concluiu um doutorado sob a orientação de Johannes Fabian. Compondo o rol de pesquisadores

africanistas, o sul de Gana é o campo de investigação escolhido por Meyer, que há 20 anos analisa a proliferação do pentecostalismo na esfera pública ganense. A autora observa que, a partir da Constituição democrática de 1992, o governo de Gana popularizou os meios de comunicação e, desde então, as mídias de massa propiciaram a onipresença de imagens cristãs, principalmente na produção de videofilmes.

A vivência em campo, bem como a repercussão de suas etnografias, renderam-lhe um cargo de docência na Universidade de Utrecht onde, desde 2016, ela coordena o projeto “Religious matters in an entangled world” junto com outros pesquisadores de diferentes regiões do mundo. A relação entre religião e mídia ou, principalmente, a compreensão da própria religião como mídia é o grande cerne desse projeto de pesquisa, cujo objetivo é investigar a presença da religião em edifícios, imagens, objetos, comidas, corpos, textos etc. Alguns dos mais importantes artigos escritos por Meyer e publicados em prestigiadas revistas científicas de Europa e Estados Unidos foram reunidos pelos antropólogos Emerson Giumbelli, João Rickli e Rodrigo Toniol naquela que, por enquanto, é a primeira obra da autora editada no Brasil. Como roteiro de leitura para a coletânea de artigos, me aproprio dos termos ousadia, método e presença enquanto palavras-chave que permitem apreender algumas propostas de Meyer.

Primeiro, diria que sua obra é ousada porque rejeita uma perspectiva mentalista mediante a qual o campo das humanidades – apoiando-se em abordagens semânticas e devedoras de uma tradição iluminista que enfatiza o conteúdo e o significado das coisas –, por um lado, faz críticas à questão religiosa, partindo de noções como ilusão fictícia e falsa consciência, haja vista a embocadura teórica abraçada por Feuerbach, Marx, Nietzsche e Freud; por outro, olha o “fenômeno” religioso com “bons olhos”, a exemplo de Durkheim e Rudolf Otto em suas respectivas análises sobre fato social e esfera do sagrado.

Segundo, ao criticar o ponto de vista “de dentro”, Meyer propõe um método que vai ao encontro de algumas propostas da virada material. Em outras palavras, “como estudar a religião” é a tônica dos seus artigos, e tal comprometimento metodológico, na visão da autora, tanto implica assumir uma postura “pós-secularista”, que estremece o suposto declínio da religião na vida pública – de acordo com o paradigma da secularização –, quanto demanda uma atitude de “rematerialização” na própria maneira de estudar o objeto, posto que considerar a religião enquanto um arrazoado de significados é uma escolha que acaba por negligenciar sua tangibilidade em corpos, imagens e objetos.

Terceiro, tomando como referência alguns contextos pós-coloniais e de diversidade religiosa, caso de Gana, a antropóloga afirma que a religião

está presente na vida pública, e essa presença é fruto de formas materiais que se tornam visíveis a depender da correlação de forças políticas. Em suma, como apontam Giumbelli, Rickli & Toniol (2019), Meyer trouxe grandes contribuições ao perceber que a atuação em um espaço público está conectada a um processo que envolve atributos, competências corporais ou, de maneira geral, mídias que legitimam uma voz pública. Vamos por partes.

No primeiro artigo, “De comunidades imaginadas a formações estéticas”, Meyer introduz os pressupostos do seu programa de pesquisa colaborativa sobre mídia, religião e formação de comunidades. Já no começo do texto ela propõe um interessante diálogo com Benedict Anderson, reconhecendo que no processo de reconfiguração de Estados-nações pós-coloniais há, de fato, uma emergência de comunidades, dentre as quais se encontram as chamadas comunidades religiosas. Contudo, na visão de Meyer, somente olhar para essas comunidades pela perspectiva da imaginação é uma análise que oblitera os mecanismos de construção do imaginário; ou seja, os partícipes das comunidades não somente imaginam e constroem identidades, mas produzem efeitos de autenticidade e realidade. Conseqüentemente, as imaginações tornam-se tangíveis para além do domínio das ideias.

É neste ponto que Meyer critica toda uma tradição da qual a antropologia do significado ou dos símbolos, bastante disseminada no contexto estadunidense, é herdeira. A autora adverte que os significados são tangíveis na medida em que são compartilhados não somente por ideias, mas principalmente por um ambiente social que as materializa por meio do espaço, da arquitetura, da performance ritual e da indução de sensações corporais. É essa materialidade que nos mostra o papel desempenhado por coisas, mídias e corpos nos processos efetivos de produção de comunidades. Contudo, as negociações e o alcance dessas formas materiais ocorrem no bojo de um processo que a autora denomina de “formação estética” (Meyer, op. cit., p. 51).

Ao afastar-se de uma noção de “estética” restrita à esfera das artes, tal qual proposta por Kant, Meyer retoma o sentido aristotélico de *aisthesis* enquanto percepção dos objetos no mundo através dos cinco modos sensoriais, colocando em relevo o poder incisivo de imagens, sons e textos sobre os corpos. Nessa aposta, a antropóloga alarga as possibilidades de estudar as religiões, enfatizando o estilo em vez do significado, a aparência em vez da essência, e o meio em vez da mensagem. Dessa feita, a religião se faz presente em muitos lugares porque, enquanto prática de mediação, ela interage com e se espalha por um conjunto de mídias, sejam elas tecnológicas – cinema, rádio, fotografia, televisão, computadores – ou não – incenso, ervas, animais sacrificiais, ícones, livros sagrados, pedras, rios, o próprio corpo humano etc.

Ao retomar alguns pilares que erigiram o projeto de modernidade no século XIX, a antropóloga, ao longo do segundo artigo, “Religião material: como as coisas importam”, remete a um clássico binarismo que até hoje aparece arraigado nas investigações acadêmicas sobre religião: a crença e o significado que revestem a imaterialidade do espírito em contraposição às questões que envolvem poder, práticas e materialidades. Segundo a autora, essa oposição alimentou a ideia secularista mediante a qual a religião foi projetada para o âmbito da interiorização e do privado. Ocorre que, contrariamente aos anseios de uma ciência avessa à presença pública do religioso, algumas ocorrências cotidianas como sons, silêncios, cheiros, toques, formas, cores e afetos não conformam única e exclusivamente os espaços de “manifestação do sagrado”, mas também o próprio tecido social do qual a esfera pública é constituída. Ainda na visão de Meyer (op. cit.), a percepção da “extraordinariedade do ordinário” ou da “ordinariedade do extraordinário” foi uma das grandes contribuições epistêmicas e políticas da virada material.

No que concerne ao terceiro artigo, “Há um espírito naquela imagem”, a autora expõe alguns dados curiosos acerca do campo de pesquisa. Ao constatar uma presença pública das igrejas pentecostais carismáticas no sul de Gana, Meyer formula a hipótese segundo a qual o poder do pentecostalismo nessa região, para além das igrejas, é fruto da liberação das mídias de massa audiovisuais e de sua incorporação pelos atores religiosos. Ao mesmo tempo, ela observa que a expansão visual e auditiva do pentecostalismo no rádio, na televisão, em cartazes e adesivos ocorre em uma tensa zona de contato com a chamada “religião africana tradicional”. Contrapondo-se à ideia de “perda da aura” em virtude da reprodutibilidade técnica de imagens, uma das teses de Walter Benjamin, Meyer defende o argumento de que as imagens cristãs midiaticamente replicadas no contexto ganense podem ser “presenças perturbadoras que colocam seus espectadores sob encantamento” (Ibid., p. 116).

Ao observar rituais de louvação diante de imagens de Jesus, a autora depara-se com uma atitude “ambivalente” por parte dos convertidos: ao passo que demonstram adoração diante das imagens, eles deslizam em uma atitude de temor. Na visão da antropóloga, a dúbia relação decorre de um potencial de reversibilidade que essas imagens carregam; ou seja, as imagens produzem uma inversão radical quando aquilo que se parece com Jesus tem a capacidade de tornar-se “demoníaco”. Isso posto, Meyer conclui que por trás das imagens operam práticas sociais de ação e observação. Por outro lado, a aparente dubiedade não pode ser compreendida como oposição, mas enquanto uma dinâmica simbiótica das relações entre o campo do pentecostalismo e algumas tradições religiosas autóctones.



No entanto, para chegar a tais conclusões, a autora recorre a ferramentas analíticas situadas conceitual e historicamente. No quarto artigo, “Mediação e a gênese da presença: rumo a uma abordagem material da religião”, ela recupera alguns pontos de sua metodologia de estudo, enfatizando a importância de revisar abordagens, conceitos e métodos que modelam as tradicionais práticas de pesquisa sobre religião. Para tanto, os processos de mediação que englobam a materialidade do campo religioso, bem como a gênese de sua presença, permitem não somente rever a metodologia, mas também o conceito, o papel e o lugar da religião. Nesse bojo, a fim de fundamentar o argumento sobre a presença perturbadora das imagens cristãs no contexto ganense, Meyer retoma a noção de “fetiche”.

Áreas fronteiriças coloniais como Gana possibilitam descentralizar o estudo da religião para além da Europa, onde, a partir da crítica à religião em decorrência da ascensão do racionalismo durante o período iluminista, o discurso do fetichismo transformou a noção de fetiche em categoria de acusação, dada sua capacidade de sustentar, na ótica dos racionalistas, estruturas “irracionais” que mantinham o *status quo* do *Ancien Régime*. Definido como fenômeno decorrente dos encontros mercantis entre portugueses e africanos – no final do século XV –, o termo fetiche alude a objetos que, embora moldados pela mão humana, “possuem vida própria”. Em outras palavras, a capacidade de agência desses objetos foi lida como uma ameaça à razão e ao progresso, fato que ensejou os racionalistas a conclamar sua destruição.

Com base na história do fetiche, Meyer formula mais uma hipótese: a perturbação causada pelas imagens cristãs, como por ela observado, dialoga com algumas dinâmicas inscritas nas práticas religiosas dos povos que habitam o sul de Gana, caso dos Ewé. Quer dizer, a despeito da condenação aos deuses das religiões autóctones, compreendidos como “ídolos” na perspectiva do discurso cristão, os Ewé, mesmo convertidos ao cristianismo, mantiveram no campo pentecostal uma postura pragmática tal qual nas religiões tradicionais. Em contrapartida, o próprio campo pentecostal que, juntamente com o governo de Gana e a proliferação das mídias de massa, possibilitou a replicação de imagens cristãs, ofereceu aos convertidos “formas e padrões religiosos concretos para atuar e acessar o poder do Espírito Santo” (Ibid. p. 182).

