

Vol. 15 / n. 3
2020

Teoria e Cultura

Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF

Dossiê:

"Interpretando a Etnografia Visual:
imagens e a construção de
significados antropológicos"

ISSN: 2318-101x

TEORIA e CULTURA

REVISTA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFJF

VOLUME 15, NÚMERO 3
OUTUBRO A DEZEMBRO DE 2020
JUIZ DE FORA - MG, BRASIL

**Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados
antropológicos**

**Organizador:
Carlos Pérez Reyna**



ISSN 2318-101x (on-line)
ISSN 1809-5968 (print)

Teoria e Cultura	Juiz de Fora	v. 15	n. 3	Out/Dez	p. 290	2020
------------------	--------------	-------	------	---------	--------	------

Teoria e Cultura é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, destinada à divulgação e disseminação de textos na área de Ciências Sociais (antropologia, ciência política e sociologia), estimulando o debate científico-acadêmico. O projeto editorial contempla artigos científicos, verbetes, ensaios, resenhas, entrevistas, fotografias e traduções de textos da área de ciências sociais. A revista publica predominantemente em português e é aberta a outras línguas, havendo justificativa editorial. A revista está classificada, de acordo com a atual avaliação da CAPES, como QUALIS B2 em Sociologia.

Endereço eletrônico: <http://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/index>

E-mail: teoriaecultura@gmail.com

EDITOR / EDITOR

Raphael Bispo

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Carlos Francisco Perez Reyna

Christiane Jalles de Paula

Jorge Chaloub

Rogéria Campos de Almeida Dutra

Thiago Duarte Pimentel

EDITOR ASSISTENTE / ASSISTANT EDITOR

Oswaldo Zampiroli

Luiza Cotta Pimenta

Antônio Pilão

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC PROJECT

Carolina Pires Araújo

Paula Ambrosio Carvalho

DIAGRAMAÇÃO / DIAGRAMMING

Bruna Damaceno Furtado

Eric Barbosa Fraga

REVISÃO / REVIEW

A responsabilidade final sobre a revisão dos textos da Teoria e Cultura é dos próprios autores

CONSELHO CONSULTIVO / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Beatriz de Basto Teixeira (UFJF)

Cornelia Eckert (UFRGS)

Eduardo Antônio Salomão Condé (UFJF)

Euler David Siqueira (UFRRJ)

Fátima Regina Gomes Tavares (UFBA)

Francisco Colom González (IFS, CSIC, Espanha)

Jorge Ruben Tapia (UNICAMP)

José Alcides Figueiredo Santos (UFJF)

Jurema Gorski Brites (UFSM)

Luiz Fernando Dias Duarte (Museu Nacional/UFRJ)

Luiz Werneck Vianna (PUC/RJ)

Marcelo Ayres Camurça (UFJF)

Maria Alice Rezende de Carvalho (PUC/RJ)

Maria Claudia Pereira Coelho (UERJ)

Moacir Palmeira (Museu Nacional/UFRJ)

Octavio Andrés Ramon Bonet (IFCS/ UFRJ)

Octavio Guilherme Velho (Museu Nacional/UFRJ)

Philippe Portier (EPHE, Paris-Sorbonne, França)

Raul Franciso Magalhães (UFJF)

Rodrigo Rodrigues-Silveira (USAL, Argentina)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Reitor

Marcos Vinicius David

Vice-Reitora

Girlene Alves da Silva

Pró-Reitora de Cultura

Valéria de Faria Cristofano

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Mônica Ribeiro de Oliveira

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor do ICH

Robert Daibert Júnior

Coordenador do PPGCSO

Paulo Cesar Pontes Fraga

Chefe do Departamento de Ciências Sociais

Felipe Maia



EDITORA UFJF

Diretor da Editora Uff / Presidente do Conselho Editorial

Jorge Carlos Felz Ferreira

Conselho Editorial

Jair Adriano Kopke de Aguiar

Taís de Souza Barbosa

Rodrigo Alves Dias

Emerson José Sena da Silveira

Maria Lúcia Duriguetto

Elson Magalhães Toledo

Charlene Martins Miotti

Rafael Alves Bonfim de Queiroz

<http://www.editoraufjf.com.br>

E-mail: editora@ufff.edu.br

Tel.: (32) 3229-7646

Ficha catalográfica

Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 15 n.3 Outubro - Dezembro 2020, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2020.

Semestral

ISSN 1809-5968 (impresso/print)

ISSN 2318-101x (on-line)

1. Ciências Sociais - Periódicos

CDU 302.01 (05)

SUMÁRIO

Nota Editorial	07
Dossiê	
Apresentação – Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos Carlos Pérez Reyna	08
Antropologia e imagem Sylvia Caiuby Novaes	13
Histórias da antropologia visual: apontamentos e reflexões João Martinho de Mendonça	28
Aprendendo a ver com os povos Guarani Ana Lúcia Ferraz	41
Antropologia, arte e compartilhamento de saberes sobre a cidade: encontros, caminhadas e produção audiovisual em projeto de pesquisa e extensão universitária Caterine Reginensi, Lilian Sagio Cezar e Julia Dias Pereira	52
O trabalho do antropólogo urbano no campo da “Memória Ambiental”: levantamento dos desafios e lacunas de pesquisa a partir de estudos de caso Ana Luiza Carvalho da Rocha, Matheus Cervo e Camila Braz da Silva	67
Nas escolas, nas ruas, campos, construções: quadros, imagens e o protesto de rua em Imperatriz-MA Jesus Marmanillo Pereira	90
O exotismo inverso Pankararu Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque	109
O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias Juliano José de Araújo	122
Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita Carlos Pérez Reyna e Mariana Stolf Friggi	140
Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira <i>Pará Yxapy</i>	161

Sophia Ferreiro Pinheiro

Deuses, chuvas e homens: um estudo da mise en scène no documentário 177
Bicicletas de Nhanderú

José Francisco Serafim e Francisco Gabriel Rêgo

Filmar a postura, mostrar o antimovimento e revelar uma dimensão 188
ritual nas técnicas do corpo

Philippe Lourdou e Marcius Freire

Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em 201
Xica da Silva

Carlos Pérez Reyna e Rafael Garcia Madalen Eiras

Socioantropologia do cinema: imaginários e signos alegóricos 215

Wendell Marcel Alves da Costa

Ex-pajé e as modulações entre ficção e documentário 236

Gustavo Soranz Gonçalves

Quando a beira fica vermelha: o urucum que brota na BR-101 243

Herbert Toledo Martins e Ananda da Luz Ferreira

Sob os caminhos e as cores de Iansã 249

Roberta Filgueiras Mathias

Artigos

As ferrovias metropolitanas de Buenos Aires como problema público: o 256
papel do sistema de comunicação em seu processo de construção

Candela Hernandez e Ezequiel Saferstein

O tema do refúgio nos livros didáticos de sociologia aprovados no PNLD 271
2018

Fernanda Di Flora e Beatriz de Melo Silva

Normas para publicação 289

Nota Editorial

O terceiro volume do ano de 2020 de *Teoria e Cultura* trata de um tema que cada vez mais ganha destaque nas ciências sociais: a antropologia visual. Organizado por Carlos Pérez Reyna, o dossiê *Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos* está repleto de artigos e ensaios fotográficos para o leitor se deliciar ao longo dos próximos meses.

Na seção Artigos, do fluxo contínuo da revista, dois textos são os destaques: *As ferrovias metropolitanas de Buenos Aires como problema público: o papel do sistema de comunicação em seu processo de construção* e *O tema do refúgio nos livros didáticos de sociologia aprovados no PNLD 2018*.

Ao longo dos últimos três anos, fui o editor-responsável a frente de *Teoria e Cultura* e pude contar com inúmeros colaboradores para a execução deste árduo trabalho. A todos eles, agradeço o empenho e carinho na edição de sete números da revista. Neste final de 2020, também me despeço dessa editoria com a sensação de dever cumprido, desejando sorte àqueles que passarem a desempenhar esta atividade a partir do próximo ano. Vida longa à *Teoria e Cultura* do PPGCSO da UFJF!

Boa leitura,

Raphael Bispo
Editor-Responsável de Teoria e Cultura

Apresentação

Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos

Carlos Pérez Reyna ¹

De maneira geral, os temas e os artigos desta coleção têm como objetivo comum a importância da imagem na produção de conhecimento nas ciências sociais. No entanto, este Dossiê não é só um lugar polissêmico de produção de significados, mas também, um lugar em que se leva em conta as práticas dos processos de produção e de leitura cinematográfica e fotográfica, no seio de uma reflexão epistemológica sobre o próprio desenvolvimento de uma disciplina maior denominada antropologia visual.

Trata-se de uma publicação do LAVIDOC (Laboratório de Antropologia Visual e Documentário), integrante do CAV (Comitê de Antropologia Visual) e da ABA (Associação Brasileira de Antropologia), que de forma conjunta com a Revista Teoria e Cultura do PPGCSO da UFJF, continuam pavimentando o estatuto conceitual da visualidade no campo das ciências sociais, em especial da antropologia. Sabemos que as imagens fotográficas e fílmicas são irmãs gêmeas da etnografia, pois assim como elas, lançam mão de suas particularidades e especificidades para os processos de observação, de trabalho de campo, da experiência do cotidiano e da alteridade. É por esse motivo, a importância estratégica que tem a tradição da antropologia visual hoje, pois dos diferentes campos disciplinares e transdisciplinares, a imagem e o áudio (audiovisual) têm se convertido em objeto legítimo de pesquisa. Do ponto de vista epistemológico, o presente Dossiê oferece textos de consulta, um material de referência para aqueles que, situados no campo da antropologia, possam ter acesso a um estado de debate e discussão de recentes pesquisas acadêmicas em torno da reflexão da utilização da imagem na experiência cultural de análises de interpretação e novas perspectivas na representação do Outro.

A seguir, apresentaremos uma breve introdução aos artigos desta edição. Os organizamos em três tópicos: os primeiros sete artigos, aqui intitulados de *Reflexões, Experiências e Narrativas Etnográficas*, nos oferecem perspectivas reflexivas e práticas que derivam de projetos autorais acadêmicos e de pesquisas concretas de campo, onde a imagem desempenha uma via de acesso a novas explorações heurísticas resultante de encontros, de trocas, de dialógicas, de negociações e de conversas.

No primeiro artigo, *Antropologia e Imagem*, Sylvia Caiuby Novaes aponta reflexões para a importância de análises antropológicas voltadas aos diversos usos da imagem em nossa sociedade e, simultaneamente, discute como, historicamente, a importância que atribuímos aos nossos sentidos pode variar, dependendo da época e da cultura em questão. O artigo procura mostrar o paradoxo

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCSO) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e coordenador do LAVIDOC (Laboratório de Antropologia Visual e Documentário).

de uma ciência atravessada pelo visualismo e que, ao mesmo tempo, reitera a primazia do texto verbal, afastando-se seja da produção de imagens, seja de sua análise. A autora confirma que nas Ciências Sociais foi a Antropologia que passou a apontar para a riqueza do uso da imagem em nossas disciplinas e foram muitos os núcleos criados no país para a análise e produção de imagens em uma perspectiva antropológica.

O artigo *Histórias da antropologia visual: apontamentos e reflexões*, João Martinho de Mendonça aprofunda o artigo anterior e formula alguns apontamentos sobre a história da antropologia visual no Brasil com base em perspectivas de ensino e pesquisa vivenciadas nas últimas décadas. A efervescência experimentada em fins do último milênio, quando diversos laboratórios e núcleos foram criados nas universidades brasileiras, é refletida a partir do momento atual, quando o desenvolvimento rápido de novas tecnologias tornou ainda maiores os desafios iniciais dessa área. O conjunto das questões apresentadas no artigo convida a reafirmar a necessidade de novas pesquisas em diversas frentes, com consequentes reconfigurações nos debates relativos ao desenvolvimento dos usos das imagens nas ciências sociais, especialmente na antropologia.

Ana Lúcia Ferraz, em seu artigo *Aprendendo a ver com os povos Guarani*, nos apresenta sua experiência etnográfica concreta e importante, mediada por processos de produção de vídeo com os povos guarani, nos quais realizou uma série de oficinas socializando as técnicas videográficas em aldeias mbya, kaiowa e nhandeva, nos estados do Rio de Janeiro e no Mato Grosso do Sul, nos últimos cinco anos. A partir da realização de filmes etnográficos com povos guarani, a autora estuda as retomadas de terras, pensando como é que a partir de suas cosmologias compreendem o problema da terra. Analisando a lógica animada pelas forças e presenças no território, ela se detém na noção guarani de imagem. Sobre esse pano de fundo, ela discute no artigo a construção da narrativa no filme etnográfico, em particular com os Guarani Nhandeva que vivem na fronteira Brasil/Paraguai.

No artigo, *Antropologia, arte e compartilhamento de saberes sobre a cidade: encontros, caminhadas e produção audiovisual em projeto de pesquisa e extensão universitária*, as autoras Catherine Reginensi, Lilian Sagio Cezar e Julia Dias Pereira descrevem e analisam o processo de pesquisa desenvolvido a partir de metodologias qualitativas e participativas envolvendo performances e produção audiovisual com jovens integrantes do grupo de teatro Oriundo em articulação ao Projeto de Pesquisa e Extensão AntropoArte (2017 e 2018), numa favela da cidade de Campos dos Goytacazes/RJ. O processo de pesquisa articula o campo da antropologia, produção audiovisual e arte para discutir com os interlocutores o acesso desigual à cidade e o processo complexo de mudança que alguns desses jovens e suas famílias vivenciaram ao serem removidos da favela Margem da Linha para o programa habitacional “Morar Feliz”.

Ana Luiza Carvalho da Rocha, Matheus Cervo e Camila Braz da Silva expõem em seu artigo *O trabalho do antropólogo urbano no campo da “Memória Ambiental”*: levantamento dos desafios e lacunas de pesquisa a partir de estudos de caso, duas incursões intelectuais realizadas nos últimos três anos na área temática de pesquisa sobre Memória Ambiental. A intenção é demonstrar, a partir de narrativas textuais e imagéticas, a intersecção entre o trabalho visual com a questão ambiental e a Etnografia da Duração realizada no núcleo de pesquisa Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Primeiramente, abordaram as intenções teóricas que guiam este percurso intelectual para, posteriormente, demonstrar os desafios de encarar o trabalho do antropólogo visual como um trabalho de memória e patrimônio sobre nossos ecossistemas humanos e não humanos nas cidades brasileiras.

O artigo *Nas escolas, nas ruas, campos, construções: quadros, imagens e o protesto de rua em Imperatriz-MA* de Jesus Marmanillo Pereira. O autor analisa o protesto 15M (protesto estudantil de 15 de março de 2019), de defesa da educação pública, ocorrido na cidade de Imperatriz/MA, através de um diálogo entre o viés dos quadros (“frames”) e a pesquisa imagética, para pensar a inserção da

imagem nas análises sobre movimentos sociais. Ainda, Marmanillo problematiza a imagem como informação fundamental nos interações e alinhamentos construídos nos trabalhos de campo, na observação de fenômenos sociais e nos processos de mobilização social.

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque em seu artigo *O Exotismo Inverso Pankararu*, aborda a mobilização étnica de uma população indígena migrante na cidade de São Paulo. De forma a promoverem a visibilidade de sua condição social e reivindicarem a identidade de indígenas, organizaram apresentações públicas de uma tradição até então restrita a suas aldeias. Nesse artigo o autor defende a ideia de que os indígenas Pankararu construíram, em uma situação e um local não usualmente indígena, um espaço para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica.

Os seguintes sete artigos serão agrupados no que chamaremos de *Figuras Temáticas* – representação, autoetnografia, antropologia fílmica, etnografia fílmica – para entender, de um lado, as leituras, interpretações e reinterpretações de filmes etnográficos produzidos pelos (as) cineastas do projeto “Video nas Aldeias” (VNA), cuja experiência de produção de filmes etnográficos e filmes experimentais antropológicos cada vez se concentra nas novas produções e representações subjetivas do Outro. De outro lado, as estratégias metodológicas de registros fílmicos das técnicas do corpo e suas estratégias na realização do filme etnográfico. Os dois últimos artigos desta série se debruçam nas interpretações sócio antropológicas do mundo social refletido no cinema, para analisar e verificar, na estrutura social, os esquemas daí elaborados.

O artigo de Juliano José de Araújo *O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias*, nos apresenta uma síntese de sua pesquisa de doutorado em que os documentários da série “Cineastas indígenas” do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), precursor na formação de realizadores indígenas no Brasil, são analisados. Tomando a categoria de documentário autoetnográfico, o autor levanta três questões norteadoras para sua análise: quais são os procedimentos de criação, métodos de trabalho e condições de realização dos documentários autoetnográficos do projeto VNA? E as posturas éticas, opções estéticas e técnicas neles presentes? E qual a importância desses filmes para as comunidades indígenas que deles participam? A partir da análise fílmica, apresenta o estudo do corpus enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA.

Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita, artigo de Carlos Pérez Reyna e Mariana Stolf Friggi, debate aspectos estilísticos e subjetivos dos conceitos de autoetnografia e documentário dispositivo em primeira pessoa, construídos pelo encontro entre Patrícia Ferreiro Pará Yxapy e Sophia Ferreira Pinheiro, cujo resultado é o documentário experimental “Teko Haxy: Ser Imperfeita” (2016). O artigo procura saber, como essas vozes estão construídas, do que falam essas vozes subjetivas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas. Para elaborar essa análise fílmica, utilizaram os princípios metodológicos da antropologia do cinema, notadamente, o conceito de etnografia fílmica e os princípios metodológicos de mise en scène e auto-mise en scène oriundas da antropologia fílmica.

O artigo de Sophia Ferreira Pinheiro *Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy* traça alguns caminhos da trajetória da cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy, a partir das relações que ela estabelece com as imagens e das relações que juntas estabeleceram ao longo de quase uma década de colaboração e amizade. A partir dos resultados de sua pesquisa de mestrado, contextua o fazer cinema de Patrícia em seu enquadramento cosmológico e social, o atual “estado das coisas” no cinema indígena brasileiro feito por mulheres e as representações imagéticas de Patrícia e de outras cineastas indígenas. Ainda, a autora coloca na mesa de debates os conceitos de auto-etnografia e auto-mise-en-scène do cinema de Patrícia, para manipular o documentário indireto enquanto agente histórica.

José Francisco Serafim e Francisco Gabriel Rêgo e o artigo *Deuses, chuvas e homens: um estudo da mise en scène no documentário Bicicletas de Nhanderú*, analisa a *mise en scène* no documentário “Bicicletas de Nhanderú” (2011). Em uma perspectiva os autores buscaram estabelecer um debate acerca da *mise en scène* no documentário e a sua importância do ponto de vista teórico e metodológico, relacionando análise fílmica e antropologia fílmica. Em seguida, partindo dos estudos de Claudine De France, analisaram a gestualística dos sujeitos representados tendo como base os dispositivos utilizados na *mise en scène*. Grosso modo, o artigo reitera a importância da dominância dos aspectos ritualísticos frente aos demais dispositivos, em uma *mise en scène* descritiva das relações entre os sujeitos sociais, a câmera e os significados tradicionais da cultura Mbyá.

No artigo *Filmar a postura, mostrar o ant movimento e revelar uma dimensão ritual nas técnicas do corpo*, Philippe Lourdou e Marcius Freire partem do pressuposto de Marcel Mauss que estudar o comportamento do corpo humano passa, obrigatoriamente, pela descrição das formas como este se desenvolve no tempo e no espaço. Nesse sentido, os autores acreditam que as imagens em movimento constituem o suporte mais apropriado para levar a cabo essa importante etapa do processo investigativo. Então, como proceder para realçar, enfatizar aqueles que efetivamente concernem os objetivos da descrição? A resposta, segundo eles, encontra-se na estratégia de *mise en scène* de que vai lançar mão o cineasta para efetuar o seu registro. Para ilustrar o tipo de problema que as técnicas do corpo podem apresentar ao observador munido de uma câmera cinematográfica, buscam expor, nas linhas que seguem, aquele que parece, o mais candente: filmar a postura.

Carlos Pérez Reyna e Rafael Garcia Madalen Eiras em seu artigo *Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva*, trabalham o conceito de carnavalização aos moldes de Mikhail Bakhtin. Para esse propósito é feita uma releitura fílmica para utilizar tanto a abordagem metodológica do contexto histórico de Marc Ferro quanto uma revisão da crítica feita ao filme depois de sua estreia. Assim, a obra está inserida na dinâmica entre uma representatividade equivocada, que não privilegiaria a identidade da mulher negra, o uso da sensualidade e da carnavalização como uma estratégia de crítica ao poder dominante. Nessa perspectiva, seria então, Xica da Silva, uma transgressora imagem política ou um objeto sexual idealizado por uma elite branca e de classe média?

O artigo *Socioantropologia do cinema: imaginários e signos alegóricos* de Wendell Marcel Alves da Costa, traz uma abordagem socioantropológica do cinema para tratar o cinema de ficção como acervo antropológico imaginário. Para isso, o autor desenvolve aproximações teóricas com Gaston Bachelard e Gilbert Durand, afim de refletir por meio de imagens fílmicas o potencial fenomenológico e imaginário do cinema de ficção. Apresenta também, um marco teórico e metodológico que cruza a análise de filmes emblemáticos da cinematografia mundial para se referir à imaginação simbólica como acervo antropológico imaginário: dos sonhos, imaginários e imaginações das sociedades que imaginam o mundo e as coisas.

Os três últimos textos denominados *Ensaio*, são experiências resultados de avanços de estudos de pesquisadores já consolidados bem como em início de seu percurso da utilização das imagens na reflexão contemporânea nas ciências sociais.

Gustavo Soranz Gonçalves e seu ensaio *Ex-pajé e as modulações entre ficção e documentário*, parte da ideia que o filme se constrói nos limiares da ficção e do documentário. O autor trata de pensar como o documentário lança mão de estratégias narrativas e estéticas que dissimulam o caráter de representação do cinema, ao mesmo tempo em que elaboram uma narrativa histórica possível a partir da reconstituição pelos meios do cinema da memória de um personagem particular, a partir de um encontro entre diretor e personagem, articulando evidências visíveis do passado e fabulações subjetivas no presente. Um cinema que narra uma história ao mesmo tempo em que elabora uma possível etnografia visual partindo da sensorialidade do mundo, entre o visível e o não

visível.

O ensaio *Quando a beira fica vermelha: o urucum que brota na BR-101*, Herbert Toledo Martins e Ananda da Luz Ferreira nos apresentam parte dos avanços da pesquisa realizada pelo Grupo de Pesquisa em Conflitos e Segurança Social (GPECS) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), cujo objetivo geral é investigar os modos de vida dos Beiradeiros, pessoas que vivem nas faixas laterais de terra de domínio da União, às margens da BR-101 no município de Teixeira de Freitas, localizado no território do Extremo Sul da Bahia. Especificamente, segundo os autores, pretende-se por intermédio do plantio do urucum, o principal produto cultivado e comercializado pelas famílias dos Beiradeiros, deslindar um aspecto importante do modo de vida sui generis dessa população, até então invisível aos olhos do Estado e desconhecida do mundo acadêmico.

Roberta Filgueiras Mathias, no último ensaio *Sob os caminhos e as cores de Iansã*, nos relata sua experiência na Festa de Santa Bárbara do ano de 2019, ocorrida em Salvador na Bahia. A proposta da autora é que seu pequeno texto dialogue com as imagens, mas que elas sejam entendidas como ensaio fotográfico. Mathias procurou trabalhar com as cores em tons quentes que remetessem ao raio e ao fogo assim como tentar entender o deslocamento dos feis pelas ruas, ladeiras e vielas de Salvador. Nesse intuito, deixou que as ladeiras e as cores revelassem os caminhos até Iansã. Ela propõe um percurso: uma mistura entre tradição, religião e estética que lhe foram proporcionados pela experiência das ruas.

Gostaríamos de destacar neste número, a ocorrência de artigos que, por acaso, se dão ao mesmo tempo e que tem alguma conexão entre si. Nos referimos a presença dos Mbyá Guarani, em especial à visibilidade da imagem e voz da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy, hoje considerada como a mulher que mais realiza e produz cinema indígena brasileiro. Desde seus inícios nas oficinas de Video nas Aldeias (VNA), onde ela aprendeu a filmar sem tripé até o Coletivo Mbyá-Guarani, seu cinema nos permite mergulhar em sua cultura como método, utilizando a antropologia reversa e lançando mão do conceito de autoetnografia. Tomando como cenário a profunda relação contemporânea do Coletivo e o VNA, o presente Dossiê oferece para seu estudo e debate os artigos de Sophia Ferreiro Pinheiro, Juliano José de Araújo, Carlos P. Reyna & Mariana Stolf Friggi e, José Francisco Serafim & Francisco Gabriel Rêgo.

No mais, agradeço aqui a todos aqueles que sem suas presenças e ajudas a jornada deste Dossiê não seria possível. Seus autênticos afetos e fervorosos apoios gravei e lembrarei para sempre: Janis Fernandes e Júlia Gama (revisão técnica), Ana Paula Romero (arte e design) do LAVIDOC (Laboratório de Antropologia Visual e Documentário do PPGCSO/Cinema e Audiovisual/UFJF) e Sophia Ferreiro Pinheiro e Patrícia Ferreira (fotografia).

Antropologia e imagem

Sylvia Caiuby Novaes ¹

Resumo

Produzimos e contemplamos imagens desde o início da humanidade. Historicamente a presença de imagens entre nós vem se intensificando e está presente nos mais diversos contextos: no contexto médico, científico, religioso, no apoio à segurança de nossas cidades, nas mídias sociais que passam a substituir a interação social, na espetacularização da vida cotidiana. O objetivo desse artigo é apontar para a importância de análises antropológicas voltadas a esses diversos usos da imagem em nossa sociedade e, simultaneamente, discutir como, historicamente, a importância que atribuímos aos nossos sentidos pode variar, dependendo da época e da cultura em questão. Se a visão era órgão central do conhecimento desde o século XIX, no século XVI, em plena Reforma, a audição era o órgão valorizado, era necessário escutar as palavras de Deus, a fé era audição. Cabe perguntar: como nós, cientistas sociais, valorizamos cada um dos sentidos, que papel atribuímos à visão e às imagens na produção de nosso conhecimento? O artigo procura² mostrar o paradoxo de uma ciência atravessada pelo visualismo e que, ao mesmo tempo, reitera a primazia do texto verbal, afastando-se seja da produção de imagens, seja de sua análise. Nas Ciências Sociais foi a Antropologia que passou a apontar para a riqueza do uso da imagem em nossas disciplinas e foram muitos os núcleos criados no país para a análise e produção de imagens em uma perspectiva antropológica.

Palavras-chave: imagem; antropologia dos sentidos; antropologia visual.

Anthropology and image

Abstract

We have produced and contemplated images since the beginning of humanity. Historically, the presence of images among us has been intensifying and is present in the most diverse contexts: in the medical, scientific, religious context, in supporting the security of our cities, in social media that replace social interaction, in the spectacularization of everyday life. The purpose of this article is to point out the importance of anthropological analyzes aimed at these different uses of image in our society and, simultaneously, to discuss how, historically, the importance we attach to our senses can vary, depending on the time and culture in question. If the vision was a central organ of knowledge since the 19th century, in the 16th century, in the middle of the Reformation, hearing was the most valued organ, it was necessary to listen to the words of God, faith was hearing. It is worth asking: how do we, social scientists, value each of the senses, what role do we attribute to vision and images in the production of our knowledge? The article seeks to show the paradox of a science impregnated by visualism and that, at the same time, seems to reiterate the primacy of the verbal text, moving

1 Departamento de Antropologia, LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia; GRAVI - Gupo de Antropologia Visual, Universidade de São Paulo.

2 Esse artigo é uma atualização da aula inaugural que ofereci no curso de Ciências Sociais em 6/3/2006. Agradeço ao CNPq pela bolsa de produtividade (Processo 301161/2018-6) e à FAPESP pelo Auxílio Regular à Pesquisa (Processo 2018/21140-9).

away from either the production of images or its analysis. In Social Sciences, it was Anthropology that began to point to the richness of the use of image in our disciplines and there were many research groups created in the country for the analysis and production of images in an anthropological perspective.

Keywords: image, anthropology of the senses; visual anthropology.

Imagens criadas pelo homem são tão antigas quanto a própria humanidade. Mãos marcadas na rocha ou na argila, as chamadas mãos em negativo, criadas soprando-se uma nuvem de pó colorido sobre a mão apoiada em pedra lisa, estão presentes em diversos sítios arqueológicos e são consideradas as imagens mais antigas produzidas pelo homem. Animais pintados em fundos de cavernas, quando se supõe que viviam na parte da frente destes locais - onde foram encontrados esqueletos, armas e ferramentas - correspondem a um período posterior. Cavalos, touros, bisontes tornaram famosas as cavernas de Lascaux, na França e Altamira, na Espanha. Se as nossas pinturas rupestres na serra da Capivara, no Piauí e na caverna da Pedra Pintada, no Pará têm entre cerca de 10 e 12 mil anos, aquelas registradas na Europa, como as recentemente descobertas na cidade de Vilhonneur, na França, podem chegar a 25 mil anos.³ O fato é que as imagens nos acompanham desde pelo menos o Paleolítico.