Assim, conclui Meyer, a conjunção entre materialidade e pragmatismo pode ser um indício da presença bem-sucedida do pentecostalismo. Nessa linha de raciocínio, abordar materialmente a religião é um exercício de deslocamento das orientações mentalistas centradas na linguagem – o que as pessoas dizem? O que isso significa? – para um foco direcionado às práticas – o que as pessoas fazem? Quais sentidos são

invocados no corpo? Quais materiais são usados? –, proposta já contemplada pelo conjunto de viradas: linguística, corporal, icônica e material. Em se tratando da virada material, a agência das “coisas” trouxe para o centro da questão os modos concretos de fabricação do social – vide Latour – ou, podemos dizer com Birgit Meyer, os modos religiosos de “fabricar a crença”.

No quinto artigo, “Imagens do invisível: cultura visual e estudos da religião”, a capacidade que a imagem tem de presentificar o invisível ou o ausente por meio de um ato performativo é o ponto discutido por Meyer. A autora dialoga com alguns teóricos da história das artes e da antropologia da imagem, como W. J. T. Mitchell e Hans Belting. De acordo com Meyer, a produção em massa de imagens devocionais no sul de Gana, a exemplo dos pôsteres de Jesus ou de representações de espíritos malignos como fantasmas, sereias e bruxas, é devedora de uma cultura visual proeminente nesse contexto e tributária tanto das religiões tradicionais quanto do cristianismo. Sendo assim, adverte a autora, um estudo minimamente rigoroso em um contexto como esse não poderia negligenciar “o papel das formas materiais nos modos religiosos de criar o mundo” (ibid., p. 207).

No sexto e último artigo, “Como capturar o ‘Uau!’”, a antropóloga usa uma interjeição que decorre da sensação de admiração e encanto ou dos efeitos experimentados pelo corpo na relação com o “sobrenatural”. Se, pelo exposto no conjunto da obra, essa naturalidade e transcendência são fabricadas, Meyer posiciona-se no meio termo entre não tomar o sobrenatural como uma evidência e muito menos descartá-lo enquanto uma ilusão irracional. Nesse sentido, ela reforça a crítica à antropologia da religião que, seguindo um viés fenomenológico, tende a defender o ponto de vista “desde dentro”. Para Meyer, ao contrário, um ponto de vista “desde fora” é indispensável uma vez que a atitude de “levar a sério” a religião encontra seus limites quando o universo religioso é tomado de maneira acrítica. Considerar a importância eminente do corpo, das sensações e das emoções na construção de mundos, como vêm sugerindo muitos teóricos das humanidades, mostra-se um caminho transformador para o estudo da religião.

A coletânea de artigos é encerrada com uma interessante entrevista realizada pelos organizadores da obra com Birgit Meyer, sobre a qual não tecerei comentários, exceto quanto ao fato de que os futuros leitores provavelmente experimentarão um outro tipo de “Uau!”. Julgo importantes algumas considerações finais.

Primeiro, a obra de Meyer traz pouquíssimos dados etnográficos. Na própria coletânea, a autora assume essa ausência e, indo ao encontro de

pensadores que acumulam amplo material de pesquisa, e talvez estejam ávidos por codificar uma epistemologia, ela justifica sua preferência em investir na abordagem teórico-metodológica. De fato, enquanto uma metodologia pós-secularista de estudo da religião – assim considero sua obra –, a coletânea cumpre seu papel de provocação e transformação no campo acadêmico.

Segundo, e aqui me permito ir um pouco além da obra, mas não do projeto de Birgit Meyer, a metodologia proposta pela antropóloga e seus colaboradores do “Religious matters in an entangled world” teve, anteriormente, uma acalorada reverberação no Brasil com as publicações do antropólogo da Universidade de Amsterdã e interlocutor de Meyer, Marttijs van de Port, que realizou uma etnografia sobre o Candomblé a partir de um trabalho de campo na cidade de Salvador (Bahia). Nessa pesquisa, van de Port desafiou tradicionais métodos de estudo sobre o candomblé; ou seja, a maioria das etnografias publicada sobre esse universo preconiza que o candomblé tem de ser estudado seguindo um tripé: um determinado templo – mais comumente chamado de terreiro pelos praticantes –; um sacerdote que coordena esse templo e que seria a voz “legitimada” para falar; e, finalmente, um rito de iniciação.

Munido dessas leituras e observando a metodologia mais recorrente, antes de chegar em campo, van de Port não colocou em questão as premissas dos pesquisadores que se dedicam a investigar o candomblé: à primeira vista, tratava-se de um universo fechado, secreto e, portanto, de difícil acesso. Todavia, ao adentrar o campo, o antropólogo se deparou com um cabelereiro que falava acerca do candomblé e seus rituais de maneira muito íntima enquanto cuidava do cabelo do próprio antropólogo. Outra surpresa foi a estátua de Iemanjá – uma das divindades do candomblé – vista por van de Port em um bar frequentado pelo público LGBT.

Em suma, na contramão de um ponto de vista “de dentro”, o antropólogo percebeu uma presença do candomblé na esfera pública de Salvador, bem como sua tangibilidade, não somente pela fala dos iniciados ou sacerdotes, mas pelos corpos de vários simpatizantes, pelas indumentárias, pelos meios de comunicação daquele contexto, pelos festejos populares, pela culinária baiana e pelas pautas coordenadas por três movimentos sociais: o movimento negro, o LGBT e o ambientalista.

O impacto do trabalho de van de Port rendeu um artigo escrito pelo antropólogo Ordep Serra (2012), professor emérito da Universidade Federal da Bahia que dedicou sua carreira a pesquisar o candomblé. No artigo, Serra reconhece o olhar inovador de van de Port, mas refuta as críticas do antropólogo holandês sobre métodos de estudo um tanto quanto ultrapassados e desmaterializados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Giumbelli, Emerson; Rickli, João & Toniol, Rodrigo. 2019. "Introdução: percursos e conceitos de Birgit Meyer". In: Meyer, Birgit. 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Meyer, Birgit. 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Organizado por E. Giumbelli, J. Rickli e R. Toniol. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Serra, Ordep. 2012. *Debates do NER*, Porto Alegre, Ano 13, N. 22.
- Tambiah, Stanley. 1990. *Magic, science, religion and the scope of rationality*. Cambridge: Cambridge University Press.

**MARCUS VINÍCIUS BARRETO** é doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP). Desde 2013, realiza pesquisa na área de Religiões Afro-Brasileiras. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa "Religião, Direito e Secularismo: a reconfiguração do repertório cívico no Brasil contemporâneo" (USP/FAPESP/Cebrap). E-mail: marcusbarreto@yahoo.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 26/09/2019

Aprovado em: 31/10/2019



## NAVEGAR ENTRE SILÊNCIOS

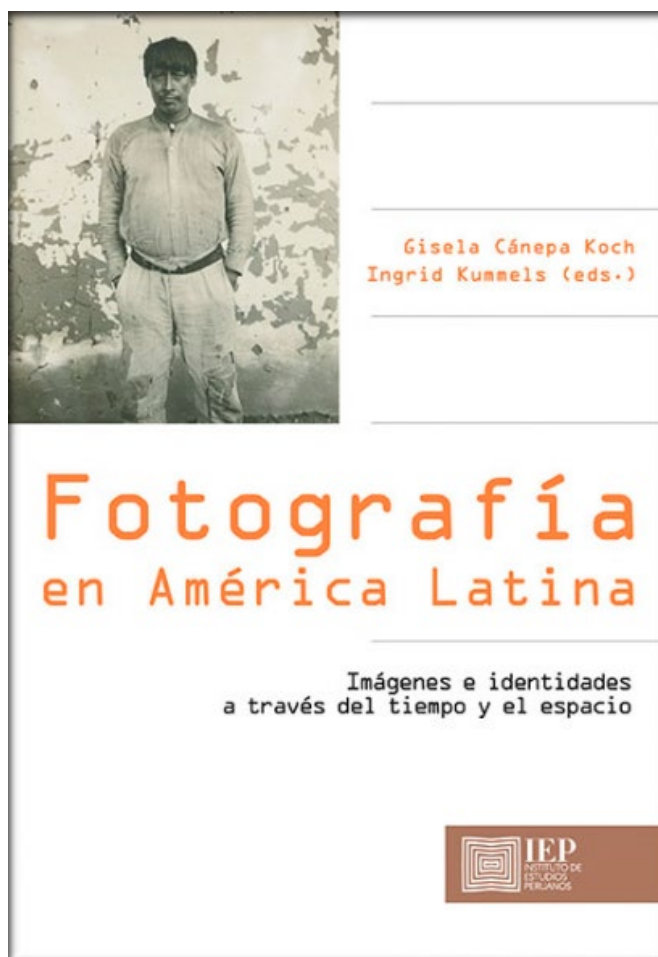
**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.171002

Cânepa Koch, Gisela e Ingrid Kummels, orgs. 2018. *Fotografía en América Latina: imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

**ORCID**  
orcid.org/0000-0002-4055-9533

**LUÍSA VALENTINI**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010  
fla@usp.br



Os antropólogos que frequentamos conjuntos documentais formados por outros antropólogos encontramos com frequência, entre os diversos artefatos mediadores do conhecimento na disciplina, um certo acúmulo de registros fotográficos. Estes podem ter sido feitos pelos próprios pesquisadores ou chegado às suas mãos, vindos de outros fotógrafos; podem ter sido realizados para efeito de prova científica, de registro destinado a posterior exame, de sistematização de paisagens e contextos, e para identificação de interlocutores; ou, ainda, sem se dirigir necessária e diretamente a essas acepções, como recortes de um processo de conhecimento travado na imersão e na convivência, constituindo diferentes linguagens conforme eles compõem conjuntos. E não é novidade que o grande volume de coleções fotográficas produzido em meio à antropologia nos séculos XIX e XX exige não apenas um tratamento técnico adequado, mas uma reflexão metodológica cuidadosa, que se fundamente de modo não presentista e seja alimentada pelo acúmulo crítico da antropologia nos dias de hoje, possibilitando sua adequada caracterização, seja para efeito de guarda, seja para sua circulação e extroversão.

O livro *Fotografía en América Latina: imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*, editado em língua espanhola pelo Instituto de Estudios Peruanos, oferece uma ocasião rica para fruir do efeito caleidoscópico propiciado por trabalhos que lidam com diferentes acervos fotográficos na singularidade dos campos de relações em que cada um deles se constrói. O livro foi organizado pelas professoras Gisela Cánepa Koch, da Pontifícia Universidade Católica do Peru, em Lima, e Ingrid Kummels, do Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Livre de Berlim, reunindo trabalhos delas próprias e de mais cinco pesquisadores engajados nos trânsitos de acervos fotográficos em diferentes percursos realizados a partir de seus acúmulos de origem – na sua maioria em reservas técnicas, à espera de exposições – e para o que se espera (embora nem sempre aconteça) serem reencontros com os lugares e pessoas em meio aos quais se fotografou. Num processo bastante característico do nosso momento histórico, os projetos de digitalização são uma condição central à concepção desse tipo de projeto.