As hipóteses quanto aos sentidos e objetivos destas imagens variam de acordo com a época em que foram estudadas e a perspectiva teórica adotada. Não eram imagens decorativas ou ornamentais, pois há inúmeras que se sobrepõem, apesar da enorme disponibilidade de espaço. São, por outro lado, muitas as cavernas distantes umas das outras que apresentam pinturas semelhantes. Hauser aposta numa interpretação que é atualmente amplamente utilizada para a análise de outros fenômenos pela Antropologia,

embora não mais para as pinturas rupestres. Para ele algumas obras de arte são criadas para serem vistas, outras simplesmente para que existam. As pinturas rupestres perseguem, segundo Hauser, objetivos mágicos, com animais frequentemente representados sendo atravessados por flechas ou lanças, além da representação de figuras humanas, disfarçadas de animais, ocupadas em danças mágicas. (1968, p. 23). São pinturas naturalistas. “Uma representação cujo fim era criar um duplo do modelo – ou seja, não apenas indicar, imitar, simular e sim, literalmente substituir, ocupar o lugar do modelo”. (HAUSER, 1968, p. 23). Segundo Hauser, para o pintor caçador paleolítico, a pintura lhe permitia chegar à coisa mesma. “Pensava que com o retrato do objeto havia adquirido poder sobre ele”. (1968, p. 20).

Esta interpretação não difere daquela apresentada por Taussig (1993:XIII. Tradução minha), ao retomar os trabalhos de Frazer e Benjamim quanto à mimesis. Para Taussig a faculdade mimética é “a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se Outro. A magia da mimesis está no ato de desenhar e copiar a qualidade e poder do original, a tal ponto que a representação pode até mesmo assumir aquela qualidade e poder”.

São várias as interpretações sobre estas imagens do Paleolítico e não cabe aqui discuti-las. Apenas quero apontar que a presença das imagens é tão antiga quanto a humanidade, historicamente esta presença vem se intensificando enormemente e as mudanças nesta área ocorrem com velocidade cada vez maior. Se não podemos afirmar com certeza que as pinturas rupestres tinham motivação mágica, hoje presenciamos um intenso uso de imagens pelas diferentes religiões. Num livro de título sugestivo – “... E o Verbo se faz imagem – Igreja Católica e os meios de comunicação no Brasil: 1962-1989”, publicado em 1991, Paula Montero afirma que a televisão

³ O Estado de São Paulo, 7 de Fevereiro de 2006, A13.

permanece um campo praticamente inexplorado pela Igreja Católica, ao contrário do rádio e da imprensa. Diferentemente do que ocorre hoje, no período analisado no livro a Igreja Católica não era ainda proprietária de canais próprios de televisão e sua atuação mais constante e de maior público eram as missas dominicais. Publicado em 1991, os meios de comunicação analisados neste livro são o rádio, a televisão, jornais, boletins e meios audiovisuais, dentre os quais o vídeo. Não menciona, pois não era mesmo relevante, um dos meios mais poderosos de comunicação atuais: a internet. Sabe-se que hoje este é um meio de comunicação intensamente explorado por religiosos dos mais diferentes credos: católicos, judeus, muçulmanos, evangélicos, etc. A televisão e a internet têm cada vez mais fiéis, não apenas os internautas leigos, mas fiéis religiosos, que mantém a fé sem saírem de casa. A “Santa Missa” um dos programas mais antigos da Rede Globo, continua líder em audiência no horário. A Rede Vida transmite diariamente missa para milhares de telespectadores. Padres e rabinos alertam que a televisão e a internet não substituem a participação real e presencial, mas nenhum líder religioso descarta a importância destes veículos. Espíritas, evangélicos e muçulmanos têm também os seus sites onde divulgam a “verdadeira” fé.⁴ Se na época de publicação deste livro as novas tecnologias de informação ainda eram incipientes, a interpretação de Montero quanto ao poder das imagens para a religião permanece: “é preciso considerar que a imagem “dá realidade”, confirma, os valores éticos e culturais a partir dos quais a ação política se desenvolve. Nunca é demais lembrar que, num mundo em que o verbo se fez imagem, parecer é talvez mais importante que dizer”. (MONTERO, 1991, p, 245). A partir de 2018 o uso da internet por religiosos evangélicos se intensificou, mais ainda com a associação, no governo Bolsonaro, entre os evangélicos e a política governamental.

Se no campo da religião imagens eletrônicas ajudam na divulgação da fé e da moral,

no campo da ciência elas podem, até por acaso, contribuir para o conhecimento. Com a ajuda do *Google Earth* (earth.google.com) um banco *online* de imagens aéreas de todas as regiões do mundo, um especialista italiano em artes gráficas e a partir desta descoberta arqueólogo amador, descobriu uma vila romana fundada no ano 2000 aC, na região de Parma, na Itália. A descoberta se deu por acaso, quando ele procurava uma foto aérea de sua região, como fazem todos os internautas que entram em contato com o site⁵.

A importância das imagens como dados importantes para a análise social vem sendo enfatizada igualmente por especialistas na área de estudo do cinema e historiadores. Ao analisar as ilustrações presentes em jornais e revistas do início do século XX, Ben Singer (2001), professor de estudos cinematográficos, demonstra que a modernidade implicou transformações “da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque” (122). O sensacionalismo grotesco exibido nas ilustrações vendia jornais: mortes acidentais por bondes e posteriormente automóveis, suicídios, acidentes mutiladores em situação de trabalho, quedas de grandes alturas, edifícios em chamas, explosões e naufrágios povoavam charges e noticiários e eram avidamente consumidos pelos leitores. “A estética da excitação superficial e da estimulação sensorial, afirmou Krakauer, assemelhou-se ao tecido da experiência urbana e tecnológica”. (SINGER, 2001, p. 137). É exatamente esta tendência sensacionalista que, segundo Singer irá culminar nas imagens fílmicas do início do cinema, que gravitavam em torno de uma estética do espanto, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. O empobrecimento da experiência na modernidade, evidenciado na uniformidade do trabalho mecânico, era compensado por imagens sensacionalistas amplamente divulgadas.

No último terço do século XIX, Paris assiste a uma espetacularização crescente da vida cotidiana. Como mostra Schwartz (2001),

4 O Estado de São Paulo, 5 de Fevereiro de 2006, A24.

5 O Estado de São Paulo, 20 de Setembro de 2005, A18.

uma historiadora, “A vida real era vivenciada como um show, mas ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida”. (SCHWARTZ, 2001, p. 411). Schwartz parte da premissa de que os espectadores de cinema levavam para a experiência cinematográfica práticas e atividades culturais específicas, ligadas a locais de prazer popular na França do século XIX: o necrotério, os museus de cera e os panoramas. Nestes locais se situava a *flânerie* das massas, exercitando um novo olhar. No necrotério de Paris, por exemplo, instituição municipal que abrigava os mortos anônimos, as massas podiam usufruir de um espetáculo gratuito: a identificação de corpos mortos. “Era voyeurismo público – *flânerie* a serviço do estado. [...] tal como os jornais, o necrotério rerepresentava uma vida parisiense tornada espetáculo”. (idem, 415, 418).

Os museus de cera, por sua vez, freqüentemente utilizavam acessórios autênticos para dar mais realismo à representação. “A figura de Victor Hugo segurava uma das canetas do escritor, um quadro da morte de Jean-Paul Marat apresentava a banheira na qual ele fora assassinado...” (SCHWARTZ, 2001, p. 421). O que o museu oferecia era a possibilidade de ver de perto pessoas famosas e importantes, uma visão próxima e pessoal e não meramente oficial. A ilusão de presença e realidade era ressaltada pela tridimensionalidade das figuras. Crimes famosos eram também narrados em quadros dispostos de modo seqüencial.

O que a análise de Schwartz demonstra é não apenas que estes locais – o necrotério e os museus de cera - antecipam aquilo que o público irá buscar nas telas de cinema, mas igualmente o gosto pela espetacularização da vida, tanto a pública quanto a privada. Os espetáculos, por sua vez, “eram obsessivamente realistas”. (2001, p. 435).

A análise de Schwartz centra-se nas últimas décadas do século XIX, mas suas conclusões poderiam bem se adequar ao que observamos hoje. Como entender os elevados índices de audiência de programas que procuraram levar “a vida real” para a TV, como

“Aqui, Agora”, “Cidade Alerta”, etc.? O crime e a sua perseguição são efetivamente dinâmicos e podem ser vistos como espetáculo, mas o que transforma a vida privada em espetáculo em programas como “*Big Brother*”? Para Maria Rita Kehl,

A sociedade do espetáculo vive obcecada pela fama. O espetáculo promove a afirmação da vida humana como visibilidade: existir, hoje, é “estar na imagem”, segundo uma estranha lógica da visibilidade que estabelece que, automaticamente, “o que é bom aparece/o que aparece é bom. (2005, p. 242).

Talvez estejamos vivendo uma intensificação desta tendência de espetacularização da vida que existe há séculos, certamente desde que existe o teatro. Se a vida moderna impõe um maior isolamento entre as pessoas, uma eterna ausência de tempo que permita contatos pessoais mais intensos, deve haver alguma forma de substituir estas ausências. “[...] encantamento, descoberta, o ápice da paixão, e o processo de desencantamento, ciúmes e neuroses que permeiam as relações amorosas, [...] tudo isto ocorre através de meios eletrônicos”, afirma Rosane Pires Batista em artigo onde analisa o filme “Denise está chamando” e as relações interpessoais no mundo contemporâneo. (2004, p. 97). Como entender de outro modo a invasão da privacidade consentida e mesmo estimulada pelo próprio usuário de comunidades virtuais como o *Facebook*?

Foram 15 anos até que a chegada de Colombo à América pudesse ser noticiada na Inglaterra. (Darnton, 2000). A velocidade que conseguimos atingir hoje na divulgação de grandes eventos seria impensável, mesmo cem anos atrás. Foi em 1969 que acompanhei, pela TV, a chegada do homem à lua. Lembro-me até hoje da sensação de estar presenciando pela televisão em minha casa, algo que era igualmente visto “de perto e na hora” pelo mundo todo. Muito tempo depois, em 11 de Setembro de 2001 o ataque às torres gêmeas nos Estados Unidos, “transmitido ao vivo”, consegui superar tudo o que conhecíamos no gênero da ficção.

Este fato estimulou as vendas da já crescente “indústria do medo”. Nas grandes cidades, vivemos cada vez mais sob uma vigilância eletrônica constante. Em março de 2015 um milhão de câmeras acompanhavam os movimentos dos cidadãos em São Paulo, observados em média vinte vezes por dia.⁶ Em Nova York são milhares de lentes em ação. Imagens da segurança eletrônica movimentam bilhões de reais por ano no Brasil.

Pude acompanhar o show dos Rolling Stones no Rio de Janeiro, assistido por cerca de um milhão de pessoas. Em São Paulo, da televisão de minha casa, era dos milhares de telespectadores que acompanhava o espetacular desempenho de Mick Jagger e a possibilidade de reviver de alguma forma os sonhos de outrora.

Não estamos mais simplesmente falando de imagens, de produção de imagens e sua difusão, mas efetivamente dos avanços tecnológicos mais recentes e que impõem mudanças nos modos de vivermos nosso cotidiano. Mudanças que se fazem sentir, como assinalamos, no campo das artes, do entretenimento, da segurança nas grandes cidades, no campo da religião, da própria ciência. Enciclopédias continuam a fazer parte da vida de intelectuais e acadêmicos de modo geral. Mas que diferença entre a *Encyclopédie* organizada por Diderot e D’Alembert em meados do século XVIII e a *Wikipedia*, que a partir de 2001 é organizada como enciclopédia livre e gratuita, feita e editada *online* por internautas em mais de 200 idiomas!

O que quero aqui ressaltar com esses dados é a necessidade de termos uma Antropologia mais sintonizada com o mundo contemporâneo. Uma Antropologia sensível às mudanças cada vez mais intensas que atingem a todos nós, inclusive àqueles que se situam nas chamadas “sociedades tradicionais” e que às vezes mais facilmente do que nós antropólogos, incorporam as novas tecnologias que conseguem conquistar. Dentre estas várias mudanças, propiciadas pela tecnologia moderna, uma das

mais significativas é a que ocorre no campo da imagem. As possibilidades de produção e difusão de imagens vem se acentuando desde meados do século XIX, quando se consegue sua reprodutibilidade técnica, analisada em clássico artigo de Benjamim (1994). Desde então as mudanças se intensificaram e assistimos hoje a uma verdadeira revolução digital no campo das imagens.

Neste nosso mundo contemporâneo as imagens estão por toda parte. A visualidade é visível. Alguns dos segmentos urbanos pesquisados por meus orientandos se utilizam fundamentalmente da visualidade como forma de comunicação. Ao analisar seu material de pesquisa sobre os pichadores na cidade de São Paulo, Lucas Fretin afirma que “a linguagem visual, associada à sujeira e vandalismo, se tornava linguagem verbal falada nos encontros dos pichadores. Através da pichação se estabelece uma complexa rede de sociabilidade que abrange diferentes regiões da cidade”. As pichações, realizadas de preferência em grandes vias que ligam a periferia ao centro, são difíceis de decifrar; só o pichador, acostumado a pichar consegue bater os olhos e ler as letras estilizadas. (Fretin, 2001). As Drag Queens, pesquisadas por Maíra Santi Bühler, por sua vez, constroem uma identidade feminina absolutamente virtual, imagética, um simulacro sem referente. “A mulher construída pela Drag Queen não pode, jamais, ser alcançada. Trata-se, portanto, de uma sexualidade virtual, fatalidade simbólica. Tudo é encantamento, fascinação, enganação, sedução. Simulacro”. (BÜHLER, 1999, p. 16).

Não é apenas a visualidade que está cada vez mais presente em nossas sociedades. São inúmeros os trabalhos que apontam a visão como órgão privilegiado do conhecimento nas sociedades ocidentais. No entanto, mesmo no ocidente, nem sempre foi assim. “No século XVI era o ouvido. Naquela época dizia-se: ele tem um ouvido astuto; ele ouve a relva crescer...O que já foi uma mudança. Porque de um homem

6 <http://revistasecurity.com.br/sao-paulo-tem-mais-de-1-milhao-de-cameras-de-seguranca/>

sagaz os romanos diziam: “ele tem um nariz fino”. Nós dizemos: ele tem uma boa visão. Curiosa progressão. Primeiro o odor, o sentido animal; em seguida o ouvido, este sentido já mais refinado. Finalmente a visão, este sentido intelectual”. (Febvre, 1953, p. 5, tradução minha).⁷ Lucien Febvre acrescenta que mesmo a invenção da imprensa não levou imediatamente a um privilegiamento da visão, até porque no século XVI ainda não se lia silenciosamente. Em plena reforma religiosa, a Bíblia era a base das crenças. Lutero, Calvino ou Zwinglio eram representados com um grande livro nas mãos: a Bíblia. Mas eles reivindicam a *Palavra*. “Eles não leem as epístolas de Paulo. Eles escutam a palavra de Deus pela voz de São Paulo, [...]. A Fé era audição [...] os órgãos por excelência do Cristão são as orelhas”. (1953, p. 6, tradução minha).⁸

Já no século XIX a visão torna-se não apenas meio de conhecimento, mas, igualmente, objeto do saber e da investigação. Nélia Dias (1999) mostra o quanto antropólogos franceses, como Broca, da Associação de Antropologia de Paris, procuravam investigar a acuidade visual, problemas de visão, a percepção de cores, a cor dos olhos e a própria evolução anatômica do olho, no exato momento em que proclamam a predominância metodológica da observação. Vale lembrar que estas investigações tinham como objetivo saber de que modo os sentidos podem conferir autenticidade, sendo eles mesmos atravessados pela dimensão fisiológica e subjetiva. Estas investigações concluem pela prioridade da visão como órgão privilegiado

do conhecimento e uma das razões é que é a visão que permite a distância necessária para o conhecimento, sem necessidade de toque.⁹

“O cientificismo e a objetividade típicas do século XIX supõem a distância espacial e a posição “neutra” do observador, requisitos que apenas a visão, dentre todos os órgãos dos sentidos pode fornecer”. (DIAS, 1999, p. 28, tradução minha).¹⁰ Associada a outros critérios antropométricos, a cor dos olhos era um dos elementos da classificação hierárquica das raças, colocando em evidência características físicas e intelectuais associadas a cada uma delas. Nélia Dias lembra ainda que a cor dos olhos foi considerada por mais de um século como um índice de identificação para fins de controle policial, político e social. Vale notar que este índice não perdeu sua legitimidade. A cor e as formas da íris são dos elementos mais aventados para as futuras carteiras de identidade, mais até do que a impressão digital ou a própria assinatura de seu portador.

Também na Inglaterra do século XIX o tema da visão era central. Os relatórios da expedição organizada pela Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, que teve a oportunidade de examinar na Biblioteca da Universidade de Saint Andrews estão repletos de imagens e de dados a respeito da acuidade visual dos povos pesquisados na Austrália. Como assinala Anna Grimshaw, “A visão era uma questão central na expedição ao Estreito de Torres. Era o foco de parte substancial da pesquisa científica sobre a vida nativa e acabou

7 “Au XVI^e siècle, c’était l’ouïe. Ce qui déjà constituait un changement. Car d’un homme subtil, les Romains disaient: ‘il a le nez fin’. *Homo naris emunctae*, homo obesae naris, c’est de l’Horace. Nous disons, nous: il voit juste. Et nos pères du XVI^e siècle: il a l’ouïe fine; il entend l’herbe pousser ... Curieuse progression. L’odorat d’abord, ce sens animal; l’ouïe ensuite, ce sens déjà plus raffiné. La vue enfin, ce sens intellectuel.”

8 “Ils ne lisent pas les épîtres de Paul. Ils entendent Dieu parler par la voix de Saint Paul, [...] . La Foi était audition. [...] . les organes par excellence du Chrétien, ce sont les oreilles”. (Febvre, 1953: 6).

9 “... il faut proceder comme les voyageurs, c’est-à-dire à distance, sans s’approcher, ni entrouvrir les paupières avec les doigts, ni analyser les détails photographiques de la surface de la íris”. (Topinard, 1886:600 in Dias, 1999:28). A necessidade de uma distância mínima para a correta observação já era assinalada por Da Vinci, alguns séculos antes: “Caso o olho veja um corpo situado bastante próximo, não poderá distingui-lo bem; o mesmo ocorre com alguém que tenta ver a ponta do próprio nariz. Por esta razão, e como regra geral, a natureza nos ensina que um objeto nunca será perfeitamente visto se o intervalo entre o olho e esse objeto não for, pelo menos, do mesmo tamanho que o rosto”. (Da Vinci, Atl.138b in Carreira, 2000:102). Vale ainda observar que de todos os sentidos o toque é aquele em que mais está presente a subjetividade, sendo por isto mesmo o sentido dominante nas relações afetivas.

10 “Or, les canons de scientificité et d’objectivité au XIX^e siècle supposent la distance spatiale et la position “neutre” de l’observateur, réquisits que seule la vision, parmi tous les autres organes des sens, peut fournir”. (Dias, 1999:28).

por constituir um tema importante, subjacente à própria pesquisa. A visão era inseparável da questão metodológica”. (2001, p. 20).

Na segunda metade do século XIX, a partir da invenção das novas tecnologias para reprodução de imagem, como a fotografia e posteriormente o cinema, há uma clara associação entre o olhar e o conhecimento. Basta lembrar o quanto as imagens propiciadas pela invenção da máquina fotográfica estavam ligadas às atividades científicas. Como mostra Maresca (1996) a imagem fixa rapidamente se impôs através dos progressos da microscopia e da astronomia, como auxiliar do conhecimento. Dentre as várias disciplinas científicas, a medicina é das que mais cedo valoriza a visão como ato de conhecimento. A invenção do Raio X, em 1895, permitirá ver aquilo que não é imediatamente visível no corpo humano, ver o corpo diretamente, sem abri-lo. Esta valorização da visão não se limita à medicina oficial.¹¹

De todos os sentidos, é à visão que atribuímos um valor privilegiado. A associação entre olhar e conhecimento pode ser percebida a partir de alguns indícios, como o nome de várias revistas de informação: *Veja, Visão, Vu, Nouvel Observateur, Look*, etc..

Não são poucos os Autores que procuram entender este privilegiamento da visão nas sociedades ocidentais a partir da teoria da visão da perspectiva linear desenvolvida, no século XV, pelo pintor italiano Leon Battista Alberti, que irá aprofundar em seu Tratado da Pintura, escrito entre 1435 e 1436, as ideias de Brunelleschi.

“(...)direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que aí será pintado, e aí

determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura. Divido o comprimento desse homem em três partes, sendo para mim cada uma das partes proporcional à medida que se chama braço, porque medindo-se um homem comum, vê-se que ele tem quase a medida de três braços.” (ALBERTI, 1999, p. 94).

Com esta teoria a visão perspectiva deixa de ser entendida como visão ótica e passa a ser entendida como uma função visual, em que o olho “é apenas um instrumento, porque na realidade vemos com o intelecto, (...) algo que sai de nós e vai para o exterior”. (ARGAN, 1999, p. 32).

“Nesta paisagem da perspectiva unilinear, a pessoa torna-se um espectador que se esconde por trás da janela que se abre para o mundo; o corpo, agora divorciado da pessoa, torna-se um indivíduo e o mundo, como algo observado por este olho sem corpo, transforma-se em espetáculo”. (ROMANYSHIN, ROBERT, 1989, p. 31 in Howes, 1991, p. 5).

Além de transformar o mundo em espetáculo e de separar o observador daquilo que é observado há ainda outras implicações deste modo de olhar a cena, como se estivéssemos vendo o que se passa por trás de uma janela. Sabemos que “aquilo que acontece não pode nos envolver e que, portanto, estamos em condição de imunidade. Seguros de que não seremos envolvidos na cena, podemos julgar tranqüilamente o que vemos”. (ARGAN, 1999, p. 33).

Meu objetivo é, seguindo as pistas abertas por Howes (1991), ao propor uma “Antropologia dos sentidos”, entender como este privilegiamento da visão enquanto órgão dos sentidos que praticamente deixa todos os outros em segundo plano quando o que está em jogo

11 Melvina Afra Mendes de Araujo, uma das pesquisadoras que participou de nosso primeiro projeto temático demonstra em sua dissertação de mestrado “Das ervas medicinais à fitoterapia. Encontros e desencontros. Entre as lógicas biomédicas e popular”, defendida em 1998, a importância da visão na construção da própria noção de doença, assim como nos mecanismos utilizados em seu diagnóstico. Melvina mostra que mesmo atualmente, tanto para os biomédicos, quanto para a população leiga, “ver significa conhecer, saber”. Para as mulheres entrevistadas por Melvina esta visão não vem de um saber acadêmico, e sim de um dom divino, e é esta visão que evidencia a doença e que caracteriza as concepções populares de doença e cura. Para os biomédicos, por outro lado, são imagens como as fornecidas pela ultra-sonografia, pela tomografia, raio-X, microscopia, etc., que permitirão demonstrar que determinada doença está ou esteve no corpo doente.

é o ato do conhecimento, é acompanhado, nas Ciências Sociais, por um certo fechar de olhos para as imagens. Vale alertar que não me refiro aqui aos fenômenos de percepção ou cognição, áreas que vem sendo estudadas pela Psicologia clássica. Trata-se, isto sim, de entender como os cinco sentidos são percebidos, hierarquizados, representados e diferentemente valorizados social e culturalmente. Sabemos, por outro lado, que nenhum dos sentidos opera isoladamente. Como disse Merleau-Ponty, a percepção “não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala simultaneamente a todos os meus sentidos”. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 105).

É partindo destas premissas, portanto, que pretendo entender o modo como nós cientistas sociais valorizamos diferentemente cada um dos sentidos e como os percebemos nas atividades a que nos dedicamos, nas atitudes valorizadas para o bom desempenho da atividade científica. Nesse sentido, é notório o fato de que o léxico para o universo visual é infinitamente mais rico e complexo do que o léxico para nossas impressões gustativas, olfativas ou mesmo auditivas. Assim, por exemplo, nas descontinuidades naturais relativas ao paladar distinguimos cinco categorias básicas: doce, azedo, ácido, amargo e salgado, mas frequentemente o contraste entre esses termos não é claro (o caju, por exemplo, fica entre o doce, o ácido e o azedo). Por outro lado, a língua tem suas “artes” e todo o léxico ligado ao paladar parece ser adequado para descrever experiências não gustativas: “uma menina doce”, “o homem que acordou azedo”, “uma experiência amarga”, “um preço salgado”, para citar apenas alguns exemplos. São também conhecidas as associações entre o universo gustativo e a avaliação moral: “no Brasil tudo acaba em pizza”, “um homem que é um banana”, “o jogo foi marmelada”, etc.. É igualmente reduzido o léxico para as impressões olfativas e também este utilizado para um domínio não olfativo: “a coisa aqui vai feder!”.

Olfato, paladar e tato são os sentidos que implicam proximidade e por esta razão

vistos como sentidos mais impregnados de subjetividade e os mais presentes nas nossas relações afetivas. No Ocidente visão e audição são percebidos como sentidos mais abstratos e distantes e, por esta razão, mais ligados ao intelecto. Falamos de “um homem de visão”, por oposição a outro que “não aprende nada, parece surdo”.

Constance Classen (1993) já demonstrou que até mesmo o reconhecimento de cinco sentidos é uma construção cultural que se estabelece no Ocidente a partir de Aristóteles. Algumas culturas reconhecem mais sentidos, outras menos. Mesmo no Ocidente, em outras épocas históricas, a fala poderia ser considerada como um sexto sentido. Se estranhemos a inclusão da fala como um dos sentidos é porque hoje os concebemos como receptores passivos de dados, como faculdades naturais, onde a fala, como capacidade adquirida não teria lugar. No entanto, se os sentidos são ordenados pela cultura e expressam valores culturais, é possível entender porque atribuímos à visão o posto mais alto entre todos os nossos sentidos e simultaneamente fechamos nossos olhos para análises de imagens ou sua produção.

Se voltarmos nossa atenção para o uso de imagens para fins de conhecimento científico, vale, entretanto, notar que se as imagens são largamente utilizadas por diferentes disciplinas em vários momentos do século XIX, poucas delas, como as Ciências Naturais, como a Biologia, a Botânica e a Zoologia continuam a se utilizar até hoje de imagens como auxiliares do conhecimento. As disciplinas mais ligadas às Humanidades logo abandonam esta possibilidade. Na Psicanálise, por exemplo, as imagens são vistas como extremamente ilusórias e a visão rapidamente cede lugar à escuta como sentido valorizado na relação entre o analista e seu paciente. Na Sociologia o uso de imagens em artigos científicos também desaparece no início da segunda década do século XX. Os quadros estatísticos e as discussões teórico-metodológicas passam a ser cada vez mais valorizados, fazendo da Sociologia uma disciplina eminentemente verbal. Também a Antropologia, como veremos

adiante, abandona a partir da década de 30 do século XX, o uso intenso que havia feito das imagens desde a invenção da máquina fotográfica e posteriormente do cinema.

Apesar de desprezar as imagens e a visão como elementos importantes da investigação científica, fortes indícios do olhar como órgão do conhecimento permanecem nas Ciências Sociais, principalmente no que se refere ao léxico empregado para a atitude que se espera do investigador. Nossos textos estão impregnados de um vocabulário referente à “visualidade”. Na Antropologia falamos, e muito, de *observação* e, desde Malinowski, procuramos captar o *ponto-de-vista* do nativo, tentamos reconstruir sua *visão* de mundo, buscamos *evidências* empíricas para nossas generalizações, que façam jus a uma *ótica* científica. Vale ainda lembrar que a própria palavra teoria deriva da fusão de *théa* (visão, olhar) e *ora* (desvelo). Todo nosso discurso verbal, por outro lado, parece muito mais adaptado para descrever o que vemos do que aquilo que nos chega através de outros sentidos.

Não é apenas aquilo que se espera do observador que denuncia o visualismo nas nossas disciplinas, termo que Fabian utiliza para conotar um viés ideológico cultural que elege a visão como o mais nobre dos sentidos e uma concepção geométrica e quase espacial como o modo mais exato de comunicar o conhecimento. (FABIAN, 1983, p. 106). São vários os artifícios que utilizamos para “visualizar” a cultura ou a sociedade que estudamos: gráficos, tabelas, diagramas de parentesco, a famosa planta da aldeia. “Visualizar uma cultura ou uma sociedade quase se torna sinônimo de entendê-la”. (FABIAN, 1983, p. 106).

“A PRIMEIRA REGRA e a mais fundamental consiste em considerar os fatos sociais como coisas” afirmava Durkheim (1966, p. 3), porque os fenômenos sociais são coisas e assim devem ser tratados. É como dados que

se impõem à observação, como as coisas que se encontram em nosso campo de visão que estes fenômenos devem ser observados pelo sociólogo. Só assim se poderia, na visão de Durkheim, afastar as prenoções que tanto atrapalham a análise científica.

O grande paradoxo é que este visualismo altera profundamente não só nossa própria experiência visual, como anula toda a experiência que nos vem por outros sentidos que não a visão quando estamos em campo. Outro ponto importante, assinalado por Fabian é que este discurso parece sempre nos afastar da continuidade temporal entre sujeito e objeto do conhecimento. (FABIAN, 1983, p. 109). Ou seja, se a objetividade do conhecimento depende de uma distância espacial, esta parece levar igualmente a uma distância temporal: “o outro, como objeto do conhecimento, deve ser separado, distinto e de preferência distante do sujeito da investigação” (1983, p. 121). Nos museus, nos relatos de viagens e nas grandes exposições universais este outro era efetivamente transformado em exótico (fora da ótica), fora da contemporaneidade, distante de nós em termos de espaço e tempo.

Há, certamente, uma relação inevitável entre o valor atribuído à visão pelo senso comum enquanto órgão sensível do ato de conhecer¹² e a proliferação de imagens em nossa sociedade, espécies de registros do olhar. Neste sentido, uma outra consequência deste privilegiamento da visão é que as imagens que produzimos acabaram por dominar nosso cotidiano, chegando mesmo a substituir a experiência.¹³

Três grandes invenções, todas da mesma época, permitem perceber o quanto as atenções se voltavam não só para captar aquilo que é fugaz, mas, igualmente, trazer para perto realidades longínquas, percorrer grandes distâncias, atravessando em pouco tempo um espaço antes impossível. São elas a invenção da máquina

12 “Sight has today become the principal avenue of the sensuous awareness upon which systematic thought about nature is based” (Ivins, 1975:13). Vide, a respeito da relação entre a visão e o conhecimento o belíssimo artigo de Marilena Chaui: Janela da Alma, Espelho do Mundo, na coletânea organizada por Aduino Novaes (1990).

13 Não são poucos os As. a enfatizarem este aspecto. Vide, entre outros, Barthes, 1984; Benjamim, 1994; Blonsky, 1985; Sontag, 1986, etc.

fotográfica, do cinema e da aviação, invenções que não implicaram apenas mudanças nas formas de percebermos tempo e espaço, mas, igualmente, mudanças nas perspectivas visuais até então conhecidas. Se a literatura (*Frankenstein* de Mary Shelley) e a religião procuravam entender melhor a realidade possível após a morte, a fotografia, o cinema, a aviação e também a Antropologia vão procurar trazer para perto realidades também outras, distantes no espaço.

Embevecidos pelos avanços da industrialização que transformava por completo as competências e capacidades humanas até então conhecidas, os intelectuais do final do século XIX procuram retrair a história de sua sociedade, tentando entender os caminhos que permitiram chegar a este patamar evolutivo. “O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem ‘pelo campo’ e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história” (PIAULT, 1995, p. 27).

As imagens foram incorporadas pela Antropologia desde o princípio da história do cinema. A grande invenção de 1895, dos Lumière, foi um equipamento importante na bagagem dos cientistas que participaram da Expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, em 1898. Imagens passam a ser cada vez mais frequentes como registros de sociedades longínquas, como signos visuais de um Outro, visto como muito próximo de um mundo natural. Tais como as coleções de artefatos, avidamente buscadas pelos museus, as fotografias forneciam a possibilidade de organizar as sociedades em tipos, modelos humanos.¹⁴ Como diz MacDougall, “os signos visíveis podem ser mais importantes para definir as pessoas em relação ao observador, do que em relação a si mesmas” (MACDOUGALL, 1997, p. 280).

O interesse da Antropologia pelo uso de

imagens para ilustrações vinha igualmente do modelo científico seguido por esta disciplina no final do século passado: aquele fornecido pelas ciências naturais. Como já assinalado, a medicina logo incorporou com sucesso o raio X, inventado em 1895. Tanto a botânica quanto a zoologia e a geologia usavam muitas ilustrações como recurso classificatório; antropólogos, por sua vez, buscavam fotos e ilustrações para captar aspectos visuais da cultura, que permitissem bases classificatórias para os diferentes estágios de evolução social. As fotografias, medidas e representações antropométricas serão também importantes elementos do diálogo que a Antropologia irá travar com as ciências médicas e jurídicas.¹⁵ Neste afã classificatório, além dos já citados dados antropométricos, os vários itens da cultura material, como armas, instrumentos agrícolas, adornos, pintura corporal, cestaria, cerâmica, detalhes arquitetônicos foram amplamente registrados na literatura antropológica até as três primeiras décadas deste século.

Entre 1936 e 1939 Margaret Mead e Gregory Bateson resolvem registrar em fotos e filmes “as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças, que já havia sido tema importante em trabalhos anteriores de Mead” (HEIDER, 1995, p. 39). Se até esta época o objetivo da utilização de imagens era o registro visual de tipos humanos com propósitos explicitamente classificatórios, em *Balinese Character* (Bateson e Mead, 1942) a imagem vinha a serviço de uma temática muito específica, a descrição visual do comportamento e o modo como práticas de socialização são fundamentais na formação do ethos cultural de um povo.

A Segunda Guerra Mundial levou muitos antropólogos norte-americanos, como Margaret Mead, Rhoda Métraux, Ruth Benedict e Gregory Bateson a utilizarem filmes para a análise de padrões culturais, que não poderiam

14 Vide, a este respeito, Edwards 1992 e MacDougall, 1997.

15 Vide a respeito Schwarcz, 1993.

16 Vide, a respeito da análise fílmica realizada por antropólogos neste período, o artigo de Weakland, 1995.

ser observados *in loco*, principalmente filmes e culturas da Alemanha e do Japão.¹⁶ Tal como a literatura e o folclore, o cinema permitiria a projeção de imagens do comportamento humano que, se devidamente analisadas, levariam a avaliar e prever, naquele contexto da guerra, a reação coletiva e individual de sociedades que se enfrentavam. Eram, por isto mesmo, análises que se centravam no conteúdo temático dos filmes, a partir de uma metodologia que não se diferenciava muito daquela que os antropólogos utilizavam para a análise do significado de mitos, rituais e cerimônias das sociedades de pequena escala, com as quais já vinham trabalhando há algum tempo. Neste sentido, a análise tinha como objetivo buscar, através dos filmes, elementos que permitissem um melhor entendimento da cultura em questão e não o inverso.

Os trabalhos pioneiros de Mead e Bateson não tiveram seguidores e, a partir desta época, as imagens praticamente desaparecem dos trabalhos antropológicos. Para Banks e Morphy, organizadores de uma importante coletânea que se propõe a repensar a Antropologia Visual,

A mudança de foco para a organização social, a importância do método genealógico, a ênfase na tradição oral, todos esses foram fatores que contribuíram para o desprezo pelas novas tecnologias de registro, uma vez que os pesquisadores nessas áreas achavam que o caderno de campo era suficiente. O desprezo pela arte, cultura material e formas rituais, todas essas áreas em que a câmera está muito à vontade (e todas essas formas visuais de interesse para os antropólogos evolucionistas) podem ter sido fatores complementares. (1997, p. 9).

O único antropólogo a inovar efetivamente a partir do uso da câmera foi Jean

Rouch. Inovou ao sugerir mudanças tecnológicas na câmera de filmar que permitissem seu uso sem o tripé e, portanto, mais próxima de seu foco de atenção, além de ter sido dos primeiros cineastas a fazer uso do som sincronizado. Mas a grande inovação de Jean Rouch para a Antropologia foi propor a chamada Antropologia compartilhada, em que os sujeitos de pesquisa participavam ativamente do processo de filmagem e edição. Seu “cine transe” acabou tendo, na época, muito mais influência sobre cineastas como Truffaut e Godard do que sobre os antropólogos que realizavam filmes etnográficos.¹⁷

Não cabe aqui fazer a história do filme etnográfico que, aliás, pode ser encontrada em outras publicações.¹⁸ Estas breves menções têm como único objetivo assinalar que apesar do grande interesse que a Antropologia tinha pelas imagens no início da história da disciplina, acabou por utilizá-las, basicamente muito mais como uma técnica de registro, e mesmo assim, com grande parcimônia. A introdução de Margaret Mead a uma coletânea sobre Antropologia Visual, publicada pela primeira vez em 1974, apesar de enfática quanto à necessidade das universidades enviarem antropólogos a campo munidos de equipamentos para gravação de sons e imagens e apesar de suas insistências em registrar, através de fotografias e filmes, aspectos culturais de sociedades vistas como à beira da extinção, parecem não ter provocado o impacto desejado. Por outro lado, análises de imagens fixas e em movimento parecem ter ficado restritas ao período da guerra, pela simples razão que o conflito permitia apenas uma Antropologia à distância. O texto verbal predomina na literatura antropológica até bem recentemente.

O que fazem os cientistas sociais? Observam, investigam, perscrutam, analisam a partir de suas observações, procuram generalizar.

17 Quatro pesquisadores de nosso projeto temático, Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman realizaram o vídeo “Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras”, onde procuram analisar a obra deste antropólogo cineasta. Filme disponível online <http://www.lisa.fflch.usp.br/node/170>

Vide também de Renato Sztutman “Jean Rouch, um antropólogo cineasta”, onde Renato, após analisar com profundidade a trajetória da obra de Jean Rouch, acaba por questionar alguns dos parâmetros que norteiam a obra dos chamados autores pós-modernos.

18 Em português temos artigos de vários As. no n. 1 do Cadernos de Antropologia e Imagem, publicado pela UERJ em 1995.

A visão é, para nós cientistas sociais, efetivamente um ato do conhecimento. Não se trata de uma visão qualquer e sim de uma visão treinada, formada, dirigida. O ato de ver é sempre uma questão de opção, ao contrário do ato de ouvir. O som nos penetra, vem de fora para dentro. Para olhar e, mais ainda, para o olhar que investiga, devemos dirigir nossos olhos com atenção. É um movimento inverso ao ato de ouvir, pois o olhar parte de dentro para fora.

Retomando McLuhan, Howes (1991, p. 171) mostra que foi a imprensa a responsável pelo viés favorável a um pensamento explícito ou objetivo, causal ou seqüencial e, acima de tudo, lógico, tão característico da cultura ocidental a partir do Renascimento. Um pensamento que exige distância daquilo que é observado, que procura abstrair as aparências imediatamente visíveis. A invenção da imprensa apenas torna mais evidente o processo que se inicia já com a escrita. “A escrita e especificamente o alfabeto, converteram o acontecimento no mundo dinâmico, no qual o homem oral e auditivo estocava seu conhecimento, em um mundo de registro visual estático. [...] o alfabeto deformou o som transformando-o em algo visual” (ONG, 1969, p. 643). É paradoxalmente este visualismo, ao qual Fabian também se refere, que afasta os cientistas sociais das imagens.

Se os cientistas sociais, com raras exceções, afastaram-se da imagem é porque ela dá a impressão de proximidade com o que ela representa. Cientistas sociais e antropólogos, particularmente, adotam a posição de estranhamento e distância com relação àquilo que querem analisar. Mesmo e principalmente se os fenômenos a serem analisados são por demais familiares.¹⁹ A resistência a uma maior aproximação com a imagem é, muito provavelmente, por associarem a imagem a signos naturais, ao passo que as palavras são tidas, nesta perspectiva, como signos convencionais. Aquilo

que nos distingue enquanto seres humanos é nossa capacidade de comunicação através da linguagem, ao passo que a percepção da imagem, embora também ela linguagem, é algo que supomos compartilhar com outros animais. Esta perspectiva ignora até hoje o fato que o século XV já descortinara: olhar não é apenas um fenômeno fisiológico, assim como imagens fílmicas ou fotográficas não são cópias do mundo visível. Olhar e produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas à nossa vida psíquica e cultural. Percebemos, sobretudo aquilo que conhecemos do mundo, exatamente aquilo que a linguagem procura estruturar e ordenar.

Como diz Herbert Read,

Vemos aquilo que aprendemos a ver e a visão torna-se um hábito, uma convenção, uma seleção parcial de tudo que existe para ser visto, e um sumário distorcido de todo o resto. Vemos o que queremos ver, e o que queremos ver é determinado, não por leis inevitáveis da ótica ou mesmo (como parece ser o caso em animais selvagens) por um instinto de sobrevivência, mas por um desejo de descobrir ou construir um mundo em que possamos acreditar. (1991, p. 12).

Concebemos o mundo, o espaço, o tempo, a pessoa, a própria noção de imagem, através de valores que guiam o nosso olhar, nossa percepção e nossa representação, que não são, portanto, atividades universais ou naturais. Felizmente os antropólogos parecem ter acordado para a riqueza do uso de imagens em nossa disciplina e hoje são muitas as instituições onde a chamada antropologia visual se estabeleceu. O blog da Antropologia Visual no site da ABA – Associação Brasileira de Antropologia – traz os vários grupos nas diferentes universidades, que tem núcleos e laboratórios voltados para a análise e produção de imagens em uma perspectiva antropológica. (<http://antropologiavisualaba.blogspot.com/>).

19 Ao analisar a obra de Walter Benjamim e o teatro épico de Brecht, John Dawsey (1998, 36-38) mostra o efeito de distanciamento necessário para que se afaste o embotamento causado pela familiaridade. A imagem, *analogon* do real por ela representado, parece impedir este afastamento. “O teatro de Brecht mais provoca do que interpreta”. (idem, p. 38). Seria isto impossível com imagens fílmicas ou fotográficas?

Vale a pena igualmente consultar o site do Comitê de Antropologia Visual da ABA - <https://cavantropologiavis.wixsite.com/cavaba>

No LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, na Universidade de São Paulo²⁰, que tive o prazer de fundar em 1991, trabalhamos com temas muito diversos, mas há algo que atravessa todos estes trabalhos: o foco da análise recai no código icônico da comunicação e não num código verbal, apesar deste não ser jamais ignorado. São trabalhos em que a estética é foco central, seja no universo da imagem, da linguagem ou da performance. São trabalhos em que, como diz Joanna Overing, o conhecimento SOBRE o mundo se realiza NO mundo por meio de um viés que é, ao mesmo tempo, estético, ético e moral. São trabalhos que continuam, como em toda boa Antropologia, buscando o modo como diferentes pessoas vivem sua humanidade numa cultura muito específica e particular. Apenas seguimos pistas diferentes para chegar a ela.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999. (original de 1435, 1436).

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1997.

BARBOSA, Andréa. São Paulo, Cidade Azul – *Ensaio sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese*

Character: a photographic analysis. New York Academy of Sciences, Special Publications 2, 1942.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In Benjamim, *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BERGER, Mirela. *A projeção da Deficiência*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1999.

BLONSKY, Marshall. *On Signs*. Blackwell. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.

BÜHLER, Maira. *Entre ser e estar: uma discussão antropológica sobre a construção da identidade das Drag Queens paulistanas*. Relatório final da bolsa de iniciação científica PIBIC-CNPq. São Paulo, Agosto de 1999.

Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1. Antropologia e Cinema, primeiros contatos. UERJ. Rio de Janeiro, 1995.

DAWSEY, John Cowart. *De que riem os bóias-frias? Diários de Antropologia e Teatro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2013.

DIAS, Nélia. La fiabilité de l'œil. *Terrain*, 33, septembre 1999. p. 17-30.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966. [1895].

EDWARDS, Elizabeth (Ed.): *Anthropology and Photography*. Londres : Royal Anthropological Institute, 1992.

_____. Beyond the boundary: a consideration of

²⁰ Vide a nossa produção em <http://www.lisa.fflch.usp.br/>

- the expressive in photography and anthropology. In BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & London: Yale University Press, 1997. p. 53-80.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other – how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FEBVRE, Lucien. Discours Inaugural – Leonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle. *Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris, 4-7 Juillet 1952. Presses Universitaires de France. Paris, 1953.
- FRETIN, Lucas. *Percepção e linguagem das pichações em São Paulo*. Relatório PIBIC-CNPq. São Paulo, 2001.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye – Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, vol. I. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- HEIDER, Karl. “Uma história do filme etnográfico”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1. UERJ, Rio de Janeiro, 1995. p. 31-54.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Violência – etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- _____. *A música e o risco*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- HOWES, David: “Sensorial Anthropology”. In Howes, David (Ed.): *The Varieties of Sensory Experience – a Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- KEHL, Maria Rita. “Muito além do espetáculo”. In NOVAES, Adauto (Org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- MACDOUGALL, David. “The visual in anthropology”. In Banks, M. e Morphy, H.: *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1997. p. 276-295.
- MARESCA, Sylvain. *La Photographie, um Miroir des Sciences Sociales*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- MEAD, Margaret. “Visual Anthropology in a discipline of words”. In HOCKINGS, Paul (Ed.): *Principles of visual anthropology*. 2nd. New York: Ed. Mouton de Gruyter, 1995. (1ª ed. 1974). p. 3-10.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia”. In GRUNEWALD, José Lino: *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969. p. 101 – 117.
- MONTERO, Paula. “Os meios de comunicação a serviço da Igreja”. IN DELLA CAVA, Ralph e MONTERO, Paula: ... *E o verbo se faz imagem – Igreja Católica e os meios de comunicação de massa no Brasil: 1962-1989*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991. p. 201-256.
- ONG, Walter. “World as view and world as event”. *American Anthropologist*, 71, 1969. p. 634-647.
- OVERING, Joanna; PASSES, Alan. Introduction – Conviviality and the Opening up of Amazonian Anthropology. In OVERING, Joanna e PASSES, Alan: *The Anthropology of Love and Anger, the aesthetics of conviviality in Native Amazonia*. London: Routledge, 2000. p. 1-30.
- OVERING, Joanna. “A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa”. IN *Revista de Antropologia*. Vol. 34. São Paulo, 1991. p. 7-33.
- PINNEY, Christopher. “The Parallel Histories of Anthropology and Photography”. In EDWARDS, Elizabeth (Ed.): *Anthropology and Photography*. Londres: Royal Anthropological Institute, 1992. p. 74-95.

PIRES BATISTA, Rosane. “Denise está chamando – o indivíduo no mundo contemporâneo”. In CAIUBY NOVAES et alli (Orgs.): *Escrituras da imagem*. São Paulo: EDUSP e FAPESP, 2004.

READ, Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. Londres: Thames & Hudson, 1991.

SCHWARTZ, Vanessa. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R.: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.411-440.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R.: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115-148.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity – a particular history of the senses*. Londres: Routledge, 1993.

Artigos em jornais

“Achadas pinturas de 25 mil anos”. *O Estado de São Paulo*, 7/2/2006, p. A13.

“Olhares eletrônicos sobre a cidade”. *Veja São Paulo*, 22/2/2006. p. 20-26.

Darnton, Robert: “Rede de intrigas”. *Folha de São Paulo*, 30 de Julho de 2000. Caderno Mais, p. 4-13.

Histórias da antropologia visual: apontamentos e reflexões

João Martinho de Mendonça ¹

Resumo

Esse artigo procura formular alguns apontamentos sobre a história da antropologia visual no Brasil com base em perspectivas de ensino e pesquisa vivenciadas nas últimas décadas. A efervescência experimentada em fins do último milênio, quando diversos laboratórios e núcleos foram criados nas universidades brasileiras, é refletida a partir do momento atual, quando o desenvolvimento rápido de novas tecnologias tornou ainda maiores os desafios iniciais dessa área. Traz também notas históricas e questões de uma pesquisa fotográfica em andamento junto à Universidade da Califórnia, Berkeley, de maneira a recuperar elementos para uma reflexão mais ampla. Como pensar, pois, sobre o lugar das imagens nas instituições e museus antropológicos, bem como, atualmente, nos mais diversos sítios eletrônicos, amplamente acessíveis a partir da rede mundial de computadores? O conjunto das questões apresentadas convida a reafirmar a necessidade de novas pesquisas em diversas frentes, com consequentes reconfigurações nos debates relativos ao desenvolvimento dos usos das imagens nas ciências sociais, especialmente na antropologia.

Palavras-chave: fotografia; antropologia visual; história da antropologia; Brasil; Estados Unidos.

Histories of visual anthropology: notes and reflections

Abstract

This first aim of this article is to point out some notes on the history of visual anthropology from Brazil, based on teaching and research perspectives experienced in the last decades. The effervescence of the end of the last millennium, when several laboratories and research centers were created in Brazilian universities, is reflected from the current moment, when the rapid development of new digital technologies made the initial challenges in this area even greater. It also brings historical notes and questions from a photographic research in the University of California, Berkeley, in order to recover elements for a broader reflection. How to think about the place of images in anthropological institutions and museums, as well as, nowadays, in the most diverse electronic sites, widely available from the world wide web? The whole set of questions presented invites to reaffirm the need for new research on several fronts, with consequent reconfiguration of the debates related to the development of the uses of images in social sciences, especially in anthropology.

Keywords: : photography; visual anthropology; history of anthropology; Brazil; United States

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Introdução

Em 1999 foi publicado pela editora universitária da UFRGS o livro *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia* (ECKERT & MONTE-MÓR, 1999). A novidade, apresentada na época, refletia o trabalho de vários pesquisadores envolvidos com essa área no Brasil, iniciado já há mais de uma década, em diálogo, principalmente, com as perspectivas de antropologia visual desenvolvidas na França, nos Estados Unidos e na Inglaterra. Marc Piault² formulou, na época, o sentido dessa novidade nos termos seguintes: “(...) a antropologia audiovisual abre novos campos de exploração e novos terrenos, o que significa, sem dúvida, uma nova maneira de conceber a antropologia” (PIAULT, 1999, p. 15).

Duas outras publicações anteriores, de 1995, podem ser tomadas como marcos históricos e expressão da verdadeira efervescência das imagens nas ciências sociais brasileiras em fins do milênio passado, especialmente na antropologia. Trata-se, primeiramente, do número especial da Revista *Horizontes Antropológicos* dedicado à antropologia visual (ECKERT & GODOLPHIM, 1995). Era então o segundo número desse periódico, o qual se apresentava na linha de consolidação dos trabalhos desenvolvidos na pós-graduação em antropologia pela UFRGS. No mesmo ano vinha da gráfica da UERJ o primeiro número de um periódico, desta vez, exclusivamente dedicado à antropologia visual e suas interfaces, os *Cadernos de Antropologia e Imagem* (PEIXOTO E MONTE-MÓR, 1995).

Entre aquele momento e o atual se passaram mais duas décadas. Nesse meio tempo, diversos e relevantes esforços podem ser notados

no que diz respeito à discussão sobre a história da antropologia visual, a partir das experiências de pesquisadores de universidades brasileiras, entre outros: Samain (2005), Caiuby Novaes (2010), Ferraz & Mendonça (2014), Eckert & Rocha (2016) e Mendonça (2016)³.

Fatores específicos ajudaram a fomentar e articular a produção da área, ao nível nacional, desde os debates para implementação do roteiro de classificação chamado “Qualis audiovisual” junto à CAPES e do Comitê de Imagem e Som da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, até as diferentes edições do *Prêmio Pierre Verger* de vídeo etnográfico, o qual passou a incluir a categoria “ensaio fotográfico” a partir de 2002. Em sua edição de 2020, a Reunião Brasileira de Antropologia, através de seu Comitê de Antropologia Visual, lançou edital para sua primeira Mostra de desenhos etnográficos, ampliando ainda mais os limites de um campo ainda muito marcado pela relação com o realismo fotográfico e o cinema documentário.

Ao mesmo tempo, nas últimas décadas, o enorme impacto das tecnologias informatizadas ocupou espaços de discussão importantes em toda parte, levantando e fazendo avançar, por exemplo, questões sobre etnografia e métodos virtuais (HINE, 2005), *Políticas etnográficas no campo da cibercultura* (SEGATA & RIFIOTIS, 2016) ou sobre a presença indígena no ciberespaço (PEREIRA, 2012). Além de tantas outras interfaces da antropologia com a comunicação e com as artes visuais, as quais podem ser percebidas na série de proposições de Grupos de Trabalho para as reuniões da ABA⁴ ao longo destes anos todos. Dessa maneira, a efervescência que podia ser sentida duas décadas atrás, em função do interesse pelos usos das

2 Posteriormente, em 2006, Piault colaborou diretamente numa das primeiras mostras mais abrangentes do cinema de Jean Rouch no Brasil, promovida pela ABA na reunião de Goiânia, quando surgiu a oportunidade de conhecê-lo melhor e ouvir suas memórias de 1968 na França, ao longo de uma visita guiada ao Museu Antropológico da UFG.

3 Indico também dois vídeos do projeto “Conversas sobre antropologia visual”, com depoimentos dos Profs. Roque Laraia e Március Freire, acerca do desenvolvimento da antropologia visual no Brasil. Disponíveis em: <https://vimeo.com/user15354817>. Acesso em 30 dez 2019.

4 No seu sítio eletrônico a Associação Brasileira de Antropologia disponibiliza acesso integral aos anais das suas reuniões bienais, bem como outras diversas informações, vídeos, canais e publicações. Disponível em: www.abant.org.br. Acesso em 30 dez 2019.

imagens, contudo, parece ter gerado uma certa dispersão, como se a novidade, uma vez passada a moda, perdesse um pouco de seu interesse para dar lugar a novas preocupações. Se eram outros caminhos possíveis e novas aberturas, entretanto, ainda assim não deixavam de passar pelas imagens.

A questão de fundo que este artigo levanta para ser repensada, portanto, diz respeito a saber qual o alcance da suposta expansão do campo no Brasil, observada em meados dos 1990s, e como enfrentar as dificuldades surgidas daquilo que ocorreu nestas duas últimas décadas: a difusão notável e crescente das tecnologias de internet e das imagens-sons-textos que aí são veiculadas a partir de redes digitais e servidores diversos. Como reconhecer, acompanhar e alimentar reflexões específicas que foram desenvolvidas, desde então, para dar conta desse campo movido e fluído, cujos limites e extensões se transformam incessantemente? Em que medida ainda é necessária a consideração da fotografia e do cinema, cada qual com suas especificidades históricas, como momentos decisivos de reconfiguração dos métodos antropológicos? Como abordar a produção teórica a partir do campo da antropologia visual?

Se considerarmos, sobretudo, que não é adequado pensar que seu desenvolvimento segue uma linha reta, correspondente ao desenvolvimento histórico dos “aparelhos” (FLUSSER, 1985), sucessivamente: de fotografia, cinema, vídeo-TV, computação-internet, então a articulação das diferentes especificidades, dificuldades e potencialidades abertas a cada novo momento tecnológico se torna uma tarefa bem mais complicada do que parece. Significa que é necessário conceber diferentes caminhos, desde uma “antropologia visual fotográfica” (SAMAIN, 1998) a uma “antropologia audiovisual” (PIAULT, 1999) ou a uma “antropologia fílmica” (FRANCE, 1998) e assim por diante⁵. Entretanto, sem perder de vista uma discussão mais ampla,

capaz de articular o conjunto proporcionado por estas diversas reestruturações nos modos de conceber e praticar antropologia, por sua vez, atravessado pelas questões éticas, estéticas, epistemológicas e políticas que caracterizam a reflexão antropológica contemporânea pelo menos desde os anos 1980s.

A esse desafio de pensar e articular diversas histórias possíveis da antropologia visual, assim amplamente concebida, esperamos proporcionar algumas breves notas sobre o contexto brasileiro para, em seguida, passar ao tema da formação de coleções fotográficas como campo de pesquisa antropológica.

Dos espaços universitários e do lugar das imagens no ensino e na pesquisa

Gostaria de voltar ao primeiro livro mencionado aqui (ECKERT E MONTE-MÓR, 1999), cuja organização em 4 sessões, por si mesma, poderia representar uma possível linha de discussão para as questões que esbocei mais acima: 1 sobre caminhos e perspectivas, 2 sobre o oral, o textual e o visual, 3 sobre a construção da imagem e 4 sobre a mídia em foco. Nessas 4 vertentes estão dadas já algumas bases possíveis para retrospectivas críticas mais atuais. Na sessão sobre a mídia, no entanto, restrita à mídia televisiva, precisaríamos acrescentar as possibilidades complementares progressivamente abertas pela internet, em termos de produção, distribuição e interatividade. Em meio aos vários caminhos possíveis assim abertos, faremos aqui somente alguns breves apontamentos.