Resumir as potencialidades dos sete estudos reunidos no livro é uma tarefa ingrata e, ironicamente, própria da nossa época, em que ao mesmo tempo proliferam as tensões críticas sob as quais os antropólogos trabalham, e em que a *coletânea* se constitui como o gênero editorial que melhor modela os encontros e trocas estabelecidos numa comunidade científica numerosa, diversa e internacionalizada. Os estudos parecem ter em comum a operação de uma tríade de perspectivas, sendo a visada de cada pesquisador constelada com aquelas construídas nos acervos fotográficos tratados, mormente produzidos por etnógrafos entre povos indígenas que habitam a América hispânica (com a exceção de dois artigos

que não tematizam centralmente a dimensão étnica, ambos tratando de acervos fotográficos familiares), e com aquelas oriundas de diferentes situações em que se busca elicitare discursos locais a respeito dos materiais. Os conjuntos fotográficos parecem, assim, cumprir o papel de refratores temporais de discursos locais a respeito da cultura, da identidade e dos discursos científicos que as constroem enquanto problemas.

No primeiro artigo, Michael Kraus tematiza um projeto de digitalização e exposição de fotografias feitas entre povos indígenas, no Museu Etnológico de Berlim, por nomes heroicos da primeira etnografia americanista de inclinação culturalista, como Karl von den Steinen (1855-1929), Max Schmidt (1874-1950), Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) e Erland Nordenskiöld (1877-1932), oferecendo uma perspectiva interessante para a exposição de retratos e as possibilidades e limites colocados pela tipologização e despersonalização produzida pelos gêneros visuais da passagem do XIX para o XX. Já no segundo, Gisela Cánepa Koch recupera a coleção de Heinrich Brüning, distribuída entre o Museum für Völkerkunde de Hamburgo e o Museu Etnológico de Berlim, como ocasião para descrever seu papel na caracterização de uma identidade cultural muchik no Peru, processo que por sua vez se apresenta como contexto determinante para projetos de digitalização e circulação de materiais num ambiente renovado pelo agenciamento do trabalho de Brüning pelo próprio grupo Muchik, no presente.

No terceiro artigo, Aura Lisette Reyes recupera o discurso visual de Konrad Theodor Preuss e encontra nele a oportunidade de falar de uma série de desconfortos com relação à produção do registro visual etnográfico, seja nos esforços e constrangimentos atravessados pelo pesquisador que procurara fazer registros científicos e fidedignos de uma paisagem cultural arqueológica e etnográfica, seja nos silêncios e embaraços constatados na escuta de leituras das imagens feitas por interlocutores do grupo Kogui, em trabalho de campo na Colômbia. Na quarta discussão, Mariana da Costa Petroni recupera os acervos visuais produzidos no contexto de uma etnografia culturalista, de inclinação integracionista, realizada pelo mexicano Julio de la Fuente entre os Zapotecas mexicanos. Em seu trabalho, a dimensão integradora da perspectiva culturalista histórica articulada em torno da noção de aculturação se desdobra, em reencontros com leitores de imagens zapotecas, em discursos também pensando a mudança cultural na dimensão diacrônica, mas agora na linguagem da identidade cultural articulada desde diferentes pontos de vista zapotecas.

O quinto trabalho é de Ingrid Kummels, que apresenta a circulação de um acervo histórica e pessoalmente mais aproximado de sua própria trajetória, as fotografias do antropólogo – e seu esposo – Manfred Schäfer registrando as lutas dos Ashaninka e Nomatsiguenga da Amazônia peruana.

Os registros, realizados a partir dos anos 1970, já numa perspectiva de *action anthropology*, foram mobilizados em diferentes situações de militância indigenista e ambientalista. No retorno de Ingrid Kummels com as imagens alguns anos após o falecimento de Schäfer, estas são reativadas não apenas para o engajamento político, mas para um reconhecimento quase lúdico de seus interlocutores, que se direciona a eles mesmos e a seus conhecidos (e, portanto, não simplesmente como portadores de culturas ou identidades étnicas) nas fotografias. A procura por familiares e conhecidos, aliás, aparece de modo interessantemente recorrente nos textos, embora me pareça insuficientemente explorada como uma questão mais geral e informativa: afinal, o que dura (ou deve durar) são culturas ou são as pessoas e as redes, mormente familiares, que elas tecem?

A questão da presença por meio da fotografia reaparece no artigo de Mercedes Figueroa, que trata de fotos de família de estudantes universitários desaparecidos e assassinados pelo terrorismo de Estado no Peru dos anos 1990. Aqui parece se inverter o gesto de buscar a si próprio em álbuns alheios, constando os álbuns familiares como lugares residuais da presença de pessoas perdidas e como substrato para a resistência em meio à potencial desmobilização gerada pelo sentimento de luto. O engajamento da pesquisadora com a transformação de fotos familiares em imagens públicas, em meio a situações de severo luto familiar, oferece ao conjunto da coletânea uma ocasião para a declinação mais contundente do tema da pessoa e de sua duração. Ainda tratando mais diretamente da visibilização de traumas de conflitos políticos em contexto não necessariamente indígena, María Eugenia Ulfe e Ximena Málaga Sabogal acompanham a formação de conjuntos fotográficos e o agenciamento público de fotografias no contexto da Comissão da Verdade e da Reconciliação na província de Huancasancos, gravemente afetada pela violência e o autoritarismo entre os anos 1980 e 2000. Aqui, a potência elicitatória de memórias a partir da montagem de uma exposição fotográfica parece adquirir tensão máxima, não simplesmente pela proximidade histórica dos eventos rememorados, mas também pelos efeitos contrastivos e comparativos necessariamente suscitados por qualquer montagem: o que fica dentro e o que fica fora de uma seleção?

Desses diferentes modos, a discussão entabulada no livro tem um de seus disparadores na potência da leitura fotográfica. A sua vantagem comparativa para a comunicação em torno de temas históricos, em contraste com as diferentes mediações necessárias ao trabalho em torno de materiais textuais, situa a fotografia, nestes como em tantos outros trabalhos, como um poderoso meio propiciador de colaboração em pesquisa. E este caminho é interessante não simplesmente por suas conotações de dádiva, devolução e reencontro, mas também pelos silêncios, ruídos e assimetrias que cercam cada um dos circuitos de imagens,



paisagens, visadas e falas aqui mapeados, colocando de algum modo os pesquisadores assim implicados em uma situação de risco compartilhado com seus interlocutores, risco que nem sempre é bem reconhecido quando se trata do trabalho dito “de arquivo”.

E se nisso não há muito de novidade – como tampouco há na proliferação de encontros, narrativas e trocas em que se discute a antropologia enquanto prática feita de deslocamentos e tensões –, é difícil para uma estudiosa do próprio meio antropológico no Brasil evitar, na leitura do livro, certa melancolia em reconhecer uma série de pontos cegos dos nossos próprios territórios de familiaridade etnográfica. Antes de mais nada, trata-se da produção de pesquisadores oriundos de países hispano-americanos e da Alemanha – com a importante exceção de Petroni, brasileira –, com os quais, apesar de haver esforços de intercâmbio, a área dedicada às sociedades ameríndias troca ainda significativamente menos que com colegas anglófonos e francófonos. É irônico, para não dizer um tanto vergonhoso, que possamos acessar a produção de pesquisadores falantes nativos do alemão exatamente por uma publicação feita em espanhol num país vizinho, cuja produção entre nós circula pouquíssimo. Soma-se a isso, de uma perspectiva histórica sobre a disciplina, nossa consideração ainda vaga, algo míope (ou, em vocabulário mais afeito aos povos indígenas, esquecida), no que diz respeito aos estudos etnográficos produzidos em língua alemã desde o século XIX – miopia que se deve a processos históricos de desaquecimento de relações, traduções e leituras, de mudanças de vocabulário e processos de trabalho. E isso tudo se dá apesar da importância dessa produção nos inícios do chamado “americanismo tropical” e da sua presença, se não numerosa, marcante no Brasil, em particular na presença local das figuras de Curt Nimuendajú e de Herbert Baldus.

Essa reação de melancolia tem certamente algo de exagero, porque já se tornam mais numerosos, no Brasil, os estudos sobre estas e outras figuras do americanismo germanófono, fomentados por décadas de trabalho de pesquisa, tanto em direção das histórias e historicidades dos povos indígenas sul-americanos, quanto da história da própria antropologia. Sob investigação mais atenta, esse sentimento pode ganhar outro rendimento, propriamente teórico e metodológico, para pensar o painel de estudos aí apresentado. A melancolia nos sugere que, nesta espécie de multidão acadêmica que hoje habitamos, e na proliferação de informações em meio à qual trabalhamos, o trabalho antropológico possível seja mesmo o de um tipo de erudição de narrativas fragmentárias cuja dispersão em escalas e territórios variáveis não possa receber um ponto de parada. A variedade de territórios, reações e articulações colocada à questão da circulação das fotografias no livro organizado por Cánepa e Kummels constitui, assim, uma boa oportunidade de perambulação por

territórios e de descoberta de vizinhanças e estranhezas insuspeitas. O formato “coletânea” gera, nesse contato preliminar com uma outra comunidade de estudo, uma espécie de insatisfação na medida em que os detalhes oferecidos por cada artigo não parecem ser bastantes, na extensão a que estão limitados, para saciar a curiosidade do leitor estrangeiro. Tal insatisfação é certamente benfazeja porquanto nos mobiliza a buscar novas referências e possíveis interlocuções, ao mesmo tempo que ilumina nossas lacunas de repertório.

Há ainda, no entanto, outro tipo de lacuna e melancolia que cerca a leitura do livro e que diz respeito ao encontro com os vocabulários de trabalho usados nas tertúlias estrangeiras. Pergunto-me se a sensação de insuficiência que pode e deve nos mobilizar a uma maior troca não diz respeito, não simplesmente à extensão dos trabalhos e ao desencontro de territórios das nossas frequentações, mas também às possibilidades colocadas pela noção de identidade cultural para falar de encontros preñes de ruídos, dúvidas e desconfianças, cujas alegrias parecem dizer mais respeito a ver a si próprio como pessoa e menos como cultura. Retorna aqui, desse modo, um problema hoje tão inquietante quanto sempre, em particular para antropólogos: até que ponto a caracterização da diferença nos termos da cultura e a conexão de pessoas, famílias e territórios no vocabulário culturalista é de fato capaz de se contrapor às diversas modalidades de violência que atravessam a história da colonização e da instauração das desigualdades na América do Sul? E em que medida ela é capaz de falar de motivações e afetos implicados no reencontro de coletividades com as imagens que se dizem ser *suas*?

O livro organizado por Cánepa e Kummels não fala simplesmente de fotografias e de etnografias, mas também de um contracampo de empreendimentos extrativistas, devastação florestal, imposição linguística e de hábitos, e de guerrilhas e desaparecimentos políticos. Ampliando desse modo a nossa perspectiva, o efeito de conexões entre pessoas e momentos no espaço e no tempo propiciado por coleções fotográficas pode – como parece ser uma ideia forte no livro – articular visibilidades e identidades culturais, conformando em casos concretos a já amplamente aceita, talvez até óbvia, ideia de dinamicidade das culturas. Desse ponto de vista, é possível que tais coleções ofereçam um espaço de reflexão e reação à dimensão avassaladora de uma historicidade que se apresenta como violência. Mas as autoras e autor parecem bastante conscientes de relações de poder, tensões, sofrimento e esquecimentos cujo sentido exato não é possível precisar – eles também têm sua persistência no tempo.

Talvez esses impasses estejam dados, e as coleções se conformem como uma espécie de herança irrecusável com a qual cada uma das partes implicadas nos encontros mediados por fotografias terá de lidar usando

suas próprias ferramentas; e, talvez, entre essas heranças estejam as próprias noções de cultura e de identidade. Diante dos desencontros e silêncios entre essas diferentes comunidades que fazem e refazem trocas e contatos, aproximando-se, inquirindo-se, apresentando-se e estranhando-se mutuamente (mas não igualmente, e nem indiferentemente), as coleções fotográficas parecem aqui permitir, sobretudo, o começo de conversas. Nesse momento, o procedimento mais seguro se assemelha mais a uma navegação de cabotagem que à abordagem, colonização ou o preenchimento das lacunas e silêncios. Que estes problemas se apresentem de modo tão claro é um mérito do livro e da dedicação dos pesquisadores que nele compartilham seus caminhos. Talvez novas alianças possam se revelar nos mesmos contracampos, silêncios, vazios e obscuridades em que a inspiração humboldtiana para o mapeamento e o inventário das paisagens e culturas parecia proliferar descobertas, tipologias e ilustrações; e talvez possamos, desse modo, de fato demonstrar o devido respeito à densidade das florestas e montanhas aquém-Atlântico, e aos muitos *Völker* que as habitavam e habitam ainda.

**LUÍSA VALENTINI** é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Autora de *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss* (Fapesp/Alameda, 2013). Dedicada-se a questões concernentes à documentação relativa a populações tradicionais no Brasil, em particular a documentação oriunda de pesquisa. E-mail: [luisa.valentini@gmail.com](mailto:luisa.valentini@gmail.com)

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 12/11/2019  
Aprovado em: 09/12/2019

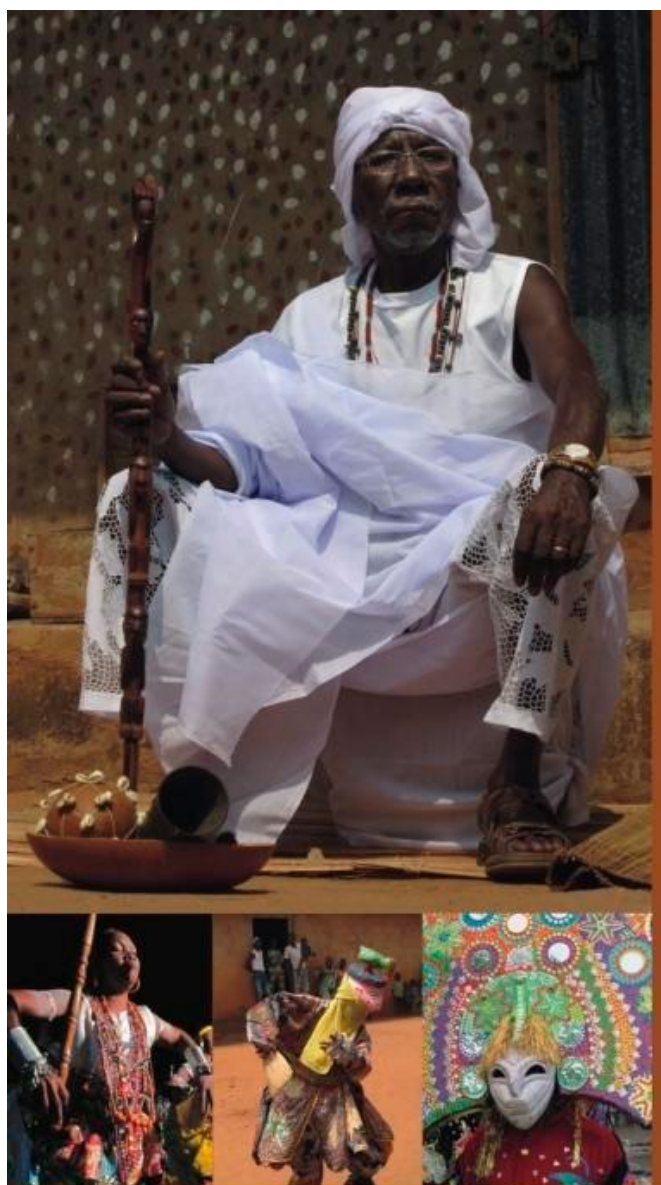
## **PEDRA DA MEMÓRIA**

**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.163067

Amaral, Renata. 2012. *Pedra da Memória*:  
Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo.  
São Paulo: Maracá Cultura Brasileira.

**ORCID**  
orcid.org/0000-0003-2326-2620

**ANDREA SILVA D'AMATO**  
Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil  
07252-312 - poscienciassociais@unifesp.br





O livro *Pedra da memória: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo*, de autoria da pesquisadora Renata Amaral, foi publicado<sup>1</sup> em 2012 e faz parte de um projeto maior, que engloba também um documentário em vídeo<sup>2</sup> e uma exposição que percorreu várias cidades brasileiras. A publicação trilingue (português, inglês e francês) tem capa dura, formato quadrado (29 cm × 29 cm), 240 páginas e impressão de alta qualidade.

A primeira metade traz textos de apresentação e um belo ensaio fotográfico. As imagens dominam as páginas e conduzem a narrativa, carregada de cores sedutoras e retratos bem realizados. Trata-se de uma investigação poética que busca aproximações e particularidades presentes em elementos da religiosidade e da cultura popular no estado do Maranhão e no Benin<sup>3</sup>, país da África ocidental.

No virar das páginas nosso olhar passeia por cenas de brincantes em diversos folguedos brasileiros, como o bumba-boi e o maracatu rural, colocadas ao lado de rituais Vodun, Geledé e do culto Egungún<sup>4</sup> fotografados do outro lado do Atlântico. O percurso visual culmina com as festividades realizadas pelos Agudás, descendentes de ex-escravizados que retornaram ao Benin e hoje compõem a população do país, espalhando por lá elementos da cultura brasileira que influenciaram a arquitetura, a culinária, as artes e outros aspectos da cultura beninense. O ensaio fotográfico é acompanhado por delicados desenhos do artista Carybé<sup>5</sup> e de algumas frases soltas, textos-lembranças de Euclides Taylaban, falecido em 2015, babalorixá da Casa Fanti Ashanti, um dos mais importantes centros afroreligiosos do Maranhão e referência da cultura jeje-nagô no Brasil.

Uma das imagens mais imponentes do livro ilustra a página 15: um retrato de Pai Euclides na cerimônia de sua titulação, como convidado de honra em um ritual restrito da coletividade Avimadjenon, em Ouidah, Benin. Na página ao lado, um trecho extraído do livro *Itan de dois terreiros nagô* (2010), de autoria do próprio Pai Euclides, nos conta de seu sonho acalentado por um longo período: conhecer a África. E ainda

1. A publicação contou com patrocínio da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf) e incentivos do Programa de Ação Cultural (ProAc) do Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Estado da Cultura e do Programa de Ação Cultural 2011.

2. Com duração de 58 minutos, o documentário tem roteiro e direção de Renata Amaral, produção, consultoria e tradução de Brice Sogbossi. O filme recebeu o Prêmio Interações Estéticas da Funarte/MinC e o prêmio de melhor documentário no Festival Guarnicê. Em 2012, foi selecionado para a mostra competitiva do Festival de Cinema do Recife. O DVD é encarte do livro (<https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6ixI>).

3. Antigo reino do Daomé, berço das tradições de culto à ancestralidade, base das religiões de matriz africana no Brasil.

4. Rituais e cerimônias que cultuam a ancestralidade na costa da África ocidental.

5. Assinatura artística de Hector Julio Páride Bernabó (1911-1999), argentino, naturalizado brasileiro e radicado em Salvador. A cidade e suas diversas manifestações culturais, como a capoeira, o samba de roda e o candomblé influenciaram sua produção e marcaram fortemente a sua obra.

fala de forma comovente sobre sua ligação com o sacerdote Dah Daagbo Avimadjenon Ahouandjinou, antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente. Por meio de uma residência artística<sup>6</sup>, o projeto Pedra da Memória viabilizou esse sonho e tornou possível o encontro entre os dois mestres.

Ao longo de cinco semanas, Renata Amaral, Brice Sogbossi (antropólogo beninense radicado no Brasil), Pai Euclides e mais dois membros da Casa Fanti Ashanti – a iyakekerê Isabel Onsemawyi e o Ogan Carlos – visitaram as cidades de Cotonou, Abomei, Ketou, Porto Novo, Ouidah, Allada, Pobe e Sakete. O trabalho é resultado das experiências vividas durante a estadia no Benin e de outras seis semanas na Casa Fanti Ashanti, no Maranhão, bem como do acervo pessoal de Renata, dedicado a estudos visuais e sonoros de cultura popular em diversos estados brasileiros.

A partir da página 120 as fotografias cedem lugar às palavras. As imagens se tornam coadjuvantes do texto em primeira pessoa, que revela as memórias de Euclides Talabyan. As sensíveis lembranças nos conduzem por caminhos que levam aos primeiros anos de Pai Euclides, sua infância e iniciação no candomblé, remontando a histórias de antigos terreiros, à formação da Casa Fanti Ashanti e à ligação de Talabyan com a cidade de São Luís e diversas festas populares do Maranhão. Um pouco adiante estão as fotografias realizadas durante a Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade<sup>7</sup> em 1938, e que acionam tais recordações<sup>8</sup>.

A relação imagem e palavra permeia a obra em busca de uma memória ancestral. No prefácio do livro, Walter Garcia, músico e professor da USP, já nos orienta: “Numa religião ligada à ancestralidade a memória é o cerne do conhecimento”, e complementa: “A resistência da pedra é maior quando a sua concretude, sem deixar de ser compacta, sabe se tornar porosa”. Neste sentido, em um primeiro momento, a edição fotográfica sugere um caminho mais poroso, permitindo associações mais soltas e livres de uma ancestralidade cultuada em gestos, danças e ritos, aqui e acolá, no Brasil e em África. Enquanto o texto, no segundo momento, marcado e acionado por imagens de arquivo, nos direciona para a densidade das memórias que carregam uma história pessoal. O individual e o coletivo se unem nesse percurso entre palavras e imagens, e a impressão que fica é que Pai Euclides, ao frequentar a universidade do tempo, soube tornar-se pedra.

6. Prêmio Interações Estéticas da Funarte.

7. A Missão de Pesquisas Folclóricas foi organizada por Mário de Andrade em 1938, quando foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (<http://centrocultural.sp.gov.br/site/desfrute/colecoes/missao-de-pesquisas-folcloricas/>).