Para enfatizar a perspectiva do ensino, cabe destacar, doravante, algumas passagens do artigo “Espaço de uma antropologia audiovisual”, de Marc Henri Piault (da sessão 1). O autor fez a seguinte observação, se referindo aos programas de ensino de Antropologia Visual na França:

(...) Quando existem, se apresentam frequentemente

5 Tim Ingold, por exemplo, em seu livro original de 2011, propõe uma “antropologia gráfica” na qual procura superar uma dicotomia ou “polaridade” entre imagem e texto, que ele entende como tendo sido estabelecida pela “antropologia visual” por oposição à “etnografia escrita” (INGOLD, 2015, p. 262).

de forma caótica e embrionária e dificilmente se reúnem num mesmo processo de formação, práticas, técnicas e reflexões teóricas. Deve-se constatar a dispersão dos filmes e dos arquivos, suas condições de consulta escandalosamente onerosas ou seletivas. Praticamente, não existem cinematecas, videotecas ou fototecas acessíveis, que garantam a qualidade dos documentos ali conservados e que permitiriam aos estudantes e aos pesquisadores percorrer verdadeiramente esse campo ainda amplamente desconhecido e excessivamente protegido. Mesmo as bibliotecas universitárias na França, dificilmente possuem o essencial da produção escrita referente a esse domínio. (...) (PIAULT, 1999, p. 15)

Ao refletir estas constatações nas experiências brasileiras, mais de vinte anos depois, temos um quadro não muito distante, por mais significativas que tenham sido as realizações dos últimos anos. Mesmo ao considerar o crescimento de uma ampla rede de antropologia visual motivada pelo Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia⁶, ou as diversas experiências de ensino e pesquisa, juntamente com publicações e periódicos surgidos⁷, há que se reconhecer muitas falhas e avançar no enfrentamento dos problemas. Desde as mudanças advindas das políticas mais recentes na CAPES, aos desafios internos de um campo ainda relativamente disperso, tanto quanto abrangente em suas diversas definições possíveis, resta muito ainda por fazer.

O esforço de reunir e refletir elementos históricos desse campo, numa ex-colônia, situada num território de proporções continentais como o Brasil, se torna ainda maior, se quisermos fazer jus às diferentes experiências regionais e locais. Nesse sentido, a seguinte observação de Piaux, a partir não só da experiência francesa, seria aqui também apropriada:

Constato, com efeito, que as experiências nacionais qualificam e identificam como objetos de reflexão fenômenos bem diferentes. O que, em consequência, coloca na ordem do dia quais são e o que significam as preocupações e as referências que se apresentam às vezes singularmente distantes em diferentes países. (...) (PIAULT, 1999, p. 15)

Como pensar, por exemplo, nas preocupações e nas referências que motivaram a inclusão do ensino de antropologia visual nos novos cursos de graduação e pós-graduação em antropologia, surgidos nas duas últimas décadas, seja em Roraima, na Paraíba, no sul do Rio Grande do Sul, como também nas demais regiões e estados brasileiros? Cada qual, certamente, com suas particularidades dignas de nota, em termos dos processos coloniais originários, das condições sócio-econômicas atuais e do desenvolvimento da fotografia, do cinema e do próprio ensino superior. Em que medida, portanto, podemos falar de uma antropologia visual no Brasil sem levar em conta essa ampla gama de experiências, nem sempre conhecidas ou visibilizadas, quando passamos de um lugar ao outro? Seja numa mesma cidade, estado ou região. Se podemos, assim, falar em uma expansão desse campo nas universidades brasileiras, quais seriam as dificuldades para sua consolidação ao nível nacional?

Pensemos, brevemente, no estado de São Paulo⁸ entre os anos 1980s e 1990s. Vimos o notável desenvolvimento do ensino e de pesquisas antropológicas associadas à criação (1991) e consolidação do Laboratório de Antropologia Visual da Universidade de São Paulo (LISA-USP), o qual teve nas experiências da Inglaterra, sobretudo nos trabalhos de Paul Henley, uma referência importante, entre várias

6 Site do Comitê de Antropologia Visual da ABA. Disponível em: www.abant.org.br. Acesso em 20 dez 2019.

7 Ver, por exemplo, a série de publicações do Museu do Índio, levando ao público amostras substanciais de seus acervos imagéticos, como também o surgimento de novas revistas (*Cadernos de arte e antropologia*, por exemplo) bem como espaços de publicação para ensaios visuais e filmes em revistas existentes.

8 Em várias universidades paulistas têm sido desenvolvidas linhas de trabalho que dialogam, em maior ou menor medida, com a antropologia visual, dentro e fora das ciências sociais; uma história mais detida seria capaz de trazer à tona estes diferentes movimentos experimentados entre o ensino, a pesquisa e a extensão.

outras, inclusive a obra de Jean Rouch. Ao passo que, no mesmo estado, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desde 1984 vimos desenvolver-se no Instituto de Artes o Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da área de comunicação, com uma proposta multidisciplinar que incluiu o ensino e a pesquisa em antropologia visual. Em meio às diversas referências mobilizadas, havia certa ênfase nas experiências francesas, onde trabalhos como os de Claudine de France ou os de Philippe Dubois (1994) e Sylvain Maresca (1996) tiveram considerável relevo.

Surgia, assim, em 1998, a publicação de *Cinema e antropologia* (FRANCE, 1998 [1982]), livro traduzido pelo Prof. Március Freire e publicado pela editora da Unicamp, que condensa a proposta de uma “Antropologia fílmica”. Um acontecimento isolado se constatarmos que nem um livro mais antigo de David MacDougall (MacDOUGALL, 1998), ou tão pouco livros mais recentes de Sarah Pink (2009, 2015) (para ficar apenas em duas referências importantes para o campo) tiveram edições brasileiras. Essa ausência de traduções de obras completas (sejam em inglês e francês mas, também, de publicações em espanhol, que reflitam experiências da América Latina) segue ainda como um dos entraves para maior avanço desse campo no Brasil. Como, portanto, esperar que um diálogo maior possa frutificar entre experiências de diferentes estados e regiões, quando não temos ainda sequer condições de amplo acesso⁹ à bibliografia internacional? Eis uma das falhas que podemos constatar.

Se admitirmos que o aprendizado da antropologia visual deva ocorrer desde a graduação, edições brasileiras completas de livros da área se tornam um imperativo. Por outro lado, impossível negar o amplo acesso que vimos acontecer, na última década, aos livros, antigos

e novos, digitalizados ou já criados em formatos digitais, bem como aos mais diversos tipos de imagens e sons. Plataformas digitais de tradução online encontram-se facilmente acessíveis. Um novo momento tecnológico se descortinou, além disso, com a difusão dos aparelhos smartphones e suas interfaces mais intuitivas. À discussão sobre manipulação televisiva, se somam hoje preocupações acerca de disparos de mensagens em massa, que circulam nas telas de celulares. Ou seja, cada vez mais, cada pessoa porta consigo um “terminal”, por onde recebe e envia dados rapidamente¹⁰. Nunca as imagens haviam tido a possibilidade de circular tão ampla e velozmente de maneira a serem produzidas e vistas simultaneamente por tanta gente, seguramente um passo adiante do contexto antigo das emissões televisivas.

Ao mesmo tempo, não será que as imagens históricas de cada lugar, grande parte das vezes, quando não perdidas, mereceriam mais análises e considerações sob o ângulo de um olhar propriamente antropológico? Que dizer, então, de velhas fotografias produzidas por antropólogos, às vezes jamais publicadas? Como repensar, pois, o lugar da fotografia histórica e etnográfica nesse novo momento das tecnologias digitais? Voltar às fotografias antigas esquecidas seria um modo de recuperar trilhas de pesquisa talvez precocemente abandonadas? Em que medida conhecer experiências fora do Brasil poderá contribuir aos nossos desafios internos? Tais questionamentos amplos, que ainda não encontrarão respostas neste artigo, tem por intenção estimular reflexões e novas investigações. Eis algumas outras notas de pesquisa.

Coleções fotográficas e sítios eletrônicos em Berkeley

9 Seja por falta de traduções ou pelas dificuldades de aquisição de livros importados em licitações públicas pelas universidades.

10 Nessa frase procurei evocar uma certa “visão terminal da humanidade” (FLUSSER, 2008, p. 192); as reflexões de Vilém Flusser no livro *Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, servem de base à perspectiva que procuro esboçar aqui, em relação às sucessivas tecnologias imagéticas, da antiga fotografia aos smartphones com suas câmeras miniaturizadas.

Pesquisas anteriores haviam nos levado das imagens etnográficas produzidas no Brasil, por Roberto Cardoso de Oliveira (MENDONÇA, 2000; SAMAIN & MENDONÇA, 2000) e Curt Nimuendaju (MENDONÇA, 2002), aos contextos das publicações de imagens antropológicas nos Estados Unidos por Margaret Mead (MENDONÇA, 2005, 2006) e por Robert Lowie-Curt Nimuendaju (MENDONÇA, 2009). Essa última parceria, com diversas etnografias produzidas e compartilhadas entre o Brasil e os Estados Unidos na primeira metade do século XX, foi um dos pontos de partida do projeto sobre as coleções fotográficas e antropológicas da Universidade da Califórnia, em Berkeley.

A começar com Robert Lowie, cuja obra foi orientada a partir do conceito de cultura que emergiu dos trabalhos de Franz Boas desde o século XIX. Tal como Alfred Kroeber, pioneiro fundador do Departamento de Antropologia em Berkeley, em 1901, Lowie, assim como Margaret Mead, recebeu seu doutorado em Columbia, sob orientação do mesmo Boas. Lowie, já na década de 1920, juntou-se então a Kroeber em Berkeley:

(...) Alfred L. Kroeber ofereceu à Lowie uma posição como professor visitante associado no Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia, Berkeley, Lowie passou ao quadro efetivo em 1921. Ele se tornou professor titular em 1925, frequentemente alternando com Kroeber a chefia departamental. Ensinou em Berkeley até sua aposentadoria em 1950. (...) (BANCROFT LIBRARY, 1997, p. 3)

Em consonância com a Criação do Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia em Berkeley (1901), duas outras instituições teriam lugar. O Museu de Antropologia (mais tarde chamado Museu Robert Lowie e então depois novamente renomeado para Museu Phoebe Apperson Hearst, homenageando sua fundadora) e a Biblioteca Bancroft, formada a partir das coleções reunidas pelo livreiro

Hubert Howe Bancroft (1832-1918). Franz Boas sabia da importância do trabalho iniciado por Alfred Kroeber, pois no estado da Califórnia, situado no oeste, fronteira com o México, temos a ocorrência de diversas populações nativas, o que leva esse estado a ser comumente conhecido por ser portador da maior diversidade étnica dos EUA.

Uma enorme quantidade de arquivos antropológicos tem sido acumulada desde então. Como as imagens fotográficas tomam parte nestes arquivos? Como se dá a formação das coleções fotográficas e suas especificidades em relação a outros tipos de documentação? O pesquisador Ira Jacknis, do Museu Phoebe Hearst, notou que:

(...) Até aproximadamente os anos 1980s, coleções de arquivos eram separadas conforme o tipo de meio, um processo comum na administração de coleções que pode ter um efeito enorme no modo como estas coleções são entendidas. A biblioteca Bancroft, por exemplo, recebia papéis e manuscritos, enquanto o Museu Hearst preservava artefatos, fotografias, filmes e registros sonoros. (...) (JACKNIS, 2014, p. 203)

Os trabalhos de Jacknis (1996, 2000, 2014) permitem entender melhor as relações entre estas duas instituições que funcionam dentro da UCB¹¹ e a maneira como diferentes coleções podem ter sido separadas em dois ou mais conjuntos. Inclusive as coleções de antropólogos que trabalharam em Berkeley (como Robert Lowie, Alfred Kroeber, George Foster e outros). Por outro lado, Jacknis relata ainda as diferentes exposições fotográficas organizadas num espaço específico do Museu Phoebe Hearst, criada a partir de 1991 e inicialmente chamada *Visual Anthropology Gallery*, renomeada para *Looking at culture* em 1995. Essa mudança do nome foi pensada "(...) to sharpen and clarify the public perception of the museum's work with photographs and its significance." (JACKNIS, 2014, p. 205).

11 Passarei a referir doravante UC para designar Universidade da Califórnia e UCB para Universidade da Califórnia, Berkeley.

O trabalho de curadoria fotográfica nessas exposições do Museu, realizado por Ira Jacknis, com diferentes equipes ao longo dos anos, reforça por sua vez as aproximações entre arte e antropologia. A própria opção pela assinatura da curadoria das exposições, “(...) ao invés de serem sustentadas numa espécie de autoridade anônima e institucional (...)”, é um exemplo dessas aproximações. Para Jacknis “(...) Isso também foi uma resposta aos desafios críticos mais recentes em relação à noção de ‘autoridade etnográfica’ (CLIFFORD & MARCUS, 1986).” (JACKNIS, 2014, p. 205) Como um tipo de trabalho antropológico efetivamente concebido para um público mais amplo, para além dos circuitos de especialistas acadêmicos, a curadoria de exposições constitui uma das frentes por onde o conhecimento antropológico se faz presente e acessível no espaço urbano.

Por outro lado, a formação de coleções fotográficas mantidas pela Instituição Cultural *Heyday*¹² forma outro foco de interesse na pesquisa¹³. Assim como as práticas fotográficas de membros de populações nativas. A mencionada *Heyday*, com mais de 30 anos, tem sido responsável pela publicação de livros assinados por nativos da Califórnia, bem como por um periódico específico, o *News from Native California*, onde fotografias são utilizadas regularmente. Os livros *She sang me a good luck song: the californian indian photographs of Dugan Aguilar* (HARLAN, 2015) e *First families: a photographic history of California Indians* (FRANK & HOGELAND, 2007) são exemplos da produção fotográfica de índios nativos da Califórnia.

Se imagens produzidas ou reunidas em contextos não antropológicos formam, assim, outro tipo de coleções fotográficas, então em que medida podemos entender suas próprias formas de organização e gestão? Como e quais seriam as relações possíveis de serem estabelecidas

entre imagens dessas diferentes coleções? Como relacionar as perspectivas diversas que presidem cada coleção, a saber, antropológica (*Phoebe Hearst Museum*), histórica (*Bancroft Library*) e editorial/jornalística (*Heyday*), através das coleções fotográficas?

Como, pois, pensar o lugar de todas estas imagens como parte de uma dinâmica que acompanha tanto os processos de desenvolvimento urbano e cultural como, também, nesse mesmo âmbito, o próprio desenvolvimento da história da antropologia visual em Berkeley? Como encontrar imagens e narrativas que permitam construir um percurso entre as diferentes coleções, os sujeitos aí implicados e a cidade em que se encontram? Seria possível ampliar nosso entendimento da maneira como povos diferentes das Américas podem ser visualizados e concebidos a partir destas coleções fotográficas?

Uma consulta rápida às coleções catalogadas¹⁴ nos faz descobrir milhares de fotografias associadas não só a povos nativos da Califórnia mas também de outros lugares. Em que medida é possível pensar em tais imagens como uma memória visual desses diferentes povos, sejam nativos ou que migraram para o território americano? Entender como as práticas antropológicas participaram e participam da maneira como tais populações foram ou são visualizadas e/ou expostas a partir das metrópoles ou grandes cidades (em exposições ou outros contextos)? Saber, enfim, em que medida tais coleções fotográficas são concebidas em conexão com instituições universitárias e práticas museológicas, em associação com políticas de formação e de desenvolvimento de estados nacionais?

A problemática noção de fotografia antropológica e seu lugar no entendimento dos processos de visualização da experiência

12 Heyday publishes around twenty-five books a year, founded two successful magazines—*News from Native California* and *Bay Nature*—and has taken a lead role in dozens of prominent public education programs throughout the state.(...)”. Disponível em: <https://heydaybooks.com/history-of-heyday/>. Acesso em 30 dez 2019.

13 O qual tem relação direta com os movimentos nativos de “revitalização cultural” (JACKNIS, 1996).

14 Três plataformas eletrônicas permitem acesso às informações sobre as coleções da UC: OAC (*Online Archive of California*), *Oskicat* e *Calisphere*.

etnográfica, seja historicamente como também nos dias de hoje nos leva às demais questões seguintes. Primeiramente, como pensar a natureza da imagem em geral e especificamente da imagem técnica, sem nos furtarmos às considerações oriundas da comunicação e da semiótica fotográfica (DUBOIS, 1994; MACHADO, 2015) tanto quanto de ontologias e fenomenologias das imagens (BERGER, 1972; BAZIN, 1983; BENJAMIM, 2018; BARTHES, 1980; ROUILLE, 2009)?

Em segundo lugar, mais especificamente, como pensar a prática fotográfica (sem desconsiderar suas relações com o cinema e as atuais tecnologias digitais) como categoria antropológica? Em que medida podemos vê-la associada, a um só tempo, a pelo menos três instâncias de investigação. 1ª, Aos contextos etnográficos e às utilizações/elaborações posteriores em livros, exposições, filmes, sites, etc. 2ª Aos autores e suas concepções e práticas fotográficas, em certa medida marcadas por suas formações teóricas. 3ª, Às memórias, artes e identidades dos sujeitos retratados historicamente, com suas formas próprias de auto *mise en scène*, suas perspectivas e agências em face da produção de imagens e de suas utilizações posteriores. Ponto onde questões de ordem ética e da decolonização da antropologia se fazem presentes (EDWARDS, 2016; PINK, 2001). Há ainda o problema da percepção pública das imagens das coleções, saber em que medida, pois, diferentes públicos, não identificados diretamente com os povos ou assuntos retratados, mostram interesse, buscam acesso e se relacionam com estas imagens.

Dessa maneira, espera-se delimitar de forma exploratória, nesse amplo universo oferecido pelos arquivos, um caminho em meio às coleções, para experimentar e perceber, internamente e externamente, os processos de gestão e utilização de imagens antropológicas em diferentes contextos, como partes da história da antropologia visual em Berkeley. De que

maneira, pois, os modos de representação fotográfica nessas diferentes coleções podem ser considerados como forma de analisar especificidades de cada coleção? Sejam em relação às perspectivas de trabalho de seus autores, de modo geral, como também em relação às teorias antropológicas, quando forem produzidas em contextos efetivamente etnográficos e históricos.

Para além da pesquisa documental, interessa também perceber de que maneira imagens das coleções fotográficas antropológicas podem ser percebidas e apropriadas, não só pelos povos que são representados nessas coleções, mas também por outros agentes envolvidos. Sejam gestores, pesquisadores diversos ou mesmo funcionários técnicos responsáveis pelas imagens nas instituições, sejam moradores e frequentadores em geral, advindos de escolas, universidades ou de outros lugares. Como o notável avanço das tecnologias computacionais nas últimas décadas pode ser aí equacionado, em termos das condições de acessibilidade a estas imagens?

Neste sentido, cumpre notar o estado avançado dos processos de digitalização e gestão digital das diversas coleções que constituem não apenas o acervo do Museu *Phoebe Hearst* e da Biblioteca *Bancroft*, mas de todo um conjunto de instituições e arquivos em diversas cidades do estado da Califórnia (Online Archive of California)¹⁵. Fator que viabiliza para público amplo o acesso aos catálogos e itens reunidos e classificados ao longo do tempo. Por outro lado, as questões sobre as condições de formação, acesso e disponibilização de imagens se recolocam novamente, a partir dos processos de digitalização e armazenamento digital das imagens arquivadas. O que esta espécie de sobrevida digital das antigas imagens analógicas pode ainda revelar? Em que medida se relacionam com imagens digitais produzidas hoje? Em poucas palavras, como entender melhor as acomodações, reacomodações e perturbações das imagens dentro da prática da antropologia,

15 Disponível em: <https://oac.cdlib.org/>. Acesso em 10 jan 2019.

com suas histórias, arquivos e horizontes futuros?

Algumas outras questões básicas se impõem. Como abordar o processo no qual os grupos retratados no passado antropológico se tornaram agentes de suas próprias representações? Atualmente, seja nos EUA como no Brasil ou em outros países, os grupos étnicos não só reivindicam suas imagens do passado como também produzem cada vez mais suas próprias representações¹⁶, geralmente alçadas à rede mundial de computadores. Em que medida, por outro lado, uma história da antropologia visual teria alguma relevância para os movimentos indígenas contemporâneos?

Num artigo dedicado às práticas fotográficas de Alfred Kroeber, cujas imagens encontram-se arquivadas no Museu *Phoebe Hearst*, Ira Jacknis faz a seguinte observação sobre os usos atuais das fotografias antigas: “(...) Povos nativos são hoje os mais interessados e dedicados usuários destas coleções etnográficas (...)”, na medida em que as coleções do museu constituem “(...) fontes para a imagem visual dos californianos nativos (...)” (JACKNIS, 1996, p. 28). O interesse pelas imagens de Kroeber surgiram mais recentemente e suas fotografias foram publicadas, por exemplo, no jornal *News From Native California*, editado por Malcom Margolin a partir dos 1990s. Dessa maneira, além do uso de fotografias etnográficas em toda uma série histórica de publicações antropológicas da UC¹⁷, outros espaços de circulação destas imagens surgiram mais recentemente em Berkeley.

Observa-se, assim, a superação do paradigma “salvacionista” que marcou a produção antropológica na primeira metade do século, “(...) o fim do período do salvacionismo Boasiano (...)” . O que relaciona-se ao protagonismo gradualmente assumido pelos povos indígenas, cada vez mais ativos na elaboração de suas próprias representações políticas e culturais a

partir dos 1960s, quando começa a surgir “(...) um novo paradigma centrado na revitalização e na resistência cultural (...)” (JACKNIS, 2000, p. 138).

Em que medida, pois, podemos pensar a reutilização de imagens etnográficas e históricas, à luz de paradigmas mais recentes? Como se dão os processos contemporâneos de digitalização de coleções e quais as suas implicações em termos de restituição e repatriamento? Questões, enfim, de uma pesquisa em andamento, cujos resultados poderão servir para chamar atenção aos arquivos fotográficos e antropológicos situados no Brasil. Onde uma antropologia visual fotográfica pode contribuir com novas maneiras de pensar a própria história da antropologia. Quando se faz necessário ultrapassar a concepção da imagem fotográfica como documentação visual daquilo que se pretendeu representar.

Retomadas

Mas como desenvolver possibilidades “de exploração heurística pela imagem e pelo som” (PIAULT, 1999, p. 15)? A centralidade das coleções fotográficas é um caminho promissor? E quanto às relações com as imagens fílmicas? Como pensar os rumos e os contornos de tantas possíveis histórias da antropologia visual? Para diversas questões levantadas poucos elementos foram apontados. A intenção foi sobretudo instigar novas pesquisas e provocar reflexões. Mas podemos pensar, por ora, que a pesquisa fotográfica, tanto quanto a pesquisa em antropologia visual, se realizam também na medida em que ocorre aquilo que Marc Piaux chamou de “passagem à imagem” (PIAULT, 1995), ao refletir sobre o impacto do cinema na história da antropologia:

(...) a decodificação não é mais somente da ordem

15 Disponível em: <https://oac.cdlib.org/>. Acesso em 10 jan 2019.

16 Valentini refers the “general intensification of self-documentation practices” as a part of nowadays communication conditions, “this facilitated the documentation of Indigenous peoples by themselves and for themselves” (VALENTINI, 2018).

17 Série da qual faz parte a monografia de Curt Nimuendaju sobre os Tikuna (NIMUENDAJU, 1952).

dos objetos percebidos, fixados no eterno recomeço das imagens registradas. Ele [observador] visa, também, o sistema de valores que ordena a escolha das imagens, a escolha dos ângulos, dos quadros e das distâncias.

(...) A passagem à imagem supõe um acesso a esta imagem como composição, senão como resultante de uma negociação, de uma transação entre os agentes e sua fabricação. (PIAULT, 1995, p. 28-29)

Nessa passagem, a escrita deixa de ter o papel principal sem, contudo, jamais ser abandonada. Ao invés disso, é reencontrada, ganha outras funções e dinâmicas, o que pode levar a etnografia visual a se parecer, ou pelo menos a dialogar, um pouco mais com o atual universo das informações digitais, onde convivem músicas, frases escritas, paisagens sonoras, depoimentos orais, artes gráficas, montagens, etc.. Universo este que tem sido também pensado a partir da noção de hipermídia (RIBEIRO & BAIRON, 2007; ROCHA & ECKERT, 2015).

Um desafio sempre válido está no reconhecimento dos diferentes métodos visuais, ainda que reconfigurados, de maneira a caminhar rumo à elaboração das possíveis especificidades do olhar e do conhecimento antropológico. Tarefa impossível sem uma atenção mais detida às diferentes histórias das diversas experiências já acumuladas no Brasil e no mundo. Se para Piauxt, o “elo que uniu a antropologia e o cinema” mereceu um debate mais aprofundado, o mesmo pode ser dito em relação ao elo que liga a fotografia à antropologia (SAMAIN, 1998) e suas “histórias paralelas” (PINNEY, 1996). Sem essas duas frentes tão pouco avançamos em direção às novas tecnologias eletrônicas (vídeo, TV) e digitais (computadores, smartphones) e seus diversos impactos na vida social e no fazer antropológico.

Buscar, portanto, diferentes perspectivas de pesquisa integradas, as quais levam a entrever, num mundo marcado pela explosão de informações, os diferenciais que uma visão antropológica das sociedades pode ser capaz de revelar. Aprender, para tanto, como “pensam as imagens” (SAMAIN, 2012), bem como

reconhecer que a massiva circulação delas no mundo atual, exige da antropologia um debate histórico próprio e efetivo que coloque em relevo problemas de alfabetização visual e digital. Assim, ao menos, alguns passos seriam dados no sentido de que as imagens sejam, para o conjunto de nossas sociedades, muito mais reveladoras e transformadoras do que meramente manipulações, distrações ou passatempos concorrentes.

Referências bibliográficas

BANCROFT LIBRARY. *Finding Aid to the Robert Harry Lowie Papers, 1872-1968* (Processed by Marie Byrne and Lauren Lasseben). Berkeley: Online Archive of California, 1997. Disponível em: <<https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf1k400237/>>. Acesso em: 10 jan 2020.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, p. 121 ss., 1983.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: LPM, 2018 [1955].

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: edições 70, 1972.

CASTRO, Celso. *Pesquisando em arquivos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CLIFFORD, James & MARCUS, George (Org.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1986.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas/SP: Papirus, 1994.

ECKERT, Cornélia & GODOLPHIN, Nuno.

(orgs.) *Horizontes Antropológicos: Antropologia Visual*, Porto Alegre, UFRGS, n.2, 1995.

ECKERT, Cornélia & MONTE-MÓR, Patrícia (Org.) *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

ECKERT, Cornélia & ROCHA, Ana. “Antropologia da Imagem no Brasil: Experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa”. In: *Iluminuras*, Porto Alegre, UFRGS, v. 17, n.41, p. 277-297. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/64571>. Acesso em: 10 jan 2020.

EDWARDS, Elizabeth. “Rastreado a fotografia”. In: Barbosa, Andrea [et al.]. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 153-190.

FERRAZ, Ana L. C. e MENDONÇA, João M. 2014. (Org.). *Antropologia Visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: ebooks ABA. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppga/?page_id=51. Acesso em: 10 jan 2020.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.

FRANK, L. & HOGELAND, Kim. *First families: a photographic history of California Indians*. Berkeley: Heyday Books, 2007.

HARLAN, Theresa (Org.) *She sang me a good luck song: the californian indian photographs of Dugan Aguilar*. Berkeley: Heyday Books, 2015.

HINE, Christine (Org.) *Virtual methods: issues on social research on internet*. Oxford-New York: Berg Publishers, 2005.

JACKNIS, Ira. “Alfred Kroeber and the photographic representation of California Indians”. In: *American Indian Culture and Research Journal*, v. 20, n.3, 1996, p. 15-32.

_____. “Visualizing Kwakwaka’wakw tradition: the films of William Heck 1951-63”. In: *BC Studies*, n. 125/126, spring/summer, 2000, p. 99-146.

_____. “Looking at culture: Visualizing Anthropology at a University Museum”. In: EDWARD, E. and LIEN, S. (eds) *Uncertain images: Museums and the work of photographs*. Ashgate Publishing, 2014, p. 201-219.

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: University Press, 1998.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MARESCA, Sylvain. *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris: L’Harmattan, 1996.

MENDONÇA, João Martinho. *Os movimentos da imagem da etnografia à reflexão antropológica: experimentos a partir do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas/SP, 2000.

_____. “Fotografias de Curt Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira entre os Tikuna”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ)*, v.14, p.73 - 94, 2002.

_____. *Pensando a visualidade no campo da antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas/SP, 2005.

_____. “O uso da câmera nas pesquisas de campo de Margaret Mead”. In: *Cadernos de*

Antropologia e Imagem (UERJ), n. 22, p. 57 - 73, 2006.

_____. “O Fotógrafo Curt Nimuendajú”. In: *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, Recife/UFPE, ano 13, v. 20, n.1, p. 121-152, 2009. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/artigo:mendonca-2009>. Acesso em: 10 jan 2020.

_____. “O legado de Jean Rouch e a Antropologia Visual no Brasil: algumas notas para histórias ainda não escritas”. In: *O Olho da História*, v.23, p.1-14, 2016. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/joaomendonca.pdf>. Acesso em: 10 jan 2020.

NIMUENDAJU, Curt. *The Eastern Timbira*. (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 41) Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1946.

_____. *The Tukuna*. (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 45) Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.

NOVAES, Sylvia Caiuby. “O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a antropologia visual no Brasil”. In: MARTINS, C. B. e DUARTE, L. F. D. (Coord.) **Horizontes das ciências sociais no Brasil: Antropologia**. São Paulo: Discurso Editorial/ANPOCS, 2010, p. 457-487.