8. Segundo Renata Amaral: “Pai Euclides, apesar de ter 1 ano de idade por ocasião desses registros, teve uma relação muito direta com o Terreiro Fé em Deus, da sacerdotisa Maximiana Silva, registrado pela Missão em 1938, pois sua tia e mãe de criação Isaura era dançante desse terreiro e, portanto, o frequentou desde bebê, tendo convivido com essas pessoas nos anos seguintes. Dos cerca de 20 informantes listados pela Missão, apenas três ele não foi capaz de reconhecer” (<https://portalseer.ufba.br/index.php/rigs/article/view/9877>).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, Renata. 2012. *Pedra da Memória*: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 240p.
- Amaral, Renata. 2013. O Boi e a Pedra, duas temporadas de residência artística na Casa Fanti Ashanti. *RIGS: revista interdisciplinar de gestão social*, vol. 2, nº. 2: 207-233.
- Dias, João Ferreira. 2016. "Candomblé is Africa": forgetfulness and Utopia in the Candomblé jeje-nagô. *Cadernos de História*, vol. 17, nº. 26: 64-82.

**ANDREA SILVA D'AMATO** é mestranda em Ciências Sociais na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Tem pós-graduação com especialização em Fotografia pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e graduação em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi. Pesquisadora integrada do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (Visurb), vinculado à Unifesp. Seu trabalho aproxima procedimentos antropológicos e artísticos, expandindo o valor de uso das fotografias para outras possibilidades narrativas. Tem experiência nas áreas de comunicação, jornalismo, produção editorial, arte e antropologia, com ênfase em antropologia da imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: artes visuais, fotografia contemporânea, narrativas visuais, livros de artista, viagens, memória e ancestralidade. E-mail: andrea@andreadamato.com.br

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 09/10/2019

Aprovado em: 06/12/2019

# EXPERIÊNCIA MAIS QUE HUMANA COM *OUTRO FOGO*

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163187](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163187)

FAGUNDES, Guilherme Moura. 2017. *Outro fogo*.  
Brasília, Brasil, cor, 21 min.

ORCID

[orcid.org/0000-0001-7897-0507](https://orcid.org/0000-0001-7897-0507)

**FELIPE FIGUEIREDO**

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil  
07252-312 - [poscienciassociais@unifesp.br](mailto:poscienciassociais@unifesp.br)





O que é o medo? Este questionamento abre o filme *Outro fogo* (2017), dirigido por Guilherme Moura Fagundes,<sup>1</sup> vencedor do primeiro lugar do Prêmio Pierre Verger / XII Edição Filme Etnográfico, em 2018. Os mundos criados pelo filme nos levam a repensar as relações possíveis com o meio ambiente. Somos confrontados com sentimentos de angústia em relação às práticas socioambientais que nos são apresentadas. O que vemos em *Outro fogo* são literalmente maneiras de habitar e manejar o ambiente que, pelo menos do contexto do Sudeste urbano do qual escrevo, pensamos ser relações de destruição em relação à paisagem. Nesta resenha, portanto, parto de uma perspectiva situada das possíveis experiências sensoriais que podem suscitar diferentes interpretações do filme, desde a experiência do autor enquanto espectador privilegiado (Triana e Gómez 2016).

Somos transportados a um ambiente em chamas. Ao som de assobios e estalos, somos levados na primeira parte do filme a confrontar a questão do medo e dos supostos perigos do fogo. O que surge na tela é um instrumento que pinga fogo na mata, deixando um rastro de chamas ao longo do trajeto da caminhonete que leva a pessoa que manuseia a ferramenta, junto do cinegrafista. Enquanto os assobios criam uma atmosfera soturna, percebemos que se trata de estalos do fogo em contato com a mata. O som continua ao exibir planos tomados pela mata do Cerrado, toda amarelada sob a luz do sol incandescente. O fogo nestes planos é um elemento central: um é produto da ação humana, outro é aquele que queima o ambiente pelo sol.

O estalo do fogo prossegue até a imagem de uma fogueira que assa algumas carnes em gravetos. Dessa vez é o fogo que alimenta os homens que trabalham de brigadistas para o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMbio), como podemos notar em seus uniformes. Somos então situados em Jalapão e na Chapada dos Veadeiros, no verão de 2016, locais de relações socioambientais entre brigadistas e fogo, mas não apenas isso. O filme nos leva para um cerrado queimado, mas cheio de vida, desde a mata até os animais que ali habitam. Ao nos confrontarmos com o filme, não apenas somos transportados a um mundo de imagens e sons, mas de verdadeiras experiências físicas, que escapam a uma narrativa inteiramente racional (Jameson 1995).

Um dos pontos altos da narrativa é a verdadeira relação corporal que os brigadistas têm com as chamas. Batem no fogo de maneira tão intensa e numa sincronia tão perfeita que parece uma cena ensaiada. Alguns planos dividem muito bem as cinzas queimadas de um lado e a mata do

1. Não é intenção da resenha discutir questões de autoria, mas cabe ressaltar que além do diretor há outras pessoas e instituições na produção do filme, inclusive aqueles que participam como personagens.

Cerrado, separadas pelo fogo, fazendo conviver chamas e mata, fogo e Cerrado e, no meio de ambos, o brigadista como elemento fundamental da relação entre os dois, criando ele mesmo certa proximidade e intimidade com o fogo. Destaco não apenas a dificuldade da atividade do brigadista tão próximo das chamas, mas também do cinegrafista, que se colocou corporalmente próximo delas, criando, a partir da narrativa fílmica, um confronto direto dos efeitos audiovisuais com a experiência corporal do espectador. As imagens das chamas são intensas, chegam a cobrir todo o plano junto da fumaça. Trazem uma sensação de proximidade e o questionamento de Riobaldo do início do filme, do medo que é produzido dentro da gente, que às vezes sacoleja, sobretudo a partir do momento que os brigadistas avistam mais um foco das chamas e correm até ele, quando a trilha sonora insurge por entre as queimadas.

Podemos chegar a torcer pelos brigadistas no suposto combate às chamas. Seguindo o sentido da narrativa do filme, somos confrontados com a seguinte questão: qual a procedência deste fogo? Fogo feito pela ação humana? Fogo criminoso como aquele que assola a Amazônia nos últimos tempos? Fogo proveniente do sol? Que experiência sensível o filme nos provoca? Sentimentos “pirofóbicos” podem invadir o espectador no que considero ser o ponto de maior tensão do filme, quando até a trilha sonora converge com os movimentos dos brigadistas para/com as chamas.

No entanto, a partir da segunda metade do filme, irrompe uma experiência ambígua em relação ao fogo. Surge na noite uma conversa de personagens que não enxergamos. Falam sobre o medo, sobre esta pirofobia que nos acomete nas cenas anteriores. Ela também é compartilhada por alguns brigadistas, provavelmente por aqueles menos experientes. Para quem é esta fala? Podemos, enquanto espectadores, tomá-la para nós, “se a carapuça servir”, como dizem. Aliás, o medo é este “produzido dentro da gente”, este “depositado” – retomando mais uma vez a fala de Riobaldo da epígrafe –, e a vida é onde este “sarro de medo” se destrói. No caso, a vida e experiência dos manejadores de fogo que, numa relação de verdadeira pirofilia, utilizam as queimadas com finalidades conservacionistas e agropastoris. Como comenta Fagundes (2016, 60), “O MIF [manejo integrado do fogo], como se convencionou chamar no Jalapão, consiste em uma perspectiva ambiental presente em diversas savanas pelo mundo. Como o nome sugere, visa ‘integrar’ saberes e práticas científicas e locais relacionadas ao fogo (...)”.

Após o diálogo, surge na tela a ferramenta de pingar fogo, mais uma vez em cima da caminhonete. Agora fica explícito que são agentes do ICM-Bio que a utilizam. Provavelmente os mesmos que também tentavam controlar o fogo. Mais sentimentos ambíguos surgem dessa sequência, até que percebemos a maneira como os agentes se relacionam com o

ambiente e com o vento para poder soltar o fogo. Um fogo que “devém ferramenta” (Fagundes 2016) para criar verdadeiras formas socioambientais de relação que, como nas palavras de um dos personagens, “não vai matar o Cerrado” e à qual todos os entes não humanos que ali habitam vão poder agradecer. Assim, manejo do fogo adaptado à região do Cerrado pode beneficiar as espécies que ali habitam e substituir o paradigma de combate aos incêndios.

A própria forma narrativa do filme coloca os dois paradigmas em questão e como eles afetam o imaginário das relações com o fogo no Cerrado. Enquanto na primeira parte nos confrontamos com a pirofobia, com cenas intensas de contenção do fogo por parte dos brigadistas, a segunda metade se concentra em agenciar uma narrativa audiovisual acerca do manejo, desvelando as relações estabelecidas com entes humanos e não humanos através do fogo e do discurso. Há uma atenuação da tensão posta pelo filme acerca da questão do medo do fogo para uma relação de “*philia*” com ele.

Assim, a narrativa fílmica em *Outro fogo* joga com sentimentos ambíguos em relação ao fogo por meio da dicotomia (fobia e *philia*) colocada e ao mesmo tempo questionada por ela. Este medo “depositado” e que reflete de dentro da gente pode ser confrontado com as práticas regionais de manejo do fogo no Jalapão, como dito na conversa que ouvimos na metade do filme, para sairmos “com outra mentalidade”. Ao conceber o cinema como máquina mimética, “ou seja, como narrador moderno capaz de nos provocar e transmitir conhecimentos que afetam sensivelmente o espectador” (Triana e Gómez 2016, 118), e considerar que tal máquina provoca experiências sensíveis e reflexões éticas, *Outro fogo* nos direciona para experienciar e refletir diferentes concepções de relações multiespécies, mas também relações sociotécnicas cuja ferramenta central é o fogo, podendo refletir os limites do “outro”, frequentemente construído dentro das perspectivas antropológicas, para além dos limites do humano, para uma experiência outra que humana ou mais que humana.

É outro porque desestabiliza o que imaginamos (pelo menos no contexto urbano do Sudeste do qual escrevo) que seja o agenciamento do fogo na mata, ao trazer as experiências de relação dos manejadores com aquele ambiente. É outro porque não é aquele fogo feito recentemente na Amazônia para o agronegócio. É outro fogo porque se faz outro em seu devir-ferramenta nas relações socioambientais no Cerrado. O filme, fruto de pesquisa científica em antropologia social, nos proporciona além de tudo um sentimento de alteridade radical para/com este elemento não humano, que invade os planos e chega a tocar quem assiste.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fagundes, Guilherme Moura. 2016. Como o fogo devém ferramenta? Notas sobre manejo e manipulação no cerrado (Jalapão-TO). *Novos Debates: Fórum de Debates em Antropologia*, vol. 2, no. 2: 59-67.

Jameson, Fredric. 1995. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.

Rosa, João Guimarães. 1986. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Triana, Bruna e Diana Gómez. 2016. A análise fílmica na antropologia: tópicos de uma proposta teórico-metodológica. In *A experiência da imagem na etnografia*, ed. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 109-126. São Paulo: Terceiro Nome.

## MATERIAL AUDIOVISUAL

Fagundes, Guilherme Moura. 2017. *Outro fogo*. Brasília, Brasil, cor, 21', formato digital. Disponível em: <<https://vimeo.com/313635468>>. Acesso em: 10 out. 2019.

**FELIPE FIGUEIREDO** é mestrando em Ciências Sociais na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e membro do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (Visurb). E-mail: [felipe.figueiredo@unifesp.com](mailto:felipe.figueiredo@unifesp.com)

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/10/2019

Aprovado em: 21/10/2019



# DEIXA NA RÉGUA: ESTÉTICA E SOCIABILIDADE EM BARBEARIAS DO RIO DE JANEIRO

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163106](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163106)

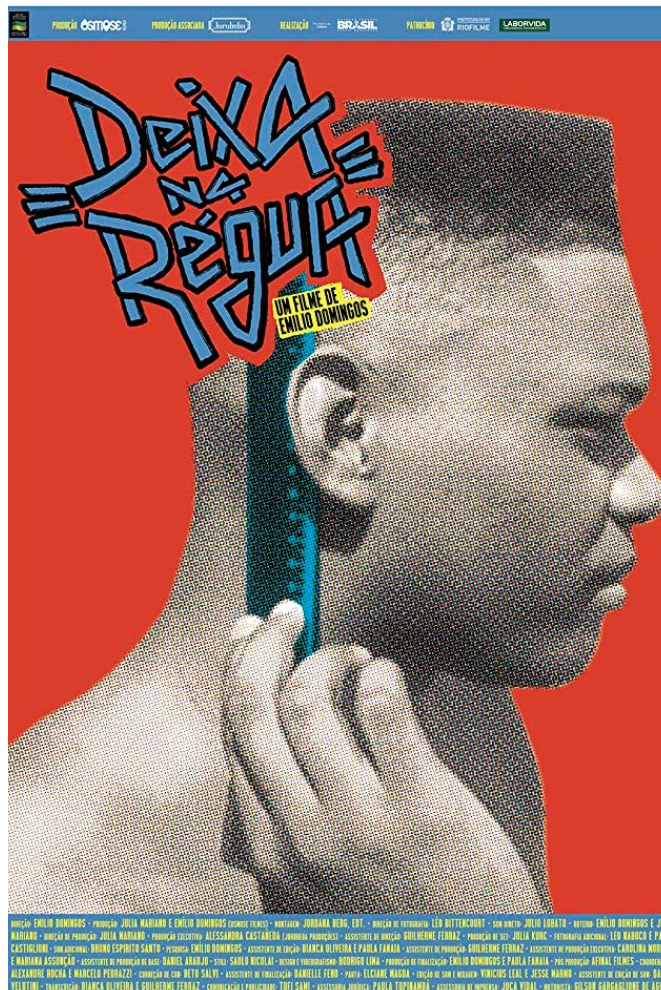
DOMINGOS, Emilio. *Deixa na régua*. 2016, Rio de Janeiro, Brasil, 73 min.

ORCID

[orcid.org/0000-0003-3305-0066](https://orcid.org/0000-0003-3305-0066)

DEBORA COSTA DE FARIA

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil  
07252-312 - la.visurb@gmail.com



Ao som de carros passando pela rua e com a imagem de crianças jogando no celular, uma porta de metal é aberta, nos revelando o mundo que se criou dentro das barbearias situadas nos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro. Por meio de uma câmera sempre presente e atenta aos detalhes, mas também pelas mãos habilidosas dos barbeiros e pelas cabeças e cabelos que se deixam modelar, somos convidados a acompanhar o trabalho, as histórias e parte da vida de três profissionais, Belo, Ed e Deivão. Além disso, acompanhamos as relações que se estabelecem entre eles, seus clientes, e o cotidiano dos arredores onde vivem.

Essa é a premissa de *Deixa na régua* (2016), de Emílio Domingos, filme que parte de uma curiosidade instigada ainda em seu trabalho anterior, *A Batalha do Passinho* (2012). Ao observar os adeptos desse fenômeno da dança e as competições das quais eles participavam, o diretor percebeu a dificuldade de marcar suas entrevistas nos finais de semana, dias em que seus interlocutores passavam horas à espera de sua vez nas cadeiras dos barbeiros, que ajudavam a compor as especificidades do visual dos dançarinos de passinho.<sup>1</sup>

Entretanto, assim como o espectador, ao longo da experiência fílmica de *Deixa na régua* Domingos compreende que as barbearias estão longe de ser exclusivamente locais nos quais se espera durante um tempo considerável e sem reclamações por um corte de cabelo, um barbear perfeito ou uma sobrançelha bem desenhada. Enquanto presenciamos a clientela das três barbearias se avolumando à medida que aguarda sua vez, presenciamos também a destreza dos barbeiros, que criam cortes e técnicas que colocam seu trabalho em evidência e os diferenciam dos cabeleireiros.

Belo é aquele que nos abre a porta de ferro logo no início do filme, e Néelson é o primeiro cliente que conhecemos (e veremos outras vezes), enrolado em uma capa protetora que reproduz a bandeira do Brasil e serve a ele e a outros fregueses. Ambos estão imersos em um ambiente com símbolos (outrora) considerados masculinos, como camisetas de futebol e equipamentos para a prática de boxe. É Néelson – o homem mais velho, se comparado aos outros que aparecerão no decorrer do filme – que reflete pela primeira vez sobre a questão da vaidade. Embora não use essa palavra, ele faz uma relação bastante clara entre sua aparência e a modernidade, motivo que o leva a frequentar semanalmente o seu barbeiro de confiança. E a familiaridade entre os dois é tamanha que, assim como os outros profissionais em alguns momentos do documentário, Belo, em nome de um bom trabalho, desconsidera a máxima de que “o freguês tem sempre razão” e escolhe ele mesmo o modo como os cabelos devem ser ajeitados ou aparados.

1. Como aponta em entrevista dada por ocasião da 40ª Mostra Internacional de Cinema. Disponível em: <https://bit.ly/2Mwce8J>.

Ainda que algumas vezes o olhar da câmera mimetize ou se confunda com o espelho, essa conversa, assim como as que virão mais tarde, flui espontaneamente, sem uma aparente interferência do diretor. Boa parte dos enquadramentos escolhidos privilegia a relação barbeiro-cliente, especialmente aqueles em que a aproximação nos deixa perto o suficiente para notar a habilidade ou o “dom” dos primeiros e a paciência daqueles que são atendidos depois de longas horas. Os que ainda têm expectativa de ser atendidos, sentados no sofá ao fundo de cenas como essas, não são excluídos: são diretamente focalizados no momento em que fazem suas narrativas, ou aparecem no instante em que o encontro entre os braços e mãos do barbeiro e a cabeça e o ombro daquele que tem seu cabelo arrumado forma um espaço, uma espécie de moldura. Nesse sentido, de uma maneira ou de outra, quem está em destaque são os personagens, que se conduzem com facilidade. No melhor estilo “mosca na parede”, vemos os cortes e as conversas cotidianas singelamente se desvelando à nossa frente, de modo descontraído e até mesmo sem censuras, embaladas ao som das tesouras e das máquinas de cortar.

Depois do primeiro contato com Belo, somos levados a um outro lugar: as imagens de pessoas na rua, fios à mostra, casas por terminar, e o som dos cachorros latindo nos ambientam nesse novo cenário que estamos prestes a conhecer. De repente, vemos um corredor, uma porta entreaberta e um rapaz rapidamente passando por ela. Em seguida, somos apresentados a Ed, um jovem negro que em frente ao espelho apara seu próprio bigode. E ele não é o único a fazer isso – entre um cliente e outro, Belo e o ainda desconhecido Deivão também têm seus momentos de autocuidado.

De volta à cena, os detalhes de caixas de lâminas e pentes dispostos no balcão nos dão uma ideia do que vem a seguir. Enquanto acerta a sobrancelha de um cliente, Ed discorre, em parte de costas para a câmera (ou o espelho), sobre o desconforto e o descontentamento de ir ao baile sem fazer a barba e o cabelo. “Teu ego muda”, concorda o rapaz sentado, enquanto tem seu cabelo cortado. “Tu fica como? Se sentindo bem na sociedade”, ele continua. Grafites estampam as paredes desse salão, e a natureza do trabalho ali realizado, bem como a coincidência do nome do barbeiro, fazem com que chame atenção um desenho do conhecido personagem de Tim Burton, Edward Mãos de Tesoura. Aqueles que frequentam o local sabem que sua vez deve demorar, mas nem por isso desistem; eles deixam seu nome anotado em um caderno e o máximo que podem fazer é colocar a conversa em dia ou, como acontece nos outros salões, dar uma cochilada.

O mesmo acontece em outra periferia do Rio de Janeiro. Uma grande árvore ao fundo, roupas no varal e a casa amarela em um quintal, separada da calçada gramada por uma cerca de madeira, indicam que mudamos para um local onde outras histórias irão ser contadas. Uma placa escrita

à mão nos localiza em uma rua. Do lado de dentro, um cartaz publicitário de gel-cola e fotos de “antes e depois” dos clientes estampam as paredes. Deivão e as tatuagens impressas em sua pele negra já haviam sido apresentados antes, mas então se destaca uma conversa ao telefone em que ele demonstra a expectativa pelo nascimento do filho. Aqui, o celular, presente em outras cenas nas mãos de alguns personagens, se torna um veículo pelo meio do qual se pode ao mesmo tempo escolher a aparência desejada e registrar instantaneamente o novo visual. É também, podemos imaginar, um aliado precioso durante o período que se passa entre a hora de chegada ao salão e o momento de saída.

A partir daí, as imagens das três barbearias, assim como dos clientes em cada uma delas, se revezam e, por meio das lentes da câmera de Emílio Domingos, vemos de que modo elas se configuram em espaços de sociabilidade preciosos para seus frequentadores, especialmente – mas não apenas para os rapazes. Isso porque os homens mais velhos, assim como as crianças, não ficam de fora; pelo contrário, alguns deles são assíduos e buscam naqueles lugares o aspecto moderno que somente um barbeiro de boa reputação (como demonstram as filas) e o corte certo podem lhes dar. Nesses lugares, que são pontos de encontro entre amigos e fregueses, a masculinidade ideal não é esquecida completamente; entretanto, o imaginário social sobre o que é ser homem é, vez ou outra, questionado aparentemente sem muita resistência.