PEIXOTO, Clarice & MONTE-MOR, Patrícia (Ed.) *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, nº 1, 1995.

PIAULT, Marc. “A antropologia e sua passagem à imagem”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, n.1, 1995, p. 23-29.

_____. “Espaço de uma antropologia audiovisual”. In: ECKERT, Cornélia e MONTE-MÓR, Patrícia (Org.) *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 13-30.

PINK, Sarah. *Doing visual ethnography*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 2001.

_____. *Doing sensory ethnography*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 2009.

PINK, Sarah et al. *Digital ethnography: principles and practice*. London: Sage, 2015.

PINNEY, Christopher. “A história paralela da Antropologia e da Fotografia”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ/NAI, n.2, p. 29-52, 1996 [1992].

RIBEIRO, José & BAIRON, Sérgio (orgs.). *Antropologia visual e hipermedia*. Porto: Afrontamento, 2007.

ROCHA, Ana e ECKERT, Cornélia. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne. “No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.6, Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 1998, p. 141-158.

_____. “Antropologia Visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v.21, n.2, p. 115-132, 2005.

SAMAIN, Etienne e MENDONÇA, João. “Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira”. In: *Revista de Antropologia*, vol. 43, no. 1, São Paulo, USP, pp. 183-236, 2000. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/artigos/. Acesso em: 10 jan 2020.

SEGATA, Jean & RIFIOTIS, Theophilos (Org.).
Políticas etnográficas no campo da cibercultura.
Brasília: ABA, 2016.

VALENTINI. Luísa, “Archives of the Future: Issues for the Custody of Recent Documentation Concerning Indigenous Peoples in Brazil”. In: *History of Anthropology Newsletter* 42, 2018. Disponível em: <http://histanthro.org/notes/archives-of-the-future/>. Acesso em: 10 jan 2020.

Aprendendo a ver com os povos Guarani

Ana Lúcia Ferraz¹

Resumo

A partir da realização de filmes etnográficos com povos guarani, estudo as retomadas de terras, pensando como é que a partir de suas cosmologias compreendem o problema da terra. Estudando a lógica animada pelas forças e presenças no território, detenho-me na noção guarani de imagem. Proponho discutir a construção da narrativa no filme etnográfico, em particular com os Guarani Nhandeva que vivem na fronteira Brasil/Paraguai. O trabalho deixa-se conduzir pelas questões postas pelo cacique da aldeia retomada que, nos anos 1990, recupera suas terras ancestrais, que permanecem ainda hoje em litígio. Como narrar de dentro, a partir de suas percepções, a retomada da terra? A partir da apresentação dos temas que são elencados em sua fala e de suas práticas, concebemos um caminho para o filme. Realizo séries de filmes, adequando o recorte narrativo e temático às estratégias que se configuram no encontro etnográfico. É a própria definição de imagem que se reconfigura neste diálogo, de um lado, considerando a noção de previsão, presente na concepção de imagem onírica, de outro, são as técnicas de produção de imagem que, incorporadas pelos povos guarani, permitem ver outras tecnologias.

Palavras-chave: retomadas; guarani; alteridades; filme etnográfico.

Learning to see with the Guarani people

Abstract

From the realization of ethnographic films with the Guarani people, I make ethnographies of the land retakes, thinking about how they narrate and understand the problem of the land. Studying the cosmologic of the animated forces and presences in the territory, I analyze the Guarani notion of image. I propose here to discuss the narrative in the ethnographic film, from the experience with Guarani Nhandeva, on the Brazil/Paraguay border. The ethnographic work is letting oneself be led by the questions posed by a cacique of a resumed village that, since the 1990s, has recovered its ancestral lands that remain still in dispute. How to narrate from within, from their perception, the resumption of culture and that of the earth? From the presentation of the themes that are listed in his speech and his practices, we conceived a narrative. It is the very definition of image that is reconfigured in this dialogue; considering the notion of prediction, present in the conception of oneiric image, and the techniques of image production incorporated by the guarani, enable to see other technologies.

Keywords: Land retakes; alterity; ethnographic film.

¹ Professora do Departamento de Antropologia e do Laboratório do Filme Etnográfico da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Fazendo imagens com os povos guarani

Minha experiência etnográfica é mediada por processos de produção de vídeo com os povos guarani, nos quais pude realizar uma série de oficinas socializando as técnicas videográficas em aldeias mbya, kaiowa e nhandeva, nos estados do Rio de Janeiro e no Mato Grosso do Sul, nos últimos cinco anos; depois dessas experiências passo a produzir filmes etnográficos entre os nhandeva da fronteira Brasil/Paraguai. Observo o interesse coletivo que a imagem desperta entre diferentes gerações de jovens e velhos guaranis, o que me faz ler formas particulares de apreender a tecnologia do mundo do branco.

Minha hipótese de trabalho investiga as relações entre imagem e alteridade e sua centralidade nas práticas e concepções guaranis. Sua importância é destacada em toda a etnologia indígena que discute a matriz das relações de predação (LIMA, 1996; VIVEIROS DE CASTRO, 1986), como prática constituidora de uma concepção do ser tupi-guarani no mundo. Elas abarcam um amplo espectro de relações: o contato com o homem branco e a incorporação de seus conhecimentos e tecnologias, a atenção às relações com os animais – tais como aparece nas relações de maestria (FAUSTO, 2008); as relações com os mortos e os ancestrais, que conduzem todas suas práticas (FERRAZ, 2017).

A partir da pesquisa etnográfica observo, porém, que os guarani não só incorporaram a presença de distintos elementos do mundo do homem branco, as igrejas, as escolas e as tecnologias, como há nestas relações uma grande atenção de sua parte. A hipótese que se configura, então, vai aproximar o material empírico guarani das interpretações baseadas nas teorias da afinidade potencial produzidas sobretudo a partir da Amazônia (LIMA, 1996; VIVEIROS DE CASTRO, 2007).

Outro índice empírico que aponta para a hipótese da central atenção às relações com o branco é o termo *karaí*, que na língua guarani, designa tanto o sábio-xamã quanto o homem branco. Os debates teóricos acerca dos povos Tupi-Guarani configuram, então, uma cosmologia

aberta e atenta às relações de alteridade, e, se nossa hipótese de investigação está correta, não cabe afirmar processos de aculturação e perda cultural, pois a vitalidade de sua cosmologia vai se caracterizar por esta abertura a seus outros.

A apropriação das tecnologias do mundo ocidental pelos povos nativos tem sido discutida na Antropologia Social desde dois conjuntos regionais específicos: a Amazônia e a Melanésia (GOW, 2006; STRATHERN, 2013). No campo do filme etnográfico, a obra de Gary Kildea igualmente destaca estas reinvenções que os povos melanésios produzem na relação com os fatos da história colonial a partir de seus sistemas de pensamento. Me refiro a obras como *Trobriand Cricquet* (1974) e *Koriam's Law and the Dead Who Govern* (2005), nas quais vemos a forma como adaptaram suas Instituições para seguir sendo. Na teoria antropológica, Sahlins (2008) também defende argumento semelhante, indicando como a cosmologia é central na produção da compreensão do encontro com o homem branco. Pergunto então a partir de quais referenciais os povos guaranis se apropriam das técnicas do mundo do branco (como por exemplo as técnicas mediadas pela palavra e pelo corpo que operam nas igrejas), incluindo aí o modo como se apropriam do cinema e como concebem estas apropriações.

Toda uma reflexão própria de meus interlocutores aponta o interesse na imagem cinematográfica, em particular sobre os poderes de atualização ou presentificação da imagem. Entendo aqui um sentido bergsoniano de atualização da imagem que opera numa dimensão virtual, aproximando dimensões do tempo ou durações.

A centralidade dos corpos – para além dos corpos humanos – no enquadramento e nos temas selecionados em sua produção de vídeo também é notável. Os planos que enfocam outros corpos como o de árvores e outras espécies vegetais, animais, o tempo que reservam à contemplação do clima, das águas, das presenças em seus territórios, nos revelam uma noção singular dos poderes desses outros com os quais compõem alianças.

As imagens veiculadas nas mídias digitais dos kaiowá, que frente às câmeras cantam-dançam seu *jeroky*, apresentam a fisicalidade dos corpos e vozes que se comunicam com os *tenonde*, os primeiros habitantes dessa terra. Sua presença, evocada no canto-dança, ao som do *mbaracá* que vibra dentro da caixa craniana operando estados alterados, se materializa na voz do cantador.

Lima (1996) é quem põe a discussão sobre a simultaneidade dos planos do mito e das relações ordinárias, sua copresença, e a virtualização, no caso guarani, dos *nhandejara/nossos donos* que podem criar ou destruir a vida no planeta. Strathern (1989) em seu argumento de que os melanésios não necessitam da ideia de sociedade, coincide com a afirmação de Viveiros de Castro (1986), reconhecendo uma força anti-social entre os Araweté, o que vemos também na lógica da rivalidade e segmentação tão presente nas aldeias guaranis. A aliança com o outro – o de fora – é a forma da política aqui. Estamos, entre os guarani, muito distantes das concepções que se reproduzem hoje no Brasil, expandindo forças de etnocídio na “moeda miúda do atual”, para falar com Walter Benjamin. Diferente da lógica colonial que quer reduzir todo outro ao mesmo, os guarani reconhecem a central importância dos outros para a vida.

No meu processo de realização de vídeo a partir da aliança feita com as parentelas que habitam uma “Retomada” no sul do Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai, tenho estudado a atenção dada às presenças dos vários outros na vida da aldeia Potrero Guassu. Os guarani estabelecem uma relação com o cinema, como tecnologia do mundo do branco a ser guaranizada.

Imagem-Conhecimento

A compreensão cosmológica de imagem

se relaciona com concepções ontológicas que mobilizam a agência de outras espécies que se relacionam com saberes e práticas corporais e biomédicas particulares. Técnicas de cura, concepções de saúde e doença; relações interespecíficas e formas próprias de reconhecer, por exemplo, a agência dos donos da mata, *nhandejara*, nossos donos.

Os sujeitos definem imagem também como aquilo que se vê nos sonhos, *ra’ú*. A experiência onírica é fundamental na iniciação xamânica, é nos sonhos que se aprende os cantos; como descreve, por exemplo, Mattos (2005), sobre a dimensão do *orendu*, a escuta, dimensão fundamental da aprendizagem, que tem inclusive um caráter onírico, saber escutar nos sonhos. Refatti (2015), que estuda a aldeia *Oco’y* localizada às margens do Rio Paraná, em área alagada pela Usina de Itaipu, sublinha a relação do sonho com os caminhos das almas. Inúmeras situações se apresentam para conduzir nossa aprendizagem nessa pesquisa. Vanderlei é kaiowá mas casou-se entre os Nhandeva na Reserva Indígena de Pirajuí. Ele frequenta o *jerojy*² de seu Eduardo, onde ocupa o posto de *ywyrayjá*, ajudante do xamã/ rezador, ele espera o seu sonho para poder conduzir a sua reza.

Ouvimos do cacique Elpídio Pires, da aldeia retomada Potrero Guassu, a história da visão de uma cidade ancestral submersa: Itaipu como cidade dos ancestrais, é um dos lugares sagrados, onde muita gente morou, Rio Paraná. Suas margens foram alagadas pela represa da hidrelétrica de Itaipu em 1984. Diversas histórias estão aí presentes, a história de invisibilização do território guarani³, simultânea aos projetos desenvolvimentistas levados a cabo pela ditadura militar, o controle da fronteira nacional entre Brasil e Paraguai, a existência de lugares sagrados nomeados por etnônimos, sítios onde viveram os ancestrais. A justaposição entre mito e história do contato revela como a cosmologia é aberta e

2 Canto-dança (em que se flexiona os joelhos).

3 Designo por invisibilização o processo social de apagamento das referências simbólicas que indicam a presença dos povos indígenas – que se caracterizam por formas mais nomádicas de se relacionar com a terra – na fronteira brasileira com a Argentina e o Paraguai, região de ocupação, trânsito e sementeira dos Guarani da fronteira. A partir desse processo de invisibilizar as suas presenças, é que se dá o esbulho ou despojo territorial em toda esta região.

campo de operação de composições.

Interessa-me perguntar sobre como os guarani incorporam os dados históricos ao mito, para compreender seu sistema de conhecimento. Sobre este tema abundam exemplos de como misturam, inserindo seus personagens nas histórias bíblicas, como indica a evidência kaiowá em Dourados/MS. Esta leitura também ressoa nos textos de Graziela Chamorro, ou nos de Meliá, quando acercam o olhar *kaiowa/pai tavyterã* a uma teologia. Tendo a suspeitar que esta analogia mais que mostrar, oculta, pois repete o hábito colonial de descrever aproximando do já conhecido, produzindo uma má redução.

Pensar as migrações Guarani implica em associar o princípio cosmológico do caminhar/*oguatá* ao processo histórico de desterritorialização⁴ organizado pelas entradas coloniais pelas terras da Tríplice Fronteira. Em suas narrativas, um intercâmbio de técnicas marca esta relação – os saberes do manejo da planta da erva mate foram centrais para a proletarianização dos povos guaranis em toda a região da fronteira, no sul do Mato Grosso do Sul. Além desses saberes, as técnicas de navegação em canoas, nos grandes rios da região, marcam os relatos de uma forma de vida que se distribuiu em vilas e portos, parapeiros e caminhos, modos de se dispersar, ou “entrar” (ALMEIDA, 2004) na terra criada por Nhanderu Guassu, e cercada com arames pelos homens brancos.

As relações do xamanismo foram pensadas como análogas às tecnologias de produção de imagem (FERREIRA, 2009; GOW, 1995), o que nos aproxima de compreender o seu interesse pelas técnicas do branco; conhecer a experiência visionária ou pensar “como as culturas acessam a dimensão virtual da realidade” (SANTOS, 2013: p.58). Os guarani tratam o sonho como o realmente visto, os rezadores são os especialistas em sonhar para ver, são os que sonham as evidências necessárias para pautar o fazer. “Os sonhos proféticos dos xamãs são cheios de evidências visuais”, segundo Kracke

(2009:p.70). *Ra’ú* envolve previsão, prognóstico.

“Os cognatos do termo *ra’ú* abrangem as noções de figura, por exemplo em oga *ra’úva* (a figura de uma casa); se alguém sonha com um peixe, *pirára’úva*. Ou, incluem também as ideias de alma, espírito, ou força vital. O radical *ra’úv* indica também o fantasma ou espírito do morto” (KRACKE, 2009:p.70).

No tempo do ritual, assumir a voz do outro: vocalizar o inimigo, o ancestral, incorporar suas presenças. “O sonho não serve à consciência numa relação de utilidade como se pode deduzir (e como parece fazer Meliá). O sonho é o próprio caminho, a própria linha de fuga. Ele é o eixo perceptivo para onde deve ser conduzida a consciência e não o inverso/contrário” (MATTOS, 2005).

O sonho verdadeiro (ou bom) produz a visão - quando o corpo voa, passeia. Para a alma passear é necessário ter o corpo *leve*, acreditar. Os guarani relacionam sonhos e narrativas míticas ao narrarem o passeio visionário da alma. Nesta concepção o sonho é real, portador de sinais que são recomendações para a vida concreta, cotidiana, implica em agir ou não. Nimuendajú (1987) observou entre os apapocuva guarani a importância dos sonhos e sua interferência na seleção do lugar para viver. “O sonhado deve ser cantado até o amanhecer, o que atrai os Guarani para a casa do sonhador, quem sonha sabe e pode muito mais do que aquele que não sonha, o sonho é expressão de poder” (NIMUENDAJÚ, 1987).

Os sonhos não só são prognósticos de acontecimentos como possibilitam ou evitam determinadas ações cotidianas. Todos sonham e, de alguma forma, todos têm um pouco de xamã no sentido que Kracke (1990) dá ao termo. Para o autor: “qualquer um que sonhe, dizem, tem um pouco de xamã” (KRACKE, 1990: p.146, tradução minha). Para ele o sonho é um meio importante não só para captar a realidade, mas, sobretudo, para atuar dentro dela (KRACKE, 1990). O sonho é um sinal dos que habitaram a

4 Desterritorialização e descodificação são produções operadas pelo capitalismo, nos termos que propõem Deleuze e Guattari (2011).

terra primeiro.

A partir dessa experiência de produção audiovisual, pensamos a imagem como campo das relações de alteridade. As cosmologias ameríndias das terras baixas da América do Sul apontam uma força incrível de resistência a séculos de expropriação. Elaborar as alianças potenciais é a forma de devir outro, nessa concepção a aliança é o que define as condições intensivas do sistema, ou seja, quais são as imagens produtivas realizadas em quais situações, desde quais relações, entre que diferenças intensivas.

No caso guarani temos uma outra concepção de alteridade na qual o outro é constituinte. Tais composições xamânicas formam máquinas que conjugam agenciamentos entre diferenças, cada visão, uma composição. Gostaria de apontar o caminho que se abre em meu percurso investigativo. Tais visões montam as decisões sobre que fazer frente ao contato: se caminhar em busca de terra sem mal, retomar as terras ancestrais, resistir na terra ocupada, cantar e dançar os cantos sonhados em comunicação com os outros. As imagens são a chave com a qual se sabe o que deve ser feito. A imagem como exteriorização de uma visão atua, produz, no campo das relações de alteridade. Compreender a noção de transformação, a partir da experiência xamânica, que é campo privilegiado das relações de alteridade, pode nos ajudar a avançar a reflexão sobre os devires guaranis e sobre um devir guarani do cinema.

Outros “outros”

Quero discutir aqui a própria noção de imagem dos povos guarani. *Ta'anga* é a palavra usada para nomear um conjunto de sentidos envolvidos nessa noção. O conceito de imagem, nas línguas tupi-guarani, guarda uma dualidade. Conforme o que foi discutido por Viveiros de Castro (1986), se por um lado imagem pode ser pensada como representação – e a definição guarani, que encontrei entre os mbya, do *ta'anga* seria o animal esculpido em madeira, por exemplo; por outro lado, imagem pode ser pensada como visão, um afecto que

advém; um sinal a ser interpretado, mensagem dos *nhanderus*. A noção de *anga* (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) também diz respeito à série espírito do morto, fantasma, assombração.

É com estas presenças que se encontra o trabalho realizado pelos corpos no *jeroky* (canto-dança) guarani. Em espécie de *aguyjé* (plenitude) coletivo depois de horas cantando e dançando em reza. O *jeroky* aquece os corpos até a produção de uma reorganização coletiva (FERRAZ, 2019).

Saber ler a cosmopolítica guarani implica reconhecer estas presenças outras que operam como agências, incluir tais outros, a presenças dos *nhanderus*, a leitura dos sinais climáticos, a agência dos *jara/donos* da terra com quem se canta-dança nos *jerojys*. A imagem dessas presenças opera visões que produzem práticas, suas ações potentes, sua aliança com a Terra. Se, em uma concepção, a imagem pode ser vista como representação – e, nesse caso, os guarani agenciam a imagem para seduzir o branco, há uma outra concepção mais intensiva da imagem, que opera no regime da afecção, das visões que são em si mesmas conhecimento, que afirma uma outra concepção de visão/audição onírica revelatória.

A técnica guarani de ver nos sonhos (*aexara'u*), e então conhecer, é paralela àquela do dançar com os criadores. O *jeroky* traz a saúde à aldeia. O canto-dança como espaço próprio guarani de produção do *aguydjé*, a plenitude da vida criada por Nhanderu que proveu tudo nessa terra, é conduzida por esses especialistas, que são muitos, um a cada parentela, vários em cada aldeia retomada. A chicha é elemento fundante, o *jeroky* reúne visitas que tomam chicha, a bebida de milho.

Dançar como pássaro, com leveza, portar as suas qualidades é o saber necessário. Alcançar um corpo que permita “subir”, atingir o ideal dos rezadores, que podem subir ao céu com seus corpos. Os *nhanderus* se dividem por suas qualidades, eles são identificados com diferentes pássaros; estes são poderes compartilhados interespecies. Há os rezadores do *mainomby* - o colibri, os rezadores do tangará mirim, – “a gaivota é de tupã”, nos explica o cacique Elpidio.

Há rezadores os do *tucano* – que comem o próprio filho, os do gavião, que comem muita carne. Esses pássaros, como ancestrais, antigos humanos que ficaram na terra quando Nhanderu ordenou que todos se fossem, podem ser bons ou maus. *Nhandejara vai*, nossos donos maus, os que seguem sendo predadores.

Se os *nhanderus* ou *nhandesys* (nossos pais ou mães, os rezadores ou rezadoras) assumem as características dos pássaros, o mesmo pode-se ler na escrita presente nos cocares. “Os cocares são uma escrita”, diz o senhor Elpídio, mostrando o conjunto de cocares que fez para os seus vários filhos se apresentarem no 19 de abril, o dia do índio no Brasil. Ele nos ensina que a imagem presente nos cocares, uma escrita, guarda as características dos pássaros pela presença de suas penas. Ele nos mostra com delicadeza como costura cada pena ao conjunto que compõe os penachos nas cabeças dos meninos, cada um com a sua personalidade, ou melhor, com as características de seus pássaros.

Pensar os cocares como escrita, como nos ensina o cacique, implica em adicionar um

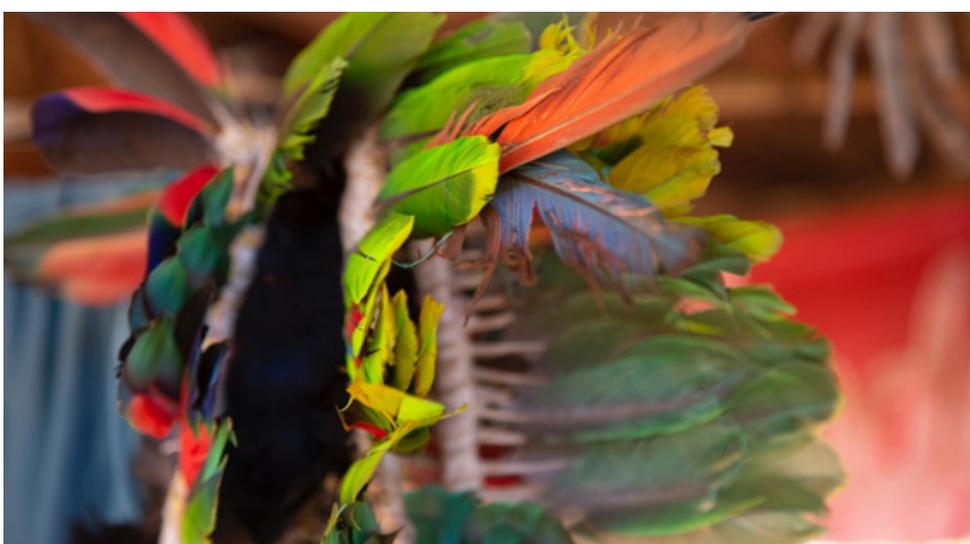
elemento mais à nossa compreensão do que seja a imagem para os povos guarani. Esta escrita se compõe de diversos elementos que guardam, cada um, a sua potência, ser predador como a águia, ser pequeno e leve como o colibri e desaparecer rapidamente, ser voraz e cruel, ser belo e exuberante como a arara. Essa escrita presente nos cocares empresta as suas qualidades para aqueles que os usam. Não se trata simplesmente de uma imagem indicial, em que a presença de uma pena evoca a ideia de tal ou qual qualidade, trata-se de uma contaminação, uma afecção.

O cocar de seu Elpídio é de arara azul, imponente como a sua palavra. Ele diz que o comprou de um “parente”⁵ numa viagem. Tudo aqui é pautado pelas relações de alteridade, campo da construção de afinidade. Ele nos diz que estuda os pastores das diferentes igrejas que atuam na região, tanto na reserva quanto na retomada, estuda a performance da palavra cristã para apropriá-la e sensibilizar os seus.

Aprendendo a ver com os povos guarani



5 Termo usado para referir a outros povos indígenas.





Se a noção de Imagem se aproxima de uma noção de previsão, capacidade daquele que conduz o grupo por que vê e sabe, trata-se de uma concepção de imagem-afecção, que guarda um caráter produtor, que interpela a vida cotidiana e altera a percepção dos que ouvem/vem o relato da visão, muitas vezes cantado às noites de *jeroky*. O conhecimento recebido no sonho (visto) enviado por nossos donos/*nhandejara* pauta as compreensões dos fatos cotidianos.

A experiência da desterritorialização, organizada pelo estado, e de descodificação⁶, organizada pelas diferentes igrejas, produziram reterritorialização nas retomadas e recodificação, com os diferentes relatos que submetem as figuras bíblicas à relação com *Nhanderu*, por exemplo. A perseguição aos chamados rezadores e o abandono dos encontros noturnos de canto-dança, ou a marginalização daqueles que “rezam”, nas reservas superpovoadas do sul do Mato

6 Descodificar quer dizer compreender um código e traduzi-lo; porém, mais do que isso, é destruí-lo enquanto código, atribuir-lhe uma função arcaica, folclórica ou residual” (DELEUZE E GUATTARI, 2011;p.325). Adiante, no mesmo *Capitalismo e Esquizofrenia*, os autores reiteram: “É que o capitalismo, como vimos, é efetivamente o limite de toda sociedade, uma vez que opera a descodificação dos fluxos que as outras formações codificavam e sobrecodificavam” (opcit, 2011;p.326).

Grosso do Sul, rivalizam com a permanente notícia de que tal parentela se reúne em torno de um rezador, nas inúmeras aldeias retomadas. Quando as noites de *jeroky*, seguida dos *kotyhu*⁷, realizados para alegrar-se, escasseiam, abundam os casos de consumo aumentado de álcool nas reservas. Agora é o tempo em que escasseia o *jeroky*, porque as alianças com os outros brancos passam a importar mais que em outros tempos.

O *jeroky* como o saber próprio por excelência guarani, foi escolhido como elemento diferenciador e forma da política guarani. “Dançamos por 15 dias antes de retomar a terra”, conta o jovem Eliseu Pires em *NhandeYwy*. O mesmo que gravou as imagens dos conflitos pela terra em que o cacique Elpídio foi atingido, suas imagens são absolutamente incorporadas em uma câmera-corpo que se esconde atrás das árvores, cochicha com seus companheiros e se arrasta pelo capim. Um registro de 45 minutos de um tiroteio na câmera de celular de um menino.

Preparar-se para entrar na terra fazendo o *jeroky*. O canto-dança guarani é prática de contato com os criadores, de repetir o que fizeram os primeiros, cantar para subir com o corpo, como os Nhanderus. No *jeroky* a relação de alteridade trabalhada é a com os mortos, com os donos. Fumando tabaco, cantando, tocando instrumentos rítmicos, os guarani cantam-dançam às noites. Reúnem-se com seus instrumentos, as mulheres com o *taquá*, os homens com seus *mbaracá*. Cantar em ciclos, um e outro.

Os saberes guarani incluem o processo de construção de afinidade para a aliança com o outro. É necessário saber domar o conhecimento do outro, o branco, esse animal selvagem. As relações de alteridade muitas vezes se manifestam como relações de maestria ou de domesticação. Nesse processo uma educação interespecífica se faz ver. O homem aprende o saber do pássaro, assim como este, o do homem. Assim, mobilizando a lógica que remete aos processos

de construção de afinidade com o outro, podemos pensar a relação dos guarani com a escola, como tecnologia de gestão de populações que chega com os missionários protestantes, no início do século XX e é, pouco a pouco, ocupada pelos guarani. Fazer da escola um agenciamento guarani implica em inclui-la na lógica da rivalidade que divide as parentelas e aldeias. Gow (1999) já nos falava das práticas de ocupar escola e igreja para fazer a política do parentesco. “A imagem do branco deve ser compreendida em termos não apenas relacionais, mas de conteúdo” (GALLOIS, 2002:p.229). Na narrativa do mito está a desigualdade inicial: os guaranis escolheram a reza, os brancos, a máquina. “O interesse pelas coisas e pelos conhecimentos dos brancos reflete ao mesmo tempo, um projeto de convivência interétnica e de manutenção ideológica” (GALLOIS, 2002:p.230). A técnica do branco mobiliza então tudo o que brilha, os celulares, computadores, motos, carros, ou os *guiratá*, o avião, pássaro de fogo, que são objetos de profundo interesse. Incorporar a câmera, os celulares, os computadores, apropriar-se da internet, assim como fizeram com a cruz, com a palavra escrita, como os mbya fizeram com os violinos, é um objetivo; conhecer o conhecimento do outro é o caminho. No material melanésio vemos como os nativos de Papua Nova Guiné incorporam o dinheiro e a burocracia em seus processos organizativos armados pela concepção de que os mortos são os que governam (KILDEA, 2005). No material guarani, saber ver a centralidade dos mortos como outros da vida social, sobredeterminantes, deuses a serem temidos, nossos donos, nos ensina a reposicionar o tema das relações de alteridade como tema central, objeto da atenção nos momentos mais importantes, os que convocam a prática do canto-dança (*jeroky*).

Filmar o *jeroky* é um problema em si mesmo. O *jeroky* como objeto filmado está despotencializado do que ele opera em quem

⁷ Os *kotyhu* são realizados, em geral, depois dos *jeroky*, para alegrar os presentes. A dança desafia alguém a esquivar-se do *mbaracá*. E podem se formar grupos que correm cantando de mãos dadas para envolver o indivíduo guarani *nhandeva*.

dança à exaustão, estar *kaú* é caminho para o *jeroky*, ou o contrário, dançar é o que embebeda. Depois do *jeroky* vem o *guaxiré*, onde se socializa com a intermediação da chicha. Alegria coletiva. A dança produz em quem faz. A câmera guarani é um olho incorporado.

No filme etnográfico *NhandeYwy/Nosso Território*, o *jeroky* aparece no escuro da noite, numa sequência que constrói o embebedamento coletivo; mas ele foi melhor aproveitado no filme⁸ em sua sonoridade. O *mbaracá* dá o ambiente da primeira sequência do filme. Ele retorna na sequência da *chicha*, indicando a bebida dos ancestrais, e segue o *jeroky*. Esta é a única intervenção sonoro-musical dessa montagem. No material que segui gravando nos anos posteriores a 2016, em 2018 o *jeroky* se repetiu; em 2019, durante a nossa estadia, às noites se escutava ao longe os hinos das Igrejas.

Que o cinema seja esse espaço de dar a ver fazendo projetar – a partir das formas atuais, o mundo pleno em agências, animado, provas da existência e da ação de nossos donos. Ao presentificar as imagens gravadas em outro instante, na situação da projeção, a imagem afeta, atualiza a presença dos mortos, dos cantos-dança dos antigos, de seus saberes e fazeres. O cinema guarda uma potência de afetação, quando se sabe presença, mais que representação. Presentificando outros momentos, a imagem atua na vida social, num dispositivo que faz operar o choque da memória, no encontro entre tempos (FERRAZ, 2014).

A presença dos mortos dura enquanto imagem – nos sonhos ou no vídeo – ver os ancestrais, os que se foram dessa terra, aponta a potência trágica no discurso Guarani. É com essa força que seguem cantando e dançando com os seus antepassados, entrando nas terras criadas por Nhanderu, o verdadeiro dono da terra.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rubem Thomas. “Historia e território no Mato Grosso do Sul, Brasil.” *Revista Índias*. Vol. LXIV. N.230. 2004.
- BERGSON, Henri. *Memoria e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal*. São Paulo Editora Brasiliense, 1978.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. São Paulo, CosacNaify, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo*. São Paulo, Editora 34, 2011.
- FERRAZ, A.L.M.C. *Uma heurística do filme etnográfico: em torno de imagem, rememoração e presença*. Etnográfica. Vol.18(3). CRIA, 2014.
- _____. Imagem, Visão e Cosmovisão entre os Guarani. *Revista Vivência*. UFRN, 2017.
- _____. ‘Jajeroky’. Corpo, dança e alteridade entre os Mbya guarani. *Revista de Antropologia*. Vol. 62 (2), 2019 :350-381.
- GALLOIS, Dominique. “Nossas falas duras”. Discurso político e auto-representação Waiãpi. In: *Pacificando o branco*. ALBERT, B. e RAMOS, A. (orgs.). EdUnesp, 2000 :61-83.
- GLOWCZEWSKI, Barbara. *Totemic becomings. Cosmopolitics of the dreaming/ Devires totêmicos. Cosmopolíticas do sonho*. São Paulo, N-1 Edições, 2015.
- GOW, Peter. “Forgetting conversion”. *The anthropology of Christianity*. Cannel, F (ed.). Duke University Press, 2006.
- KRACKE, Waud H. Dream as deceit, dream as truth: The grammar of telling dreams. *Anthropological Linguistics* Vol. 51.1. 2009 :64-

8 NhandeYwy/Nosso Território (FERRAZ, 2018). <https://vimeo.com/338318496>. Senha: nhandeywy.

- 77.
- MATTOS, Amilton Pelegrino de. O que se ouviu entre a opy e a escola. *Corpos e vozes da ritualidade Guarani*. Dissertação (Mestrado em Educação), USP, SP, 2005.
- Nimuendaju, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1987.
- OVERING, Joanna. O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *Mana* 1(1), 1995 :107-140.
- SANTOS, Laymert Garcia. *Amazônia transcultural. Xamanismo e tecnociência na ópera*. São Paulo, N-1 Edições, 2013.
- SILVA, Alexandra Barbosa da. “Entre a aldeia, a fazenda e a cidade: ocupação e uso do território entre os Guarani de Mato Grosso do Sul”. *Tellus*. Ano 9, n. 16, 2009. 81-104.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo, Cosac Naif, 2015.
- _____. La propuesta cosmopolítica. *Pléyade*, n. 14, Santiago, 2014: 17-41.
- _____. Pour en finir avec la tolerance. *Cosmopolitiques VII*. Paris, La Docouverte, 1997.
- STOLZE LIMA, Tania. O dois e seu múltiplo. Reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana* 2(2), 1996 :21-47.
- STRATHERN, Marilyn. “The concept of society is theoretically obsolete”. In *Key debates in Anthropology*. INGOLD, T. (ed.). London, Routledge, 1989.
- _____. *Learning to see in Melanesia*. HAU Masterclass Series. Vol. 2, 2013.
- VELTHEM, Lucia H. “Feito por inimigos”. Os brancos e seus bens nas representações do contato. In: *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no norte-amazônico*. ALBERT, B. e RAMOS, A. EdUnesp, 2000 :61-83.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro; São Paulo, Zahar/Anpocs, 1986.
- _____. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. *Novos Estudos* 77. São Paulo, CEBRAP, 2007.
- WORTH, Sol. ADAIR, John. *Through Navajo Eyes*. University of Indiana Press, 1997.
- WAGNER, Roy. *Símbolos que representam a si mesmos*. São Paulo, Editora 34, 2018.

Filmografia

- FERRAZ, Ana Lucia e PIRES, Elpidio. *NhandeYwy/Nosso Território*. LAB/UFF, 2019.
- KILDEA, Gary. *Trobriand Cricquet*. University of Cambridge, 1974.
- _____. *Koriam's law and the dead who govern*. Australian Nacional University, 2005.
- ZANOTTI, Ana. *Seguir Siendo*. Universidad Nacional de Misiones/Argentina, 2000.

Antropologia, arte e compartilhamento de saberes sobre a cidade: encontros, caminhadas e produção audiovisual em projeto de pesquisa e extensão universitária

Caterine Reginensi ¹
Lilian Sagio Cezar ²
Julia Dias Pereira ³

Resumo

Neste artigo as autoras descrevem e analisam o processo de pesquisa desenvolvido a partir de metodologias qualitativas e participativas envolvendo performances e produção audiovisual com jovens integrantes do grupo de teatro *Oriundo* em articulação ao *Projeto de Pesquisa e Extensão AntropoArte* (2017 e 2018), numa favela da cidade de Campos dos Goytacazes, RJ. O processo de pesquisa articula o campo da antropologia, produção audiovisual e arte para discutir com os interlocutores o acesso desigual à cidade e o processo complexo de mudança que alguns desses jovens e suas famílias vivenciaram ao serem removidos da favela Margem da Linha para o programa habitacional “Morar Feliz”. Esses temas foram abordados por meio da proposição dialógica de performances, caminhadas fotográficas, produção de árvores genealógicas e entrevistas com jovens e seus familiares, materiais sistematizados a partir da produção de um filme e das ações desenvolvidas pelo grupo teatral que permitiram abordar possíveis contribuições da antropologia à extensão universitária, debatendo os significados que os interlocutores, em sua maioria jovens negros, dão as suas ações e referências estéticas.

Palavras-chave: antropologia visual; metodologia de pesquisa qualitativa; extensão universitária; educação.

Anthropology, art and knowledge sharing about the city: encounters, walks and audiovisual production in a research project and university extension

Abstract

In this article, the authors describe and analyze the research process developed from qualitative and participatory methodologies involving performances and audiovisual production with young members of the *Oriundo* theater group in conjunction with the *AntropoArte University Research and Extension Project* (2017 and 2018), in a slum in the city of Campos dos Goytacazes, RJ. The research process articulates the field of anthropology, audiovisual production and art to discuss with the interlocutors the unequal access to the city and the complex process of change that some of these young people and their families experienced when they were removed from the Margem da Linha favela for the housing

1 Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, UENF.

2 Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, UENF.

3 Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais (Mestrado), Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, UENF.

program. “Morar Feliz”. These themes were addressed through the dialogical proposition of performances, photographic walks, production of family trees and interviews with young people and their families, materials systematized from the production of film and the actions developed by the theatrical group that allowed to address possible contributions from anthropology to university extension, debating the meanings that the interlocutors, mostly young blacks, give their actions and aesthetic references.

Keywords: visual anthropology; qualitative research methodology; University Extension; education

Introdução

Esse artigo é resultado de múltiplos encontros e se esforça para narrar, à seis mãos, os pontos comuns sob os quais cada uma das autoras assumem reflexivos pontos de vistas sobre o processo de construção audiovisual agenciado em empreendimentos etnográficos. Para tanto, nos propomos a refletir sobre o processo de construção do filme “Caminhadas e Encontros - Da Margem da Linha à Tapera III”⁴ e o diálogo constante entre a antropóloga-diretora e as demais pesquisadoras aqui reunidas para o empreendimento coletivo de escrita e análise, sob diferentes prismas, da produção imagética dessa pesquisa.

Abordamos os resultados dessa investigação a partir do ponto de vista dos interlocutores, por meio da análise do processo de construção de diálogos pautados na produção de performances, fotografias, vídeos, mapas falados e árvores genealógicas que foram sendo retroalimentados ao longo de dois anos de pesquisa, pelo próprio processo de devolução dos materiais sistematizados, editados e impressos em diferentes suportes, materialidades, estas que nos permitem refletir mais detidamente sobre como colocar os saberes e conhecimentos antropológicamente produzidos a disposição de

nossos interlocutores?

Como base para as discussões, buscamos ponderar questões enunciadas por Reginensi:

A busca de agenciamentos (DELEUZE e GUATTARI, 1980) traz permanentemente um repertório de questões: o que é escrever? O que fotografar e filmar com a experiência do outro? Não existem fórmulas nem respostas definitivas a partir dessa experiência curta, incompleta, insuficiente. O mais importante é a relação que se estabelece entre diferentes vozes que contam histórias. (2019, p.193)

Desde o início, esse trabalho esteve pautado nos princípios da extensão universitária que compreende a pesquisa enquanto processo de construção, troca e compartilhamento de experiências e conhecimentos, que nesse caso aconteceram a partir da produção de diferentes tipos de imagens (fotografia, vídeo, grafite, desenhos, mapas) e três performances teatrais (denominadas de “Poisson”; “Olhares de jovens sobre um lugar chamado Margem da Linha” e “Encontros”) de modo que optou-se por procedimentos de pesquisa antropológica com imagens (Nichols, 1997), o que é muito distinto de se construir formas de representação imagética de qualquer discurso científico previamente concebido.

A busca experimental e metodológica exigidas pela própria antropologia está pautada no trabalho de campo com observação participante, por meio do qual se constrói a composição de um horizonte ético positivo, o compartilhar de diálogos, saberes e visões de mundo e o ato de distanciamento engajado que permite a representação de uma dada cultura, ainda que aconteça por meio da produção e compartilhamento de imagens.

Partindo do reconhecimento de que os processos de produção de imagem tendem a ser eminentemente coletivos pois, em geral, envolvem um ou mais produtores e seu(s) receptor(es), nos pautamos nas imagens resultantes da própria pesquisa buscando tensionar a diversidade de

4 Reginensi (33:01': 2019). Documentário disponível na íntegra em <https://vimeo.com/373361324>.

miradas possíveis de serem exploradas, a partir de um entrecruzar de matrizes (oral, escrita, gráfica, imagética, performática) envolvendo preocupações, experiências e afetos (FRAVETSAADA, 2007), em que o filme etnográfico constitui momento de construção e troca, devolutiva e retroalimentação de saberes e sentidos que os próprios interlocutores, a maioria jovens negros e seus familiares, conferem às suas ações e referências estéticas.

O processo de pesquisa e produção audiovisual acontece articulado a um projeto social que desenvolve ações de educação não-formal, fora da escola, ainda que na sede do Centro Juvenil São Pedro, como também na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) ou em espaços de ações coletivas e cotidianas como as ruas das comunidades Margem da Linha e Tapera III, a partir da troca de experiências e saberes entre todos os envolvidos que são estimulados a assumir o protagonismo diante de seu próprio processo de aprendizagem.

No plano da macroanálise, os dados gerais dos Mapas da Violência no Brasil (2016-2019) informam que o município de Campos dos Goytacazes figura entre as cidades com altas taxas de homicídio do país, números que no Brasil revelam a face cruel do massacre da população jovem e negra⁵. Focalizar as possíveis contribuições de pesquisas antropológicas articuladas às ações de extensão universitária para o desenvolvimento e ampliação do escopo da educação não-formal nos permite re-conhecer ações que potencializem a aplicação das Leis 10.639/2003 e 11.645/20082, questionando como a antropologia e seus referenciais teórico-metodológicos podem contribuir para que as culturas locais, os conhecimentos e visões de mundo de crianças, jovens e seus familiares possam ser pautados em diálogos simétricos nos processos educativos, projetando assim a autonomia e protagonismo de seus agentes

visando a construção de uma sociedade digna e pacífica?

Optamos por organizar o artigo em cinco partes que, inspiradas na estrutura teatral, denominamos de Atos. Assim, o artigo é constituído por cinco Atos que revelam os bastidores da etnografia/arte, os encontros e caminhadas nas margens da cidade, a produção imagética do projeto AntropoArte, a construção do filme-documentário “Caminhadas e encontros da Margem da Linha a Tapera III e aspectos da produção audiovisual, pensando a pesquisa e extensão universitária enquanto meio de experimentar e potencializar práticas de educação não-formal.

Ato 1: Encontros nas margens

Quem diria que uma antropóloga francesa viria morar no Brasil e se encontraria com uma antropóloga caipira, quando ambas, atraídas pela carreira universitária, passariam a produzir outros encontros em meio ao cultivo artesanal de sonhos acadêmicos? E, que essas professoras-pesquisadoras se engajariam na formação de uma nova geração de antropólogas (os), aqui representada por uma mestranda, estando esses encontros pautados na produção imagética enquanto recurso metodológico em pesquisa qualitativa? Pois foi desse encontro de experiências, sotaques, engenhosidades e generosidades em relação às ações desenvolvidas na universidade, na área de antropologia, que permitiram que perspectivas distintas pudessem ser articuladas. Assim, esse texto é resultado desse e de outros encontros, inicialmente da pesquisadora com o Centro Juvenil São Pedro, em especial, com a professora Jovana e seus alunos.

Em março de 2017, a professora Catherine Reginensi pesquisadora teve aprovado o projeto de pesquisa e extensão universitária AntropoArte junto aos editais de fomento da Pró-Reitoria

5 Segundo o Atlas da Violência no Brasil o país teve em 2016 o total de 62.517 assassinatos cometidos, desses 71,5% das pessoas assassinadas são negras ou pardas. Homens jovens, entre 15 e 29 anos, representam 53,7% das vítimas totais no país (ou seja, 33.590 óbitos).

de Extensão e Assuntos Comunitários - UENF⁶ e passou a atuar assiduamente junto ao grupo teatral Oriundo. Esse processo inicial gerou a construção conjunta da performance denominada *Poisson* (em Português significa Peixe) composto a partir da poesia homônima de Paul Eluard e, a partir dela, os jovens do Oriundo abordaram em forma de performance sua relação com a água, dramatizando situações vivenciadas no cotidiano da comunidade da Margem da Linha em decorrência dos problemas enfrentados a partir dos constantes alagamentos. Foi assim que a pesquisadora apresentou sua colega antropóloga aos jovens do Oriundo e à professora Jovana, para compartilhar experiências na produção fotográfica e audiovisual junto às ações do AntropoArte.

Oriundo⁷ é o nome do grupo de teatro formado pela atriz amadora e animadora cultural Jovana Patrícia da Hora Barcelos⁸ que congrega jovens de 12 a 21 anos a partir de processos de educação não-formal, tendo como ponto de partida o projeto social do Centro Juvenil São Pedro⁹, mantido por Salesianos na favela da Margem da Linha. Tais experiências teatrais tiveram como base e inspiração as ações do histórico Teatro Experimental do Negro (TEN) em que o ator e teatrólogo Abdias do Nascimento desenvolveu espaço alternativo de educação pautado em metodologias participativas e performáticas que focalizam o desenvolvimento do protagonismo negro na sociedade brasileira a partir da década de 1940, marcadamente racista e classista. Na experiência do TEN o teatro foi

compreendido e vivenciado como arena de possibilidade de aprendizado, alfabetização, reconhecimento, visibilização, resistência política e econômica para a população negra. Esses princípios também podem ser observados na atuação do grupo teatral Oriundo que recebeu de braços abertos a professora francesa em suas atividades, inicialmente como observadora, mas já visando o planejamento de uma ação de pesquisa e extensão universitária.

Tivemos a oportunidade de construir dialogicamente a proposição da utilização de instrumentos metodológicos de pesquisa qualitativa junto ao grupo teatral para retroalimentar o próprio processo de criação da performance. Assim, após a experiência de filmagem de um dos ensaios do grupo propusemos a realização de uma caminhada em que a câmera fotográfica digital foi disponibilizada e compartilhada com nossos interlocutores e, a cada novo ângulo tomado em imagem, o grupo se reunia para visualizar o resultado na tela o que gerava comentários sobre a própria imagem e seus aspectos técnicos (foco, luz, enquadramentos etc.), o tema representado em imagem e sobre o próprio lugar em que caminhávamos conjuntamente.

A fachada do Centro Juvenil, a linha de trem desativada ladeada pela rua de paralelepípedo por onde as casas da comunidade foram sendo construídas e, pelo lado de trás, um grande e extenso muro feito de blocos de cimento que acompanha a linha de trem até o seu cruzamento com a estrada BR101. As crianças

6 Agradecemos à Faperj, Capes e CNPq pelo acesso a diferentes modalidades de financiamentos que contribuíram para a realização desse artigo. Agradecemos às bolsistas de extensão, graduandas de Ciências Sociais - UENF, Gabriela Viana de Lima, Paolla Corrêa Azeredo e Laís de Souza Teixeira e aos bolsistas de universidade-aberta Douglas Moreira Barros, graduando em Arquitetura e Urbanismo pelo IFF, Giovana Gomes Monteiro, atriz e moradora da própria comunidade e a professora de teatro Jovana Patrícia de Hora Barcelos pela dedicação ao projeto AntropoArte.

7 Na língua Portuguesa o adjetivo “oriundo” qualifica aquilo que se remete a origem, descendência, proveniência. Etimologicamente, essa palavra guarda raízes no conceito Ori (ou Ory), palavra que em Yorubá se remete às dimensões e matizes locais e familiares traduzidas em elementos religiosos, culturais e paradigmáticos adjacentes.

8 Jovana construiu trajetória artística no teatro amador de Campos, sendo tributária da “Geração do Teatro de Bolso e seus espaços de sociabilidade política nos anos 1980” (Matias, 2016), das atividades do Teatro Escola de Cultura Dramática que, posteriormente, geraram o Grupo Experimental do SESC.

9 Jovens que participam das atividades do Centro Juvenil ao completar 18 anos são desligados e deixam de ter permissão de acesso às dependências e ações ali desenvolvidas devido a alegadas questões burocráticas de autorização para o próprio funcionamento do Centro. Assim, o grupo de Teatro Oriundo, por sua identidade fluida permite que ex-alunos do Centro Juvenil continuem participando das ações e performances produzidas anualmente.

e árvores da vizinhança, o gato sobre o muro, a birosca que encontramos do outro lado da travessia da BR 101, a estrutura em concreto do que deveria ser uma passarela, mas que está há tempos abandonada ao lado da estrada, uma outra obra de um prédio também abandonado tendo ao fundo o maior shopping center da cidade. Encontramos o muro de trás da antiga garagem da estrada de ferro e retivemos todas essas imagens a partir da atenção dos jovens traduzida em fotografias. Como também tínhamos em mente a construção da performance passamos a tematizar a água ao mesmo tempo que sentíamos algumas gotículas de chuva caindo por sobre nossas cabeças. Paramos na frente de um dos bueiros da extensa rua e fotografamos. Os comentários que se seguiram foram reveladores dos processos vividos por essas famílias em seu cotidiano.

A rua de paralelepípedos por onde foram construídas as casas que constituem a Margem da Linha estão no nível mais baixo quando comparado à própria linha de trem, o que demanda uma constante manutenção dos bueiros ali instalados, serviço que deveria ser regularmente prestado pelo poder público, mas que, de acordo com jovens, deixou de acontecer há algum tempo apesar do crescimento da região por conta dos grandes empreendimentos imobiliários de condomínios de alto padrão. Essa falta de limpeza dos bueiros faz com que as anuais chuvas de novembro a março provoquem constantes inundações das residências, situação agravada pela falta de saneamento básico e instalação da rede de coleta de esgoto nas casas da comunidade. Para minimizar os danos as famílias constroem fossas sépticas, mas, ao longo do período chuvoso, é recorrente a inundação da rua e das residências, provocando assim a contaminação do solo que se torna impróprio, principalmente para o plantio e criação de pequenos animais nos quintais, fator de vulnerabilidade ambiental dessa população majoritariamente pobre e negra. Dois dos rapazes do grupo nos relataram que o primeiro trabalho feito por eles que lhes rendeu pagamento em dinheiro tinha sido a abertura do grande e profundo buraco para a construção de

fossa ali na vizinhança.



Figura 1. Mapa de localização da favela da Margem da linha (fonte: AntropoArte, Caderno digital, 06/2019).

Ato 2: Caminhar pelas margens

Andar e pensar um pouco,
que só sei pensar andando.
Três passos, e minhas pernas
já estão pensando.
Aonde vão dar estes passos?
Acima, abaixo?
Além? Ou acaso
se desfazem ao mínimo vento
sem deixar nenhum traço?
(LEMINSKI, 1991)

Este poema de Leminski serve para introduzir uma reflexão não apenas sobre o ato de caminhar, mas sobretudo sobre a experiência de caminhar juntos nos espaços do cotidiano de jovens moradores da favela da Margem da Linha, permitindo refletir sobre a experiência de remoção para uma nova casa, em que passaram a habitar no bairro periférico da Tapera III. Esses jovens, que nos acompanham em percursos etnográficos, praticam performance teatral no grupo Oriundo e em suas criações, em particular, na última performance denominada *Encontros*, pautaram a figura de artistas caminhantes, produzida originalmente por Hélio Oiticica.

Assim, a performance constituiu uma espécie de espelho de si mesmo, permitindo aos jovens a possibilidade de se tornar observadores de seus espaços de moradia e de vida, percebendo as implicações na produção e partilha de uma experiência sensível (RANCIÈRE, 2005) da cidade. Por partilha, Rancière compreende tanto:

a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (2005, p.7)

A cidade como um espaço sensível nos leva a reconsiderar a relação dialética que une a sociedade ao espaço, e, mais amplamente, o papel de atores múltiplos na transformação dos espaços urbanos que não são apenas prédios, caminhos, lugares, mas ambientes habitados, sensibilidade essa que só pode ser alcançada a partir do próprio contato direto de seus habitantes com a cidade e as ruas que frequentam no cotidiano (CERTEAU, 1994).

A ideia não é nova. Segundo Paola Jacques, caminhando pela cidade o *flâneur* percebe que “com a dita modernização, os mais pobres, são expulsos do centro de Paris (...), vão sendo ‘varridos’ das ruas, passam a ser figuras em extinção como suas antigas ruas e casas” (2003, p. 54). Jacques (2014) se reporta ao *flâneur* enquanto metáfora para analisar a trajetória de Hélio Oiticica em sua chegada no morro da Mangueira, cidade do Rio de Janeiro, deslocando-se de seu espaço comum para realizar um encontro de afetos e experiências, implicar-se na construção da comunidade, e só assim perceber a potência estética desse lugar que aos poucos lhe transformava, e lhe permitia a criação de obras artísticas. Oiticica, desse modo, penetrando na favela, não mais a partir da *flanerie*, transportando para a sua experiência o Outro que ele encontrou nessa troca, tornando-se também outro. Foi a partir das suas caminhadas, do seu contato mais profundo com a periferia do Rio de Janeiro e com o samba carioca que o artista

conseguiu deslocar, não somente a sua produção artística, mas a sua própria visão de mundo, cada vez menos separada da arte.



Figuras 2, 3, 4, 5. Fotografias realizadas a partir da ação dos jovens do grupo teatral Oriundo que compartilharam a experiência de caminhar e fotografar na Margem da Linha.

Data 19/04/2017.

Voltando a cidade e às tensões centro/periferia, nos parece pertinente a contribuição do arquiteto italiano Francesco Careri (2013), que se remete à imagem de ilhas e arquipélagos para definir o tensionamento centro e periferia nas cidades. Mas além da imagem, apresentamos a potência dos espaços distantes do centro – muitas vezes tidos como vazios – como lugares em constante transformação. Ele fala de arquipélagos de onde é possível ver, a partir do mergulho imersivo, não somente o mar vazio, mas também aquilo que está submerso: múltiplas identidades que revelam que o aparentemente vazio é repleto de substâncias a serem percebidas. Vejamos as ruas como esse mar, atentos ao que Careri escreve:

No centro, o tempo parou, as transformações congelaram-se e, quando ocorrem, são de tal modo evidentes que não escondem imprevisto algum: desenvolvem-se sob estrita vigilância, sob o vigilante controle da cidade. *Encontramos nas margens um certo dinamismo* e podemos observar o devir de um organismo vital que se transforma, deixando ao seu redor e no seu interior partes inteiras de território ao abandono e mais dificilmente controláveis. (...) Os espaços vazios que determinam a sua figura são os lugares que, mais do que qualquer outro, representam a nossa civilização no seu devir inconsciente e múltiplo. Essas amnésias urbanas não estão apenas à espera de ser preenchidas de coisas, mas são espaços vivos a ser preenchidos de significados. Portanto, não se trata de uma não cidade a ser transformada em cidade, mas de uma cidade paralela com dinâmicas e estruturas próprias que ainda devem ser compreendidas. (CARERI, 2013, p. 158-159, *grifo nosso*).

Carlos Fortuna (2018) nos convida a olhar pela diversidade e diverCidade, indicando que todas as caminhadas na cidade podem originar relações inesperadas em público, que

vão desde as solidariedades espontâneas até o reconhecimento de desigualdades e racismos. Neste mesmo artigo, o autor falando de caminhada inesperada na cidade sublinha a importância da abordagem etnográfica da qual “retirou inegáveis vantagens, tanto analíticas e interpretativas, como pedagógicas”.

Nesse projeto de pesquisa e extensão universitária a abordagem etnográfica está baseada nos encontros e caminhadas compreendidas como espécie de ‘técnica do corpo’ (MAUSS, 2003) focalizadas a partir da ideia seminal de Erving Goffman (2009) que considera o mundo um teatro cuja presença dos atores em suas práticas cotidianas, busca forjar uma imagem de si suficientemente convincente para os outros. O processo etnográfico se fez acompanhar de registros fotográficos (BARBOSA, 2016) e suas consequentes devolutivas, realizadas a cada seis meses, seguidas de leitura conjunta e seleção de *corpus* fotográfico a partir do qual pautas, temas e rumos foram sendo incorporados tanto à pesquisa quanto à produção artística do grupo Oriundo. Parafraseando a antropóloga/geógrafa Soledad Martinez (2019) começamos perguntando a nossos protagonistas: Podemos andar com vocês? E assim organizamos caminhadas fotográficas no novo bairro Tapera III.

Ato 3: Encontros e caminhadas – Situando a produção imagética do AntropoArte

A produção e posterior leitura de imagens constitui modo específico de construção do *corpus* de pesquisa antropológica que permite a abordagem de conhecimentos pautados na representação do mundo sensível e simbólico, que pode permitir uma atenção especial a oralidade, produção de narrativas do grupo estudado (CEZAR, 2014). Essa produção exige do pesquisador um esforço interdisciplinar uma vez que se aproxima do campo da semiótica, linguística e comunicação. Os fenômenos sociais podem assim ser alcançados em sua complexidade e multidimensionalidade, permitindo sua sistematização e, concomitantemente, a expressão

de outras possíveis demandas, interesses e anseios dos interlocutores a partir de processos dialógicos pautados nas próprias imagens, uma vez que é inerente a essas a capacidade de alusão ao mundo sensível e imaginário (CHAUI, 1988).

Ao longo desse projeto de extensão foi proposto também a apropriação do audiovisual enquanto instrumento metodológico de pesquisa, voltado ao registro e representação de momentos importantes do desenvolvimento das atividades do grupo teatral: caminhadas, ensaios, oficinas e performances. Também foram propostas atividades em que a relação entre pesquisadoras e os sujeitos pesquisados acontecessem por meio da utilização de imagens. Interessou nestes processos potencializar as características inerentes ao audiovisual como: a facilidade técnica de realização de filmagens, sua cômoda repetição enquanto processo, a visualização e observação dos resultados obtidos, feita indeferidamente, quantas vezes necessário, o que possibilita o exame repetido das imagens, dando a esse meio certa emancipação em relação à observação direta dos processos sociais (FRANCE, 1998).

Essas características da produção e utilização das imagens (fotografias e vídeos) em antropologia permitiram que a pesquisa paulatinamente fosse adensada num processo por meio do qual o ato de descoberta progressiva do “Outro” passasse não somente a acontecer a partir do “olhar, ouvir e escrever” (OLIVEIRA, 1996) mas, e principalmente, passaram a acontecer a partir da produção, leitura e releitura de seus registros imagéticos (SAMAIN; MENDONÇA, 2000). Para tanto a imagem foi agenciada como: (1) meio de criar e retroalimentar a relação das pesquisadoras com seus interlocutores; (2) meio de evidenciar e colocar em relevo tanto o discurso verbal como as técnicas corporais (olhares, silêncios, expressões faciais e a produção de performances etc.) e demais percepções que ascendem ao mundo visível; (3) meio que induz processos de representação de si tanto para as pesquisadoras como para seus interlocutores; (4) meio do qual as pesquisadoras e seus interlocutores podem se valer para

retroalimentar processos de construção de conhecimentos mútuos; (5) meio que permitiu que as pesquisadoras acessassem sentidos que seus interlocutores atribuem às imagens e aos processos de sua produção.

Num segundo momento do projeto de extensão foi privilegiado o uso das imagens no encaminhamento de foto-entrevistas com as mães dos jovens tendo como parâmetros as contribuições de Collier Jr. (1973), Achutti (1997) e Von Simson (2007) e as proposições de Wang e Burris (1997) sobre o Photovoice. A produção e leitura de fotografias potencializa a fala e narrativa sobre experiências e vivências. Reconhecer e oferecer meios para que as vozes dos interlocutores no processo de pesquisa e discussão sejam preponderantes no encaminhamento da construção de material que ofereça e registre o saber, falas, anseios e conflitos relativos aos processos sociais vivenciados nas margens da cidade constituiu tarefa metodológica que fundamenta a execução do projeto.

O trabalho de análise dos vídeos aconteceu por meio de decupagem, roteirização e edição do material resultante como forma de refletir sobre os significados e acessos desiguais dos nossos interlocutores à cidade buscando compartilhar com eles e com outros projetos de antropologia urbana e de educação não-formal os saberes e críticas resultantes desta pesquisa. Se por um lado havia questões de vulnerabilidade ambiental que imprimiam contingências aos modos de vida e visão de mundo desses jovens quando moravam na comunidade da Margem da Linha, o deslocamento da pesquisa e, por conseguinte, da produção imagética e dialógica para o conjunto habitacional do bairro Tapera III nos permitiu compreender outras experiências e contingências de acesso à cidade, mas agora ampliando o escopo de interlocução para as mães e avós dos jovens do grupo teatral Oriundo que tinham sofrido o processo de remoção para o novo bairro.

A construção das imagens foi de fundamental importância pois nos permitiu distinguir a paisagem desses dois distintos espaços urbanos a partir das marcas diacríticas do

mundo visível, socialmente construídas. Por um lado a favela da Margem da Linha, localizada no Parque Rodoviário, enclave que cruza a estrada vicinal BR 101 na entrada principal da cidade, constituída por uma única rua de paralelepípedo que segue paralela à desativada linha de trem, e que nesse trecho é cercada aos fundos pelo alto muro de bloco de concreto, tendo as grandes e frondosas árvores que servem de refúgio da vizinhança contra o calor do sol escaldante e o campo de futebol em que a meninada se reúne no final do dia. Já as imagens das ruas do bairro da Tapera III revelam o asfalto nivelado que forma um mosaico de diferentes ruas cujas fachadas das casas são protegidas por muros e portões altos, muitos deles não possuem o abrigo de árvores nas calçadas. Ao redor do bairro novo uma grande extensão de mato cerca todo o bairro e, bem ao fundo, se estende no horizonte a silhueta de prédios altos que sabemos estar concentrados nos bairros nobres da cidade que invade, com seus 450 mil habitantes, a planície que margeia o Rio Paraíba do Sul, sendo esta a penúltima cidade a ali depositar seus dejetos antes do derradeiro encontro com o mar.

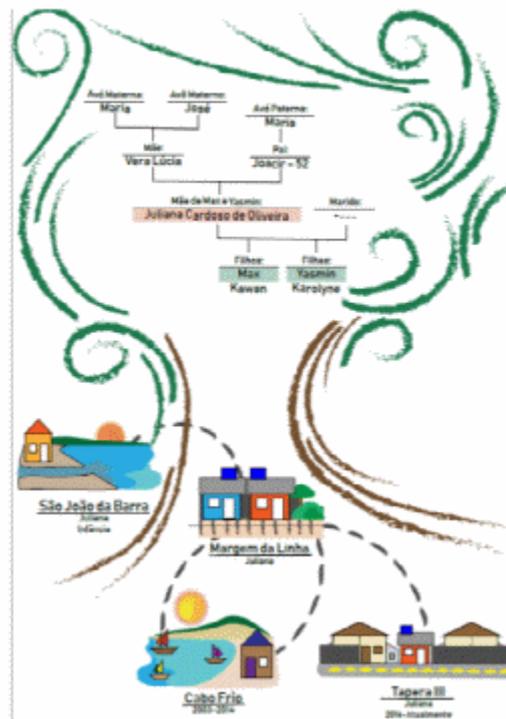
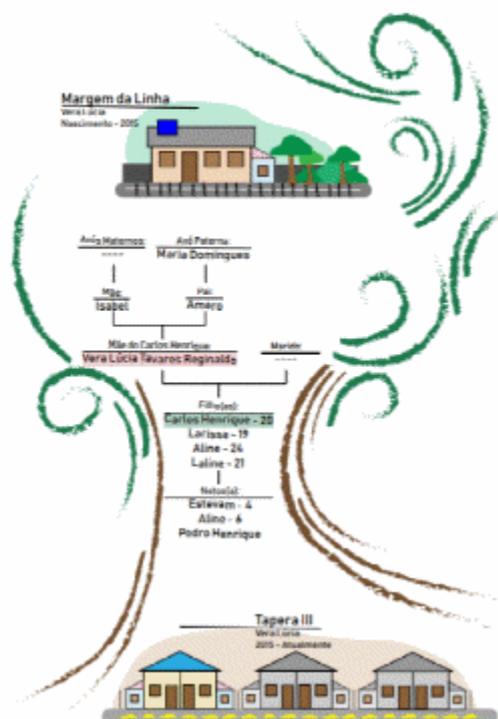
Foi a partir da produção das imagens que se pode compreender os sinais visuais das marcas que a violência urbana vai imprimindo nesses espaços: construções não terminadas e abandonadas, carros depenados abandonados, símbolos de facções criminosas inscritas em tinta *spray* concorrem e/ ou buscam ser controladas a partir de inscrições que professam o sagrado. Foi também a partir das caminhadas e das imagens produzidas pelos nossos jovens interlocutores no novo bairro que pudemos compreender os esforços e investimento das famílias para diferenciarem suas casas uma das outras, uma vez que essas tinham sido entregues num padrão único de construção.

A medida que as imagens resultantes da pesquisa foram sendo devolvidas o próprio processo de interlocução foi sendo adensado e novas miradas e abordagens puderam ser propostas e compartilhadas. Assim, as famílias dos jovens foram convidadas a se engajar no processo a partir de entrevistas realizadas por

Caterine com a colaboração das bolsistas da equipe. Foram entrevistadas sete mães/ avós dos jovens interlocutores e, a partir dessas informações foram construídas árvores genealógicas que buscaram mapear a trajetória de vida dessas famílias na cidade, ao longo dos anos.

Figura 6. Construção das árvores genealógicas (fonte: AntropoArte, Caderno digital 06/2019).

ÁRVORES GENEALÓGICAS



“Sou campista. Morava em Ibitioca, de lá fui para Barra de Itabapoana e de Barra junto com meus filhos para Margem da Linha. Esse era o meu lugar! Só que por causa da prefeita recebi o convite de me retirar e me trouxeram para cá. Que saudade da Margem e da vida que tínhamos lá”.

Vera avó de Kaue,
25/08/2018, ex-moradora da Margem da
Linha).



“Eu morava em São João da Barra, vim para Margem aos oito anos de idade. Entre minhas idas e vindas sempre retornei para Linha. Mas, um belo dia tive a decepção de sair da Margem e tive que vir para Ururai. Na Linha eu tinha segurança. E aqui nem convivência. Que saudade daquele lugar que me acolheu. Minha Linha!”

Juliana mãe de Yasmin e Max,
data 18/08/2018, ex-moradora da Margem da
Linha).

Ato 4: Construção do filme “Caminhadas e encontros: da Margem da linha a Tapera III”

Tendo duração de 33 minutos, esse é o segundo documentário realizado pelo projeto AntropoArte. O processo de pesquisa e extensão universitária conduzida a partir da produção de imagens gerou, ao longo dos dois anos, um acervo complexo de ser acessado em sua integralidade e diverso em suas potencialidades, o que permitiu que a pesquisadora-diretora convidasse o cineasta Maxence Loyer, jovem francês, instalado no Rio de Janeiro, para conhecer o material fílmico por ela decupado e pré-roteirizado. Maxence também teve acesso às fotografias, mapas, árvores genealógicas, filmagens das performances do grupo Oriundo, materiais resultantes do projeto que poderiam ser alinhavados às representações fílmicas. A partir daí foi iniciado um processo de roteirização conjunta e produção de novas imagens externas da Margem da Linha e da Tapera III, que permitiram realizar a representação e distinção estética dessas diferentes paisagens, fundamentais para a construção da narrativa fílmica.

A análise do filme que apresentamos, de fato não segue uma rígida metodologia, mas parte da seleção e descrição de fragmentos do documentário, seguindo a própria orientação sequencial de aparição na estrutura do filme. Nossa intenção é abordar a análise como uma espécie de relato (PENAFRIA, 2009), buscando destacar e explicitar algumas das intenções, sensações e significados reportados à tais imagens compondo um mosaico produzido por Atos que aqui buscamos sistematizar.

Os encontros e caminhadas, partes constituintes dessa pesquisa de extensão, produziram diálogos e imagens fotográficas que por sua vez foram tematizados e provocaram abertura para a uma exposição fotográfica conjugada a performance cênica apresentada pelo Oriundo. Durante esse momento de mostra e devolutiva das imagens foram fomentados diálogos em que os moradores puderam participar e interagir da própria exposição e performance, sendo que tais informações

permitiram a produção de um Mapa Falado da comunidade da Margem da Linha.

A etnografia feita a partir dos momentos de encontro dos jovens durante as atividades desenvolvidas no cotidiano do grupo teatral Oriundo junto ao Centro Juvenil São Pedro nos permitiram compreender, ao longo do tempo das oficinas e ensaio das performances, as estratégias e protagonismos agenciados pelos interlocutores que lhes permitiram transformar seu pedaço (MAGNANI, 1984) em um lugar na cidade. Esse processo culminou na performance “Olhares de jovens sobre um lugar chamado a Margem da Linha” apresentada na Casa de Cultura Villa Maria no dia 25 de abril de 2018. Nela o cotidiano da comunidade e os elementos que marcam as percepções dos integrantes do grupo Oriundo acerca do seu local de convívio foram performadas a partir da transcodificação dos tipos de plantas, da rua, da linha de trem ali presentes em expressões corporais incorporadas pelos integrantes do grupo. Já a performance “Encontros” narra a história dos moradores da Margem da Linha que tiveram suas casas demolidas e foram obrigados a passar a viver no Conjunto Habitacional “Morar Feliz”, também denominado de Tapera III, em Ururá. Por meio da performance os jovens relatam a sua história entre a Margem da Linha, as formas de convivência, frustrações e conseqüente desilusões vindas com a nova moradia.

O filme *Caminhadas e encontros: da Margem da linha a Tapera III* oferece ao espectador uma representação estética e imagética dessas duas distintas comunidades, abordando o processo de realocação de moradores a partir de narrativas sobre o ponto de vista de jovens e seus familiares, e da representação de tais visões de mundo por meio de fotografias e da produção cinematográfica dialogada. A primeira interlocutora que nos é apresentada no filme é a jovem Yasmin, que escolheu fotografar a casa da sua avó onde morou enquanto a sua própria casa estava sendo construída. Em seguida Carlos Henrique descreve que gosta muito da casa em que habita. Ketleny tirou fotos de sua casa e do descampado presente em sua nova vizinhança,

recordando que brincava de queimado na rua quando morava na Margem da Linha, coisa que não acontece mais depois da mudança para sua nova casa, na Tapera III.

Kauê descreve o falecimento de seu pai e escolhe fotografar instalações elétricas, em referência ao acidente sofrido por seu pai que faleceu ao tentar solucionar problemas da rede elétrica e se distraiu com uma briga entre vizinhos. Também fotografa a igreja da comunidade onde seu pai foi velado e a casa de seu avô onde mora atualmente. Bethânia escolheu fotografar a açaiteria, localizada próxima a sua casa, muito frequentada por ela e os amigos. Udson afirma não gostar muito do local e escolheu fotografar pessoas conhecidas ao sol com objetivo de denunciar e, assim, reclamar a falta de arborização do novo bairro. O jovem também fotografa a fachada de sua casa como única parte que gosta no conjunto habitacional. Francisco fotografou o mato localizado ao redor de onde morava afirmando sentir saudade da infância e do campo de futebol.

Esse primeiro recurso narrativo construído a partir da leitura e sistematização da apresentação de fotografias produzidas pelos jovens interlocutores da pesquisa e participantes do grupo teatral Oriundo é articulado com as narrativas de suas mães e/ou avós, entrevistadas em suas casas e dão conta de trajetórias familiares que, ao longo de 30, por vezes 40 anos, viveram em suas respectivas casas, localizadas na favela da Margem da Linha. Suas falas abordam o processo de desapropriação e remoção ocorrido há 4 anos quando suas famílias passaram a viver no bairro da Tapera III. Em comum nas falas o descontentamento em morar no novo bairro em razão da falta de equipamentos de saúde, lazer, segurança pública, transporte regular, falta de comércio com preços acessíveis e variedade de produtos. Essa experiência é tributária da comparação direta feita pelos nossos interlocutores em relação às condições de moradia que tinham acesso quando moravam na Margem da Linha, em decorrência da proximidade do shopping e de grandes supermercados localizados em suas

imediações. Outra reclamação diz respeito ao isolamento do novo bairro que o tornou espaço de ação de facções criminosas, sendo por isso mesmo marcado pela violência urbana. A grande preocupação das mães é com a segurança de seus filhos e filhas.

As contradições relativas ao processo de realocação dessas famílias desde sua residência na Margem da Linha para uma outra casa construída nesse conjunto habitacional são narradas de forma lacunar. Mas a insatisfação diante do processo de realocação e do local das novas residências são comuns às entrevistadas. Das sete entrevistas realizadas com mães/avós somente uma das entrevistadas disse estar feliz com a casa mas, ainda assim, admite que sente falta de sua antiga casa na Margem da Linha devido ao fato dessa ter sido perto de tudo e ali ter muitos espaços seguros para as brincadeiras das crianças, coisa que diz não acontecer no bairro Tapera III.

O descontentamento patente nas falas das entrevistadas diz respeito às atitudes do poder público no processo de cadastro das famílias que agiu de maneira muitas vezes impositiva, sem permitir margem de resistência no momento da realização da mudança que foi feita em bloco, orquestrada à demolição consecutiva das casas desocupadas, o que deixou em situação de desalento e vulnerabilidade as famílias que decidiram não participar da realocação, impondo a mudança pela força da sensação de abandono e insegurança diante da possibilidade da perda dos vizinhos mais próximos, muitas vezes parentes, com dezenas de anos de convivência e compartilhamento de vida e de criação dos filhos.

Outro questionamento constante é sobre a justificativa para a realocação das famílias uma vez que segundo as entrevistadas, o poder público poderia ter realizado com menos soma de dinheiro, os investimentos necessários em saneamento básico, esgoto e limpeza dos bueiros para que as residências da Margem da Linha fossem respeitadas em sua integralidade, estética, tamanho, disposição espacial, composição dos quintais e respeito às relações de vizinhança, coisa

que não aconteceu nem no processo de retirada nem a partir da realocação dessas famílias. Para poder abordar a complexidade das narrativas das situações vivenciadas pelos nossos interlocutores se elaborou o planejamento e solução gráfica de construção de árvores genealógicas de cada uma das famílias tendo como ponto focal destacado tanto os jovens como suas respectivas mães/avós entrevistadas. Nessas árvores construiu-se também as referências espaciais das trajetórias de moradia de cada família até sua chegada na Tapera III.

Ato 5: Produção audiovisual – pesquisa, extensão universitária e educação não-formal

As ações de pesquisa e devolutivas do projeto de extensão acontecem junto à comunidade local e acadêmica, divulgados em forma de folders, grafites, caderno digital e filmes que visam fornecer meios para o intercâmbio de conhecimentos e práticas antropológicas e artísticas construídas a partir de experiências que mergulham no cotidiano de produção artística de um grupo de teatro que congrega jovens negros e pobres, moradores de comunidades da cidade. Essas ações são importantes pois permitem dar visibilidade às experiências que já aconteciam em situações distantes da vida universitária, produzidas junto a um projeto de educação não-formal que privilegia o teatro como linguagem, e que pautam a história e cultura afro-brasileira em meio ao debate de temas pungentes para o cotidiano desses jovens, como o seu acesso à cidade onde moram.

A caminhada e as consequentes atividades de visualização, leitura e seleção conjunta das fotografias resultantes, permitiram que narrativas sobre diferentes significados e aspectos de se habitar na Margem da Linha fossem compartilhados. Também chamou a atenção o fato de alguns jovens se remeterem a experiência de não mais morar ali, por suas famílias terem sido removidas para outro bairro, o que os levou a comparar memórias de sua vida na antiga vizinhança em relação a nova casa, todas localizadas no projeto habitacional “Morar

Feliz”, localizado no distante bairro denominado de Tapera III.

As ações de educação não-formal oferecem maior liberdade aos professores, que agem como mediadores de aprendizagem, abordando conteúdos extracurriculares, o que equivale dizer que esses não são historicamente sistematizados num currículo, distribuídos em disciplinas, divididas por idade e nível de conhecimento, ministrados seriada e sequencialmente visando, ao final da formação, conferir um reconhecido grau de titulação ao educando. A educação não-formal, assim com a informal ou incidental, lida com educandos de todas as idades e fases da vida e pode proporcionar ações educativas pautadas em conhecimentos críticos sobre o mundo envolvente relacionando indivíduos, culturas, relações sociais, contingências e relações de poder às quais estão submetidos. Também pode pautar temáticas prementes para diferentes fases da vida como os processos de construção identitárias e os conflitos deles resultantes. Compreender as especificidades desse projeto de pesquisa, sua articulação com processos de educação não-formal e agenciamento dos resultantes produtos audiovisuais por parte dos interlocutores nos permitiu questionar o próprio papel da antropologia, seja como metodologia importante para o desenvolvimento de ações de extensão universitária, seja enquanto disciplina crítica que poderia não somente estar presente na formação de professores, mas nas mais variadas ações desenvolvidas na área de educação.

Referências bibliográficas

ACHUTTI, Luiz. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo editorial; Palmarinca, 1997.

BARBOSA, Andréa; NOVAES, Sylvia Caiuby; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A Experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BRASIL, “Atlas da Violência – 2016” In: *Nota*

- Técnica* n. 17. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2016. p. 55.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora GG Brasil, 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CEZAR, Lilian Sagio. “O estatuto da fotografia e a pesquisa etnográfica: direito de uso de imagem e representação autorizada”. In: Ana Lúcia Camargo Ferraz; João Martinho de Mendonça. (Org.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: ABA, 2014. p. 505-532.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES. Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.
- COLLIER JR., John. *Antropologia visual: A fotografia como método de pesquisa*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- FAVRET-SAADA. “Ser Afetado”. In: *Cadernos de Campo – Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*. Ano 14, N. 13, p. 155-163, 2005.
- FORTUNA, Carlos. “A Pós-Verdade e a Guarda do Rebanho”. In *Sociologia Online – Revista da Associação Portuguesa de Sociologia*, n. 18, 2018.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.
- MARTINEZ, Soledad. *May I Walk with You? Exploring Urban Inequality in Everyday Walking Practices in Santiago de Chile*. Londres: University College London, 2019.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MATIAS, Glauber Rabelo. *Palco e Resistência: a geração do Teatro de Bolso e as suas lutas por hegemonia nos anos de 1980 em Campos dos Goytacazes/RJ*. 241 f. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Ciências do Homem, UENF, Campos dos Goytacazes, 2016.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O trabalho do antropólogo: Olhar, ouvir, escrever*. São Paulo, Ed. Unesp. 1998a.
- PENAFRIA, Manuela. “Análise de Filmes – Conceito e metodologia (s)”. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REGINENSI, Caterine. “AntropoArte: Um projeto de extensão e a construção de pesquisas etnográficas”. In: *Áltera*, v.2, n.9: p. 182–200. 2019.
- _____. “AntropoArte”, Caderno Digital, 2019. (Link: https://issuu.com/caterinereginski/docs/teste_vs12)
- SAMAIN, Etienne; MENDONÇA, João M. de. “Entre a escrita e a imagem: Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2000, V. 43 nº 1.
- VON SIMSON, Olga. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988*. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Edusp, 2007.

WANG, Caroline; BURRIS, Mary Ann. (1997).
“Photovoice: concept, methodology, and use
for participatory needs assessment”. In: *Health
Education & Behavior*, V. 24, N. 3, p. 369–387.

13 Para uma análise da coleção de Theon Spanudis, cf. Ribeiro (2001).

O trabalho do antropólogo urbano no campo da “Memória Ambiental”: levantamento dos desafios e lacunas de pesquisa a partir de estudos de caso

Ana Luiza Carvalho da Rocha¹

Matheus Cervo²

Camila Braz da Silva³

Resumo

Um dos maiores desafios contemporâneos postos à Antropologia Visual/da Imagem realizada nas Sociedades Complexas Brasileiras é o trabalho com a questão ambiental. Neste artigo, expomos duas incursões intelectuais realizadas nos últimos três anos na área temática de pesquisa sobre Memória Ambiental. A intenção é demonstrar, a partir de narrativas textuais e imagéticas, a intersecção entre o trabalho visual com a questão ambiental e a Etnografia da Duração realizada no núcleo de pesquisa Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Biev) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs). Primeiramente, abordamos as intenções teóricas que guiam este percurso intelectual para, posteriormente, demonstrar os desafios de encarar o trabalho do antropólogo visual como um trabalho de memória e patrimônio sobre nossos ecossistemas humanos e não humanos nas cidades brasileiras. Concluímos com reflexões sobre a necessidade de interdisciplinaridade entre os saberes Antropológicos e os oriundos das Ciências da Informação tanto por motivos metodológicos de pesquisa quanto pela atuação expandida dos etnógrafos urbanos em instituições diversas.

Palavras-chave: *antropologia urbana; memória ambiental; etnografia da duração; patrimônio; museu virtual; repositório digital.*

The work of the urban anthropologist in the field of “Environmental Memory”: challenges and research gaps from case studies

Abstract

One of the greatest contemporary challenges posed in Visual / Image Anthropology is working with an environmental problems in Brazilian Complex Societies. In this article, we expose two intellectual forays made in the last three years on Environmental Memory. The intention is to demonstrate, from textual and imagery narratives, an intersection between visual work, environmental issues and Ethnography of Duration carried out in the Bank of Images and Visual Effects - “Banco de Imagens e Efeitos Visuais” (Biev) - of the Federal University of Rio Grande do Sul (Ufrgs). Firstly, it addresses the

1 Universidade FEEVALE, Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS).

2 Comunicação (Mestrado), Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

3 Antropologia Social (Mestrado), Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), UFRGS.

theoretical intentions that guide this intellectual tracking and, later, demonstrates the challenges of facing the work of the visual anthropologist as a work of memory and heritage on our human and non-human ecosystems in Brazilian cities. We end with conclusions about the need of interdisciplinarity between Anthropological and Information Sciences knowledge, both for research methodological reasons and for the expanded performance of urban ethnographers in several institutions.

Keywords: *urban anthropology; environmental memory; ethnography of duration; patrimony; virtual museum; digital repository.*

Introdução

Completamos a segunda década do século XX e percebemos que cada vez mais a intrusão de Gaia relacionada ao Antropoceno se manifesta nas produções acadêmicas deste novo século. Desde a década de 1970, aproximadamente, sofremos um processo de ambientalização dos conflitos sociais (LOPES, 2006; 2004) com a construção prática discursiva de uma nova questão pública, envolvendo inúmeras formas de encarar o problema da questão ambiental. Mesmo que a base comum da nossa comunidade interpretativa seja a busca por uma ecologia profunda (FERRY, 1994) através do relativismo antropológico, a proliferação de inúmeras correntes de pensamento que tratam dos conflitos socioambientais demonstra a dificuldade de delimitação do papel do antropólogo em um campo eminentemente interdisciplinar.

Sem dúvida, não se trata de uma tarefa fácil e os desafios são tão múltiplos que até mesmo um mapeamento objetivo meramente disciplinar

seria mais uma forma ingênua de controle de nós, humanos e terranos (LATOURETTE, 2014), frente o que nos assola. Como já disse Isabelle Stengers (2002), a intrusão de Gaia nos mostrará não só que nossa concepção de progresso e racionalidade são fundadas em princípios absurdos de relação com nossa própria vida na Terra, mas que nossa fundação intelectual newtoniana foi ousada demais perante à complexidade viva e sempre inatingível do que chamamos “Natureza”. É necessário lembrar, neste novo momento epistemológico do século XXI, sobre os fundantes da nossa ciência moderna e as catástrofes metafísicas⁴ que ocorreram durante esse processo de instauração de um “saber universal” com narrativas lineares de tempo, já que facilmente podemos incorrer às mesmas incoerências que resistem na nossa memória coletiva no campo acadêmico⁵.

É claro que nossos fundamentos epistemológicos não são os mesmos de Newton e Descartes, ainda mais quando pensamos a tradição já secular das Ciências Humanas modernas (tão plurais quanto os nossos desafios complexos) e as revoluções em campos como a Física Quântica, mas devemos pensar sobre as tentações que ainda resistem mesmo em um cenário de despertar frente os mitemas predominantes que ainda nos separam de uma reflexão ecossistêmica, cosmológica e visual. Essa reflexão é oriunda em parte da leitura do livro de Déborah Danowski em parecia com Eduardo Viveiros de Castro (2015) onde os autores argumentam longamente sobre a necessidade de investir em bases de pensamento meta e mitofísicos para compreender as perspectivas do “fim do mundo” que assolam o *anthropos* como o conhecemos atualmente. Para Ailton Krenak (2019, p. 29), o antropoceno existe incisivamente

4 Gilbert Durand (1979a) aborda profundamente o tema da duração na civilização Ocidental euro-americana, criando o conceito de catástrofe metafísica para demonstrar sua hipótese de que o caos instaurado no século XX se deve à um longo processo de diferentes “catástrofes” que o autor remonta desde o século XIII. Assim sendo, percebe-se que há uma gênese da própria catástrofe e que ela se origina por uma relação complexa e mitológica.

5 No livro *Order Out of Chaos* de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (2017[1984]), os autores - que são químicos de formação - utilizam o pensamento da filosofia da ciência para compreender que nossas concepções da Ciência Moderna criaram um imaginário que opera com neutralizações drásticas sobre o que é a vida na terra. Além disso, no campo da Filosofia, discute-se fortemente os resíduos de nossa herança em Kant, assim como os “fatos sociais” durkheimianos, já que ambos produzem formas de entender o humano moderno que já não cabem mais nos nossos horizontes de análise.

pela experiência do imaginário coletivo do que é ser humano, sendo o “apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade” sua marca mais profunda⁶. Estes livros nos ajudam a pensar na possibilidade de criar uma espécie de antídoto às nossas concepções um tanto objetivas demais sobre “quem somos” e como chegamos em 2020 com a iminente possibilidade de uma catástrofe climática.

Nós sabemos que a Antropologia brasileira sofreu sérios impactos em suas produções devido à virada ontológica, ao desenvolvimento ainda mais profundo da etnologia com o perspectivismo ameríndio (VIVEIROS, 1996) e as diferentes teorias pós-coloniais e decoloniais (ALIMONDA, 2011; GUDYNAS, 2011). Acreditamos, contudo, que são necessárias múltiplas reflexões para pensar os processos de ambientalização e os impactos desses estudos na produção de Antropologia Urbana e Antropologia Visual/da Imagem. Por isso, gostaríamos de discorrer sobre uma possibilidade específica de estudos ambientais dentro do contexto dessas linhas de pesquisa, expondo nossas incursões de pesquisa realizadas nessas áreas temáticas como pesquisadores no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Biev Ufrgs) em parceria com as produções realizadas no Núcleo de Antropologia Visual (Navisual Ufrgs) por aproximadamente cinco anos. Assim sendo, faremos digressões sobre possibilidades e errâncias na produção de Etnografias da Duração, refletindo como operar metodológica e conceitualmente para produzir o que chamamos de “Memória Ambiental”.

Sendo um campo que lida com a matéria do tempo por causa do trabalho com memória, ainda reside a problemática de como trabalhar com esses dois campos entrelaçados com outras áreas de conhecimento. Nessas incursões, o trabalho de formação semestral proposto em oficinas vai além da etnografia realizada em solo urbano para,

então, criar repositórios digitais sobre a questão do trabalho e do “meio ambiente”. Cabe ressaltar que os *workshops*⁷ são realizados em grupo e nos ajudam a trabalhar e pensar interdisciplinarmente, ao mesmo tempo que fazemos nossas etnografias individuais e construímos um acervo coletivo. Principalmente neste caso, a Antropologia Visual aliada ao trabalho de longa duração - ou seja, com a preocupação com a área de “Memória” ou “Patrimônio” - cria problemas metodológicos para realizar trabalho de campo operando com acervos físicos e digitais de ordens diversas (ECKERT; ROCHA, 2015b).

Na primeira sessão após a introdução, iremos contextualizar este artigo ao discorrer sobre o que é a Etnografia da Duração e como ela se relaciona com campo da Memória Ambiental. Na segunda grande sessão, criamos uma estrutura narrativa com pequenas historietas etnográficas (escritas e visuais) junto de reflexões sobre como esse arsenal teórico metodológico desafia a produção da Antropologia Visual e Urbana. Essa sessão em particular estará dividida em duas sessões para manter uma estética agradável ao leitor(a). Por fim, iremos concluir com alguns desafios ao trabalho do etnógrafo cidadão aliado à questão de memória e patrimônio etnológico tanto em face ao que foi exposto quanto em relação à problemática interdisciplinar do trabalho com acervos.

Nossa intenção está no início da introdução deste artigo: queremos mostrar como estamos operando na prática com a questão da memória sem nos colocarmos em uma posição de detentores da “Verdade”. Iremos escrever algumas digressões compostas narrativamente com algumas incursões de pesquisa imagética em diferentes momentos com esses campos de saber entrelaçados, mostrando aquilo que lutamos por manter vivo na nossa memória coletiva. Ainda que nossa ideia seja trazer uma outra espécie

6 O pensador indígena sempre costuma lembrar a nós, “Juruás” ou brancos, que o mundo já havia acabado para muitas populações há 500 anos atrás no Brasil e que diversos ecossistemas já haviam colapsado antes de catástrofes como as que acontecem atualmente na Amazônia, no Cerrado, no Semi-Árido, etc. Suas ideias são, no mínimo, intrigantes para repensar os enfrentamentos frente os múltiplos e constantes fins.

7 Os *workshops* do Biev possuem, comumente, duração de um semestre de formação acerca de uma área temática específica. Os coordenadores das oficinas são tanto alunos de graduação e pós-graduação quanto pesquisadores associados que contribuem de forma voluntária para construção do projeto coletivo.

de espírito científico (BACHELARD, 1997), entendemo-nos como pesquisadores em busca de expansão interdisciplinar, o que é algo difícil de ser realizado individualmente (ou mesmo em dupla, neste caso) sem a subtração egóica dos nossos colegas em outros departamentos de pesquisa.

Percursos com a etnografia da duração na Memória Ambiental

Como já afirmado anteriormente, o artigo não pretende realizar uma revisitação aos possíveis campos que dialogam com a questão ambiental na Antropologia Urbana apesar de ser um riquíssimo campo de pesquisa. Trata-se, contudo, de discernir uma proposta específica sobre as problemáticas ambientalizadas estudadas pelo viés antropológico e visual, sobretudo no que se refere à questão urbana ligada ao fator tempo. Se estamos lidando com a matéria do tempo, estaríamos, então, operando com uma espécie de Antropologia que dialoga com a disciplina da História?

Importante salientar que já existe de forma consolidada desde meados da década de 1970 (em contexto norte-americano) pesquisas na área denominada História Ambiental (CHAKRABARTY, 2014; WORSTER, 1991; DRUMMOND, 1991). Explicitamos como a Memória Ambiental é um estudo próximo, mas não idêntico ao campo da História e Patrimônio Ambiental apesar de possuir uma relação de parceria que é inegável. Isso se deve ao trabalho com arquivos, acervos, coleções e museus na tentativa de acolher materiais acervados de ordens diversas para conseguir profundidade documental sobre outras camadas de tempo no qual se possa interpretar os encaixes ecossistêmicos de humanos e não humanos.

Todavia, o que marca a diferença crucial entre as áreas é a guinada que a Antropologia deu

a partir de reflexões sobre o que significa o termo “Cultura” (SAHLINS, 2003; GEERTZ, 2012; WAGNER, 2018), o que só foi desenvolvido pela longa tradição etnográfica com reflexões sobre o trabalho de campo com alteridades próximas ou distantes. Com isso, foi possível desenvolver, em algumas correntes antropológicas, outra noção de tempo. Essa concepção não parte do termo História, mas, neste caso, origina-se nas reflexões francesas sobre memória - o que consolidou recentemente a pesquisa com Etnografia da Duração (ECKERT; ROCHA, 2013a)⁸. Dessa forma, o próprio tempo é visto como uma construção humana: ao invés do foco recair no tempo historicista, refere-se ao aspecto complexo dos jogos da memória das pessoas que habitam as grandes metrópoles no Brasil.

Assim, as transformações citadinas - ou os “ritmos temporais” - são vistos não só pela sua concretude no sentido do “fato histórico” ou do “fato natural”, mas, principalmente, pela dialética da duração bachelardiana (1988) que reside nos tempos vividos e nos tempos pensados dos cidadãos. Ou seja, parte-se de uma noção não objetiva do que aconteceu em relação aos eventos climáticos e a transfiguração de ecossistemas inteiros em âmbito urbano porque se busca entender o fenômeno através do que ocorre no imaginário enquanto fenômeno com dimensões tanto individuais quanto coletivas. Trabalhar com a “memória ambiental” é, portanto, um processo eminentemente antropológico, já que somente um processo intersubjetivo de compreensão densa pode resgatar e entender os esquemas de acomodação e assimilação constantes que ocorrem em uma civilização complexa.

Assim, ao invés de focar na questão historiográfica em si, opera-se pela duração para repensar os estudos antropológicos no contexto das modernas sociedades complexas (VELHO, 2003) sob a ótica da pesquisa com a memória do trabalho (ECKERT, 2012; ECKERT; ROCHA,

8 A reflexão longa e aprofundada sobre a Etnografia da Duração foi concretizada após longos anos de estudo que geraram um livro lançado em 2013. Se você, leitor(a), gostaria de entender ainda mais profundamente sobre essa forma de lidar com a questão do tempo, acesse a bibliografia aqui: ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. Etnografia da Duração: antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas. 1. ed. Porto Alegre: Marcavizual, 2013a. v. 1. 256p. Disponível em: <https://bit.ly/30R59zH>. Acesso em: 07 de dez. 2019.

2015a) em suas interconexões com as questões ambientais. Isso se deve à utilização das pesquisas feitas por André Leroi-Gourhan (1984a; 1984b) na França com a arqueologia pós-processualista, já que seus escritos demonstram a íntima relação entre humanos e não-humanos diversos através das trajetórias civilizacionais de trabalho onde existem certos trajetos antropológicos (DURAND, 1984) sempre fundados em um *topos imaginário*⁹. Assim, a técnica que rege o trabalho não é uma forma de “exteriorização desnaturada” de um determinado sujeito atuando no seu ecossistema, mas é fruto de uma inteligência humana que, diante de tantos trajetos possíveis, trilha alguns a partir de mitemas e mitos que guiam sua relação cósmica e social.

Importante salientar que a produção sobre memória do trabalho é consolidada em dois livros - “Memória e trabalho: etnografia da duração de uma comunidade de mineiros de carvão” (ECKERT, 2012) e “Etnografias do Trabalho, narrativas do tempo” (ECKERT; ROCHA, 2015a) -, enquanto a produção escrita da memória ambiental reside, por enquanto, em alguns artigos sobre a temática (DEVOS, SOARES, ROCHA, 2010; NUNES, FIGUEIREDO, ROCHA, 2015; DEVOS, 2009, 2008). Ambos os projetos possuíram desenvolvimento com recursos do CNPq e CAPES para criação de plataformas hipermídia que disponibilizassem na internet o material visual produzido sobre essas duas áreas temáticas a fim de democratizar o conhecimento a partir de certa economia política da informação.

Justamente por ser uma área recente de pesquisa, as incursões etnográficas realizadas

por pesquisadores interessados nessas linhas temáticas são formas de registrar ainda mais as controvérsias suscitadas durante o trabalho de campo. O registro visual durante observação participante permite, assim, inferir problemáticas que surgem para além das digressões teóricas que podemos fazer sem interlocução com algum tipo de alteridade. Vamos, então, resgatar fragmentos etnográficos com análises de dois trabalhos de campo realizados na cidade de Porto Alegre: o trabalho de Camila Braz da Silva (2018) sobre os processos etnográficos à partir das obras da Copa do Mundo FIFA 2014 na rua Voluntários da Pátria e no Hotel Rodoviária, constituindo assim, narrativas de trajetórias sociais sobre a cidade e suas intervenções urbanas¹⁰; e, por fim, o trabalho de Matheus Cervo (2019) sobre o antigo balneário Guarujá no sul da capital Gaúcha onde existiam diferentes relações com a “Natureza” que foram sendo modificadas ou destruídas devido processos de urbanização e industrialização do bairro, além da poluição das águas do lago Guaíba¹¹.

Narrativas Urbanas Ecosistêmicas

Entre escavadeiras e vestígios de campo: reconstruindo a cidade por uma memória ambiental

9 O “trajeto antropológico” é um dos termos chave para compreender a filosofia durandiana do Estruturalismo Figurativo que foi tão importante para consolidação da Etnografia da Duração. Trata-se de um acordo ou de um equilíbrio entre os desejos imperativos do sujeito e as intimações da ambiência objetiva no qual a função fantástica - ou seja, imaginária - modula a ação estética e social de contar o tempo (DURAND, 1980, p. 456-458 apud. ECKERT e ROCHA, 2013a). Em outras palavras, sempre existem imagens que duram no tempo devido à determinado trajeto individual e civilizacional, o que permite que as histórias que residem na memória sejam contadas com um tom que nunca pode ser neutro ou meramente objetivo.

10 BRAZ DA SILVA, Camila. Hotel Rodoviária: escavando imagens e memórias em um processo etnográfico. Trabalho de Conclusão de Graduação. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

11 CERVO, Matheus. A praia do Guarujá: uma etnografia da memória coletiva e ambiental de uma comunidade bairrial em Porto Alegre - RS. Trabalho de Conclusão de Graduação. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/8RK96PH3EHJ5LXI179MBFGPHM958CIY YXP7VHCH9GRFUJFM2NM-18892?func=full-set-set&set_number=016499&set_entry=000001&format=999. Acesso em: 20 de jan. 2020.

Figura 1 - Mosaico de fotografias: “O cruzamento, as obras, um hotel”

Fonte: Coleção “Duplicação da Voluntários da Pátria e Hotel Rodoviária”, 2015.

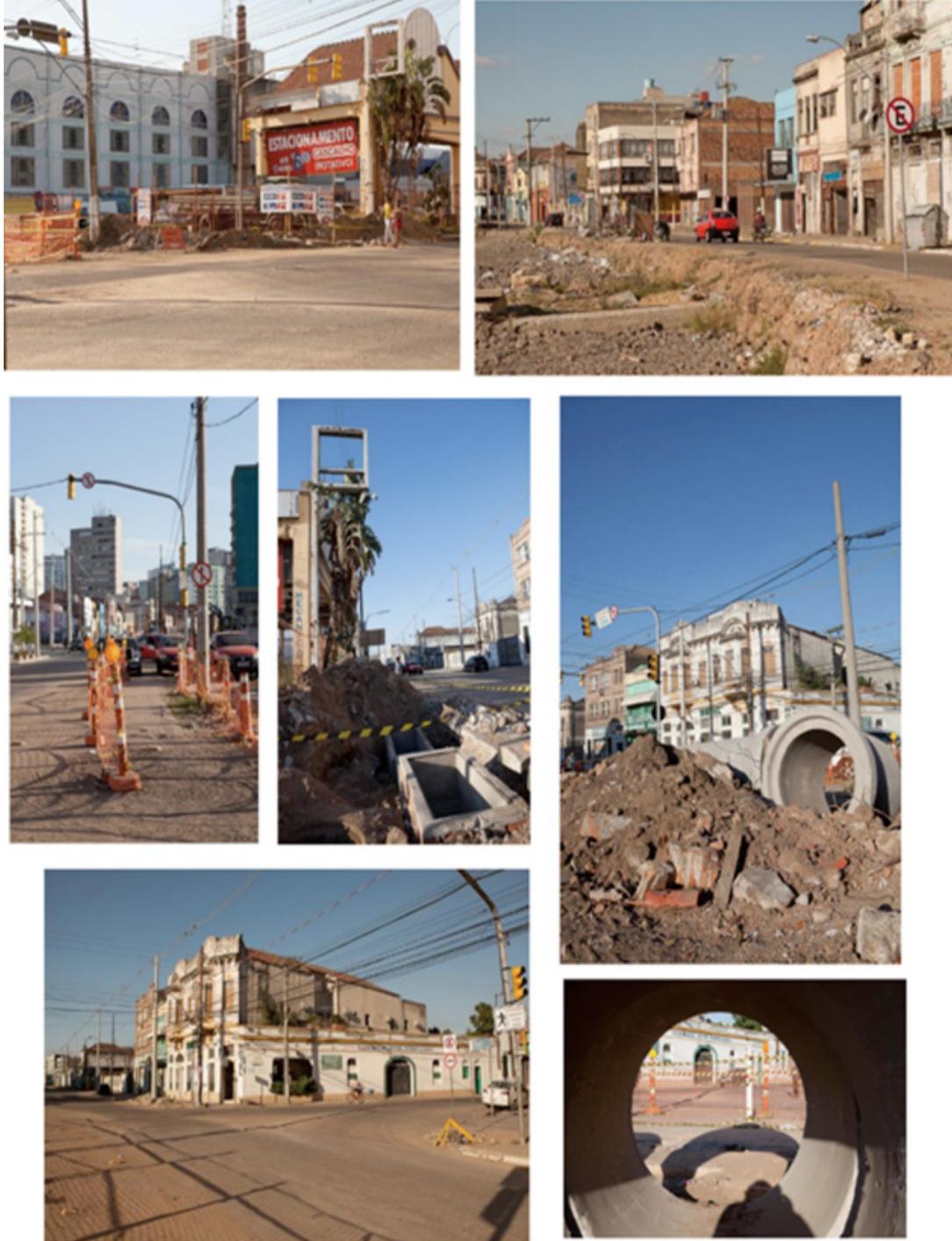
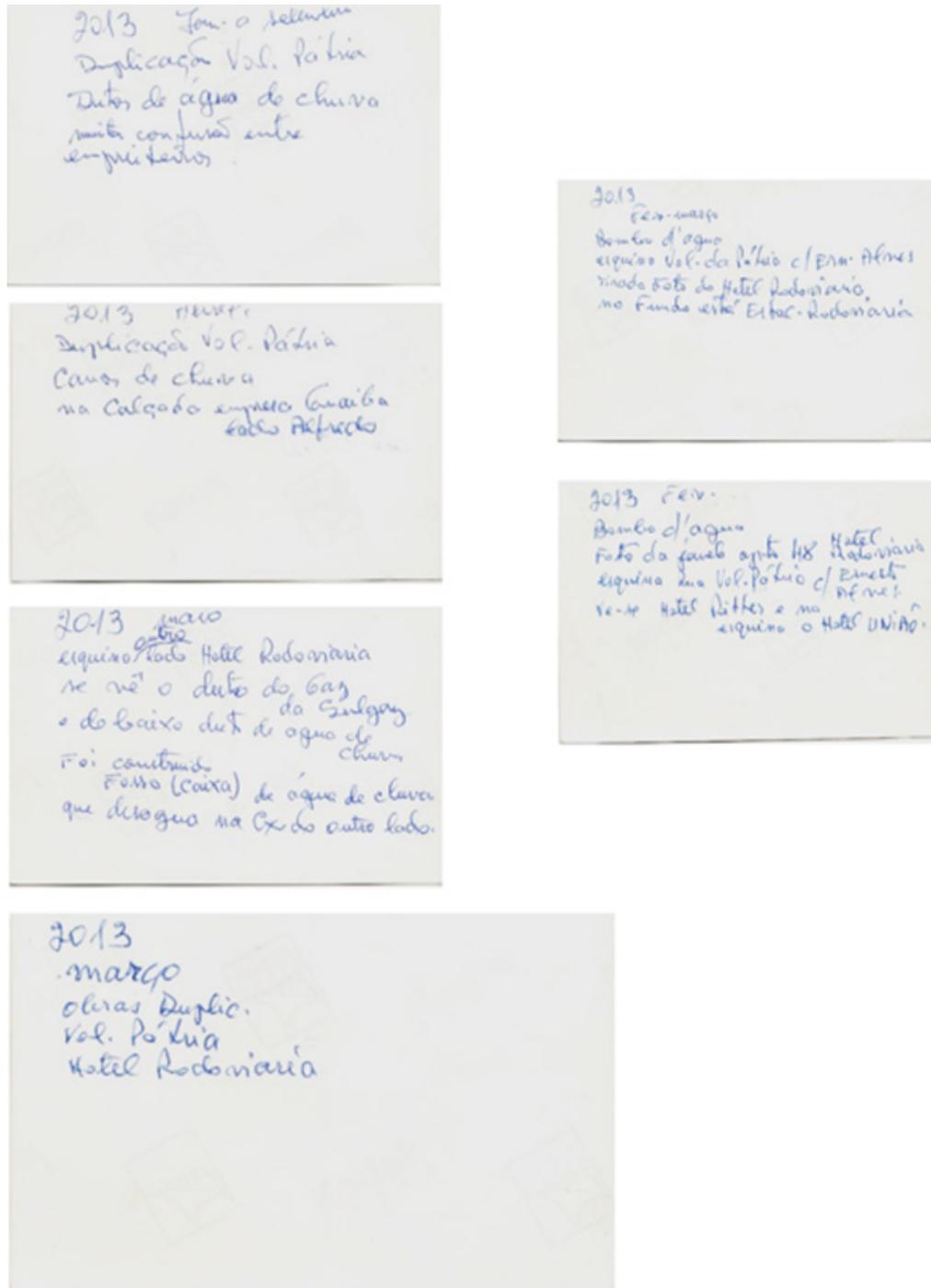


Figura 2 - Mosaico de fotografias (frente):
“O guardião da memória também registra por imagens”



Fonte: Acervo pessoal Guido Jacó Hilgert,
2013.

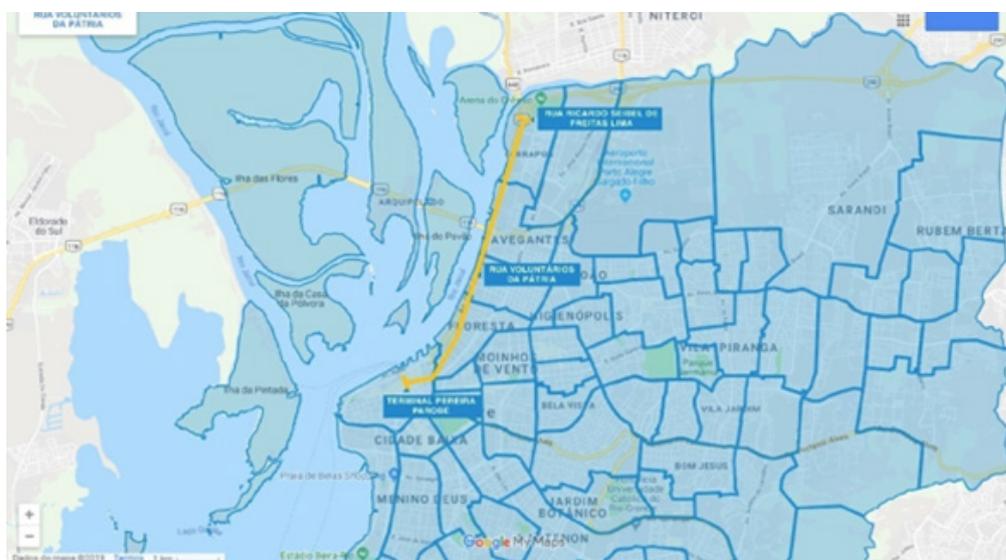
Figura 3 - Mosaico de fotografias (verso):
 “O guardião da memória também registra por
 imagens”



Fonte: Acervo pessoal Guido Jacó Hilgert,
 2013.

Em 2018, eu, Camila, apresentei o trabalho de conclusão de curso do bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado *Hotel Rodoviária: escavando imagens e memórias em um processo etnográfico*. Esta monografia foi construída por intermédio de um processo etnográfico de campo em Porto Alegre na rua Voluntários da Pátria¹² (partindo do viaduto da Conceição até a rua Comendador Coruja) e no Hotel Rodoviária, prédio que faz esquina com a rua Ernesto Alves.

Mapa 1 - Mapa de Porto Alegre com delimitação da Rua Voluntários da Pátria.



Fonte: Google Maps, 2020.

Localizada nas regiões territoriais de infraestrutura Centro e Zona Norte, a rua Voluntários da Pátria atravessa cinco bairros da cidade, sendo eles: Centro Histórico, Floresta, São Geraldo, Navegantes e Farrapos. Com mais de cinco quilômetros de extensão, tem seu início na rua Marechal Floriano Peixoto, ao lado do mer

cado público e termina na Rua Ricardo Seibel de Freitas Lima próximo do estádio Arena do Grêmio. Ao atravessar tantos bairros em seu percurso, essa rua ganha dinâmicas muito peculiares em cada trecho. Restrinjo-me aqui a um pedaço (MAGNANI, 1992) que mencionei anteriormente.

Considero que meu trabalho de conclusão de curso na época se voltou para uma reflexão. Considero que meu trabalho de conclusão de curso na época se voltou para uma reflexão maior aos processos etnográficos de entrada em campo e aproximações a uma região que era desconhecida por mim. Como proposta

metodológica, utilizei uma antropologia da e na cidade (ECKERT; ROCHA, 2013b) para entender a ambiência e seus cidadãos, buscando, através de narrativas das trajetórias sociais, compreender melhor o fenômeno urbano no tempo. Para tanto, a etnografia da duração (ECKERT; ROCHA, 2013a) me guiou desde os processos da entrada em campo como também nas narrativas biográficas de Seu Guido¹³, personagem fundamental desta

12 O trabalho desenvolvido foi um dos desdobramentos da oficina de produção audiovisual realizada durante 2015 coordenada pelas antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, no âmbito do Banco de Efeitos e Imagens Visuais (Biev) e do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual), coordenado pela professora Cornelia Eckert. A oficina em questão estava vinculada ao projeto *Na Porto Alegre da Copa, os ritmos de construção destrutiva ou destruição construtiva: oficina de etnografia no Navisual*. O objetivo, naquele momento, era compreender a dinâmica dos processos culturais ligados as intervenções no corpo da cidade, as remoções de famílias, as modificações no aparelho urbano, aos aspectos gentrificantes e higienizadores, bem como à dimensão destrutiva/criativa das transformações que prosseguiram após a realização do megaevento. Naquele momento devido às obras da Copa do Mundo FIFA 2014, foi feita a duplicação da rua Voluntários da Pátria pós evento, dando continuidade ao processo de intervenção urbana.

13 Guido Jacó Hilgert tem 80 anos e é dono do Hotel Rodoviária, sendo meu principal interlocutor no trabalho.

história. No reconhecimento e na reconstituição das lembranças, o caminho da vibração se abriu como possibilidade e as memórias dentro do grupo de pertencimento teceram mais uma mirada por uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006) da cidade.

Como resultado e processo deste trabalho, apresentei uma série de crônicas fotográficas¹⁴ distribuídas em capítulos, trazendo a ideia de coleções etnográficas através da fotografia (metodologia de pesquisa com imagens utilizadas no Biev), compondo uma multiplicidade de sentidos em dimensões conceituais, simbólicas e sensíveis diante não só desse percurso etnográfico, mas também do olhar do outro. Ao fim, tive a possibilidade de acessar uma parte do acervo de fotografias de Guido que traziam imagens de amarração da minha história com a rua Voluntários da Pátria, as obras da Copa do Mundo FIFA 2014 e o Hotel Rodoviária. Neste artigo, exploro duas crônicas da pesquisa de conclusão de curso intituladas “O cruzamento, as obras, um hotel” e “O guardião de memórias também registra por imagens” logo de início, porque são através delas que meu trabalho se desenvolve. A primeira crônica marca as incursões iniciais em campo no ano de 2015, uma etnografia de rua e câmera na mão (ECKERT; ROCHA, 2013b), e a segunda é uma montagem a partir das fotos do acervo pessoal de Guido, registros datados de 2013.

As imagens mais uma vez movimentam algo: as fotografias das obras se juntam. Os registros fotográficos de diversos momentos no tempo nos possibilitam entender a conformação das paisagens urbanas e humanas na história da urbe, camadas que através desses ritmos temporais marcam os impactos das intervenções urbanas. Entretanto, é através das narrativas e memórias dos cidadãos, em suas descontinuidades e continuidades, que conseguimos sobrepor essas camadas de tempo de modo a dar sentido a essa

experiência. Entre os constructos urbanos, são as formas de sociabilidade e de ocupação que dão o ritmo da singularidade do cotidiano que é possível de ser capturado por um clique ou registrado por sons.

Considero pertinente neste artigo ampliar a escala devido aos atuais desdobramentos de pesquisa¹⁵ para pensar essa região da cidade através do tempo, conformando uma unidade distinta em seus processos de formação e ocupação dos territórios de características urbano-industriais. As imagens que seguem o corpo do texto a partir de então fazem parte das novas incursões de campo que se configuram com a pesquisa em acervo do Biev, evidenciando os processos de arquivamento sob a forma de categorização das imagens de diversos fundos de origem relacionadas à zona norte ou ao centro da cidade de Porto Alegre.

A abertura da rua no século XIX dava acesso à Vila de Porto Alegre para as quintas. Esse trajeto pela margem do Lago Guaíba recebeu o nome de Caminho Novo com muitos relatos de viajantes de uma paisagem exuberante, assim como narra Saint-Hilaire sobre a relação da rua com o lago Guaíba:

Estende-se ao norte da cidade, margeando primeiramente o lago, em seguida, o Rio Gravataí, afluente deste lago; de um lado o caminho é limitado por uma fileira de salgueiros; de outro por casas de campo e jardins cercados de sensitivas espinhosas... Raramente se encontra passeio mais agradável que o do Caminho Novo. (SAINT- HILAIRE, 1987, n.p.)

Imagem 1 - DEBRET, Jean Baptiste 1768-1848 - Caminho Novo c. 1827

14 No qual compartilho a autoria das imagens produzidas com Manoel Cláudio Mendes Gonçalves da Rocha (colega de pesquisa na época e doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Seu Guido Jacó Hilgert e Nadir.

15 Agora em forma do projeto de dissertação no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/Ufrgs).



Fonte: Acervo do Biev - Fundo de Origem: Fundação Castro Maia.

Em 1870, foi batizada oficialmente como rua Voluntários da Pátria. No mesmo ano, a Câmara providenciou calçamento até a rua do Rosário pois eram constantes as reclamações contra “os grandes pantanais e atoleiros” formados em período de chuvas devido à intensa utilização pelas carretas que se dirigiam ao Mercado¹⁶. A rua plana na parte baixa da cidade era de extrema importância e facilitava a locomoção entre os arraiais - principalmente para o comércio - e era também motivo de preocupação por conta dos muitos alagamentos como apontam as narrativas de vários viajantes.

A implementação nos anos de 1870 da ferrovia São Leopoldo¹⁷ que atravessava a Voluntários, deram a margem do lago lugar para o estabelecimento de trapiches, depósitos, estaleiros e oficinas, armazéns de atacado e indústrias gerando grande movimentação. Com o crescente desenvolvimento comercial e industrial da cidade (MATTAR, 2001) sob a perspectiva de um Plano de Melhoramentos (1914)¹⁸, várias faixas foram aterradas, principalmente localizadas no eixo centro/zona norte. Sobre esses processos de aterramento, Célia Ferraz de Souza nos ajuda a pensar:

Porto Alegre passou por muitos problemas semelhantes, como a falta de área e condições sanitárias junto ao núcleo original, o qual acabou sofrendo sucessivos aterros desde meados do século XIX, fazendo com que a cidade aumentasse seus limites em relação às águas do Guaíba em três vezes sua área original. Esse fato, aliado à evolução das configurações morfológicas, acabou por marcar uma