Não há indícios de que os barbeiros se conheçam, mas é possível aventar que os três tiveram seus locais de trabalho transformados, pois, além de serem espaços de vaidade (o tempo todo refletida no espelho e para a câmera), autoestima e de oferta de visibilidade, podem ser considerados lugares de afirmação da identidade tanto daquele que tem seu cabelo cortado quanto do barbeiro que imprime a marca de seu ofício e habilidade. Uma vez apropriados, esses espaços são ressignificados como lugares de trocas. Estas são baseadas em atmosferas nas quais o silêncio é raro e prontamente substituído por uma série de reflexões sobre uma diversidade de assuntos: as diferenças entre os cortes da periferia e da Zona Sul e os equívocos e perigos que os penteados “errados” podem trazer; a vida difícil nas comunidades e a ocupação de barbeiro como uma opção em relação à criminalidade; preconceitos; relacionamentos amorosos; festas; a melhor pizza do bairro; a novela e os atores favoritos; ditadura militar e democracia são alguns deles. Os salões constituem, deste modo, lugares onde muito se fala e de tudo se fala.

Concordando que existem, como descrevem antropólogos e sociólogos clássicos e contemporâneos – desde Simmel (2005) e dos integrantes da Escola de Chicago até, chegando ao Brasil, pesquisadores como José Guilherme Magnani (2012) –, especificidades nas sociabilidades construídas em



contextos urbanos, que podem se dar de formas diferentes nos múltiplos espaços de convivência da cidade, no filme não há dúvidas de que as barbearias são mostradas como espaços privilegiados de coexistência, nos quais são construídas relações sociais diversas, assim como dinâmicas variadas.

Encontramos, deste modo, homens que por meio do exercício de sua profissão descobrem formas de sobrevivência e expressão pessoal, tornando-se elementos-chave, importantes mediadores de um cenário no qual são abertos espaços para a fala, conversas e reflexões sobre a vida, a família, a comunidade e até mesmo o país. Por fim, são espaços nos quais, em última análise, seus frequentadores (boa parte deles negros) podem revelar coletivamente e despretensiosamente situações cotidianas, seus sonhos, anseios, visões de mundo e imaginários.

Desta forma, ao escolher como foco privilegiado essas barbearias situadas em áreas periféricas, com instalações simples – se comparadas aos novos espaços de masculinidade, em sua versão “gourmet” –, mais uma vez Emílio Domingos nos leva a reconhecer as periferias e os subúrbios do Rio de Janeiro pelo que têm de mais peculiar, mas também na sua potência para criar moda, estilos e inovações estéticas e culturais.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Becker, Howard. 1996. A escola de Chicago. *Mana*, vol. 2, no. 2: 177-188. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200008>.

Magnani, José Guilherme Cantor. 2012. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Terceiro Nome.

Simmel, Georg. 2005. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, vol. 11, no. 2: 577-591. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>.

#### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Domingos, Emílio. 2012. *A Batalha do Passinho*. Rio de Janeiro, Brasil, Osmose Filmes, cor, 73', documentário.

Domingos, Emílio. 2016. *Deixa na régua*. Rio de Janeiro, Brasil, Osmose Filmes, cor, 73', documentário.

**DEBORA COSTA DE FARIA** é bacharel e mestre em Ciências Sociais pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/Unifesp), onde atua, desde 2007, como pesquisadora do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (Visurb). No momento é professora da rede estadual de educação de São Paulo. E-mail: [faria.debc@gmail.com](mailto:faria.debc@gmail.com).

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 10/10/2019

Aprovado em: 21/10/2019

## **ENTRE PARENTES, QUEM?**

**DOI**

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163091](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163091)

ARAGÃO, Tiago de. 2018. *Entre parentes*.  
Brasília-DF, Brasil, 27 min.

**ORCID**

[orcid.org/0000-0003-2460-3474](https://orcid.org/0000-0003-2460-3474)

**AMANDA SIGNORI**

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil,  
07252-312 – camaradeposguarulhos@unifesp.br



Nos últimos anos, povos marcados por um longo e violento contexto de expropriação têm vivido processos de retomadas de suas terras tradicionais ou de lutas para se manterem nelas, momento no qual reafirmam o compromisso em fortalecer as alianças com povos do campo e da cidade cujos direitos e formas de existência vêm também sendo atacados, no Brasil e no mundo.

O curta-metragem *Entre parentes*, dirigido por Tiago de Aragão, da Universidade de Brasília, que recebeu o segundo lugar no Prêmio Pierre Verger na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, nos apresenta 30 minutos de fôlego. Através dos caminhos que o cineasta percorre e observa, somos provocados pela história de uma guerra instaurada, que evoca lugares e posições. Em uma guerra não há meio termo, e o contexto em si anuncia o final do mês de abril, em 2017, passado um ano do impeachment da ex-presidente Dilma, que retirou a primeira mulher eleita na história do país. Dá-se na mesma ocasião em que Brasília recebia o 14º Acampamento Terra Livre, tendo sido a maior mobilização coletiva entre os povos indígenas do Brasil e seus aliados.

Contudo, a poucos metros dali, ocorria em paralelo, no Congresso Nacional, a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), articulada pela bancada ruralista, organizada e mobilizada com fins a aprovar projetos contrários aos interesses dos povos indígenas, e que investigava a atuação de indigenistas, como também da Fundação Nacional do Índio e do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, órgãos que atuam, respectivamente, na demarcação e titulação de terras indígenas e quilombolas.

A tensão entre mundos desponta pelas lentes do cineasta, e as cenas que se seguem ao longo da narrativa documental nos conduzem ao entremeio de duas assembleias em curso, distintas, porém, entre si. No Congresso Nacional, a representação do Estado (moderno, capitalista, ocidental) que emana como inimigo dos povos indígenas, aparentado com o agronegócio e latifundiários de grandes propriedades monocultoras, cujo poder busca englobar todas as diferenças a fim de suprimi-las, pois só se sustenta ao abolir a lógica do múltiplo para substituí-la pela lógica da unificação e universalização, como ensina Clastres (2004) ao exemplificar vários tipos de Estado, sendo a diferença entre eles o nível da capacidade etnocida<sup>1</sup> dos aparelhos estatais. A força que se emprega

1. No capítulo intitulado “Do etnocídio” do livro *Arqueologia da violência*, Pierre Clastres questiona se aqueles que propagam o termo estão efetivamente alinhados ao significado constitutivo da palavra, extraída diante de uma demanda histórica cujos esforços se voltaram para o campo de saber da etnologia. O autor, nesse sentido, desconfia se a diferença conceitual entre etnocídio e genocídio está de fato implicada nas manifestações proferidas que se acresceram pelo domínio público. Explica que “genocídio” é um conceito jurídico que surge em 1946 e se refere à primeira manifestação registrada em lei de um tipo específico de criminalidade de base racista, a saber, a tentativa de extermínio pelos nazistas alemães do povo judeu europeu, que culminou em um dos maiores massacres sistemáticos da história. E é diante dessa experiência americana dos

pelo Estado “ocidental” em abolir a diferença quando ela se torna oposição. Ou seja, a prática etnocida nunca viu limites, sendo mais etnocida do que qualquer outra sociedade por seu regime de produção econômica.

Nesse sentido, este filme escancara as relações de forças que estão em constante disputa e descortina a questão fundiária brasileira, informada pelos projetos desenvolvimentistas do Estado, cujo lado é o de onde se decide quem tem que morrer. Aos seus inimigos impõem-se os dispositivos da lei, da burocracia, do ordenamento jurídico, a linguagem ordenada, regimes de verdades. Contudo, e em movimentos incansáveis de esquivas constantes contra as investidas de captura, emana dos corpos marcados da história, mantidos à força ao lado de fora do Congresso, a resistência daqueles que, por sua vez, combinaram de não morrer. Ao acionarem seus instrumentos de combate através de seus corpos que cantam e dançam em presença de suas divindades, celebrando a inseparabilidade de corpo e cosmos, seguiam em luta contra as investidas trágicas das ameaças de retirada de direitos, conquistados no bojo da Constituição de 1988.

#### *ENTRE PARENTES, QUEM?*

As alianças constituem mote fundamental nas cenas enunciadas por Tiago de Aragão, produzidas em um contexto político de intensos conflitos socioambientais, extermínio e interdição de formas de vida não hegemônicas. O efeito das imagens evoca menos a proposta de uma interpretação dos pensamentos distintos ali do que a convocação de uma tentativa de “realizar uma experimentação com eles e, portanto, com o “nosso”, diria, talvez, Viveiros de Castro (2002, p.123-4), em se tratando do movimento das cenas que nos interpelam a nos questionar de que lado dessa guerra efetivamente estamos. Ou como, talvez, enunciaria Stengers (2008, p. 45 tradução nossa) “nós aprendemos quando efetivamente nos conectamos e somos colocados em xeque pela conexão”.

Políticas de usufruto e posse dos territórios estão consolidadas através de uma lógica nacional, liberal, apropriacionista, e existem formas de vida que estão aí, imbricadas nessa arena. O modo de vida do povo ameríndio guarani, por exemplo, evoca constantemente o termo *retomada*, e tal técnica vai ao encontro de uma *cosmopolítica*, no sentido que lhe

---

etnólogos, especialmente Robert Jaulin, que o conceito de “etnocídio” é formulado, referindo-se de início à realidade indígena da América do Sul. Denuncia o encontro colonial como sendo não somente um encontro de corpos, mas também um encontro que estabelece uma relação de poder desigual entre as culturas, marcada pela alteridade que pronuncia o outro na diferença, sobretudo na má diferença. Nesse sentido, Pierre Clastres nos ensina: “Se o termo genocídio remete à ideia de ‘raça’ e à vontade de extermínio de uma minoria racial, o termo etnocídio aponta não para a destruição física dos homens (caso em que se permaneceria na situação genocida) mas para a destruição da sua cultura. O etnocídio, portanto, é a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio a mata em seu espírito” pág. 56.



confere Sztutman (2012) de uma política agenciada por humanos e não humanos, que implica uma diplomacia com os diferentes seres que povoam o universo em que vivem, como outros povos, animais, plantas e diferentes domínios do que chamamos de natureza. A natureza é extraída da cultura, do mesmo modo que a cultura é extraída da natureza. Não há uma natureza a partir da qual fazemos construções culturais, portanto, a natureza não é a causa da cultura, enuncia Wagner (2010).

As câmeras, quando ocupam as ruas da esplanada, se fundem com os corpos embalados pelas pinturas, cantos, arcos, flechas e câmeras, cuja potência forjava-se no sentido do que Donna Haraway (1999) designou *coletivos potentes*, que não estão circunscritos ao que se entende por sujeito coerente e estável – associado ao branco, homem, heterossexual –, sobre o qual residiria toda a agência, mas compreendem uma miríade de gentes, materialidades e discursos. As populações indígenas estão resistindo a uma longa história de “tutela” forçada, para enfrentar as poderosas representações nacionais e internacionais de políticos, empresas e tecnocratas; a Aliança dos Povos da Floresta não rejeita o conhecimento técnico ou científico, seja seu ou de outros, o que é rejeitado é a epistemologia política moderna, escancarada em cena nas imagens do Congresso Nacional. Em contrapartida, esses *povos da floresta*, como diz a autora, vêm sendo regionalmente preparados para interações globais/locais, ou em outras palavras, para levantar novos e poderosos coletivos humanos e não humanos, tanto tecnológicos quanto orgânicos, articulando uma entidade social coletiva de seres humanos, outros organismos e outros tipos de *atores* (Latour 2009) não humanos. O ponto fundamental do filme de Tiago de Aragão, é que contra a política feita pelos homens brancos uma entidade irreduzivelmente coletiva de humanos e não humanos resiste. E seguindo aqui ainda pelo cruzamento com o filme e o pensamento de Donna Haraway (1999, 137; tradução nossa), cujas ideias se estimulam, “natureza e justiça, objetos discursivos em fila na cama, no mundo material, eles se extinguirão ou sobreviverão juntos”. Os “defensores da floresta” são um nó no nexo sempre histórico e heterogêneo da natureza social da qual eles articulam suas reivindicações. Estamos todos em áreas de fronteiras onde novas formas e novos tipos de ação e responsabilidade estão sendo desenvolvidos no mundo. Os povos indígenas no 14º Acampamento Terra Livre, também com seus equipamentos modernos, forjam uma afirmação prática que nos dirige moral e epistemologicamente. Sua prática convida a uma nova articulação, nos termos formulados pelo povo da floresta. Eles não serão mais representados como objetos, não porque cruzem a linha para dentro do Congresso Nacional, para serem representados em termos “modernos” como sujeitos, mas porque formam coletivos poderosamente articulados.

Nesse sentido, o curta nos atravessa ao expor modos radicalmente e potencialmente diferentes de fazer política. Em determinado momento, a tensão toma conta, em uma das cenas dentro do Congresso, que se atém especialmente às deliberações da CPI, enquanto parlamentares progressistas tentam cavar seu tempo de fala, anunciando enfáticas discordâncias com o relatório produzido pelo relator da comissão. O presidente da CPI e seus aliados cerceiam os discursos alheios, impedindo que se manifestem. Ao mesmo tempo – e atentos às cenas –, nossos ouvidos são tomados pelas vozes que em resistência ecoam e tecem corpo, pisando forte nas proximidades da Esplanada em luta contra as violências e insatisfeitos com as deliberações e com a falta de representatividade no enleio do poder. Em sintonia com seus aliados interrompidos no Congresso, seguram caixas em formato de caixões e seguem para a frente do Congresso, em um ato de denúncia contra os projetos de morte do Estado, manifestando-se em favor de políticas adequadas para a demarcação de suas terras. Em poucos minutos, são dispersados pela polícia com bombas de gás lacrimogêneo. O canto outro, todavia, não se interrompe. Um filme para manter a chama da resistência acesa, que enseja a capacidade inventiva de encontrar os caminhos, deslizar pelas brechas e não se deixar capturar mesmo diante do maior predador.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Clastres, Pierre. 2004. *Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify.
- Clastres, Pierre. 2004. *Arqueologia da violência* — pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify.
- Haraway, Donna. 1999. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, vol. 30: 121-63.
- Latour, Bruno. 2009. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34.
- Stengers, Isabelle. 2008. Experimenting with refrains: subjectivity and the challenge of escaping modern dualism. *Subjectivity*, vol. 22: 38-59.
- Sztutman, Renato. 2012. *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: Edusp, Fapesp.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *O nativo relativo*. *Mana*, 8(1).
- Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

**AMANDA SIGNORI** é formada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo e atualmente é mestrandia em Ciências Sociais na mesma instituição. Sua pesquisa atravessa estudos de gênero e etnologia. Atua também como indigenista. E-mail: amanda.signori@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 10/10/2019

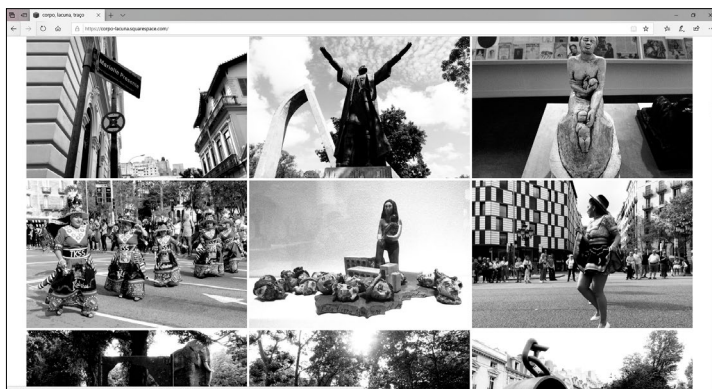
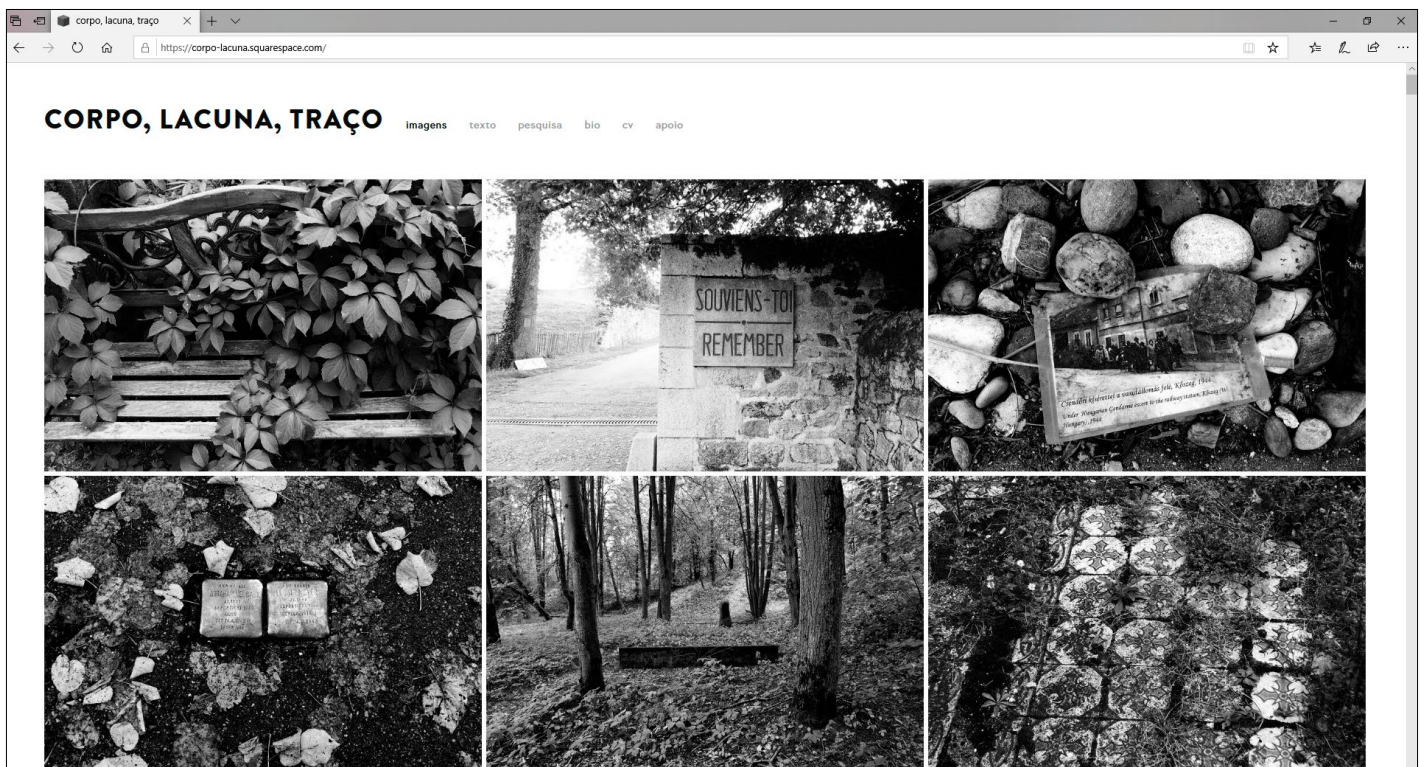
Aprovado em: 21/10/2019

# ACHADOS NA REDE

## CORPO, LACUNA, TRAÇO

ORCID  
orcid.org/0000-0002-3867-7004

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS  
<https://corpo-lacuna.squarespace.com>



**CORPO, LACUNA, TRAÇO.** O *corpo* é o que desaparece; a *lacuna*, o próprio desaparecimento; o *traço*, aquilo que resta, a marca no espaço, rastro, vestígio, cicatriz. Durante sete anos, caminhei por diversas paisagens e narrativas em busca dos mortos, fotografando o que encontrava: pedras, ossos, cinzas, florestas, ruínas, casas, trilhos de trem. As imagens agora compõem um arquivo, uma espécie de atlas warburgiano em que elas podem se encontrar, se confrontar, se inventar. O website **Corpo, lacuna, traço** é um dos resultados da minha pesquisa pós-doutoral no departamento de Antropologia da USP, com financiamento da FAPESP, que teve como eixo um estudo sobre monumentos e memoriais aos mortos. Através de reflexões sobre a imagem, o corpo, a memória e a morte, compreendo o memorial como o novo corpo do morto, a partir de um possível efeito de presença, já que ele localiza o desaparecido no espaço físico e material de uma comunidade. Diante de um vasto arquivo de viagens e memórias, tento dar uma ordem ao que resta – as imagens. Algumas evidenciam o resto, o rastro, o traço. Outras evidenciam o apagamento dos mortos. Como ver o que a paisagem mostra?

**BODY, BLANK, TRACE.** The *body* is what disappears; the *blank*, the disappearance itself; the *trace*, what remains, the mark on the space, the trail, the scar. For seven years, I walked through different landscapes and narratives in search of the dead, photographing what I found: stones, bones, ashes, forests, ruins, houses, train tracks. Now these images compose an archive, a kind of Warburgian atlas in which they can find themselves, confront each other, invent themselves. The website **Body, blank, trace** is one of the results of my post-doctoral research at USP's Anthropology department, funded by FAPESP, which focused on a study on monuments and memorials to the dead. Through reflections on the image, the body, memory and death, I came to understand the memorial as the new body of the dead, on the basis of a possible effect of presence, since it situates the missing person in the physical and material space of a community. Faced with a vast archive of travels and memories, I try to give an order to what remains – the images. Some show the rest, the trail, the trace. Others show the erasure of the dead. How to see what the landscape shows?

**CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS** é doutora em Artes (UFMG, 2015) e pós-doutora em Antropologia pela USP e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris (2016-2020/FAPESP). Tem pesquisado, há anos, a presença e o impacto dos elementos memoriais na cultura, como fotografias, museus, cemitérios, monumentos, lugares de consciência e memória. Ganhou, em 2016, o Prêmio CAPES de Tese na área de Artes/Música com a pesquisa doutoral "O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença em fotografias memoriais e post-mortem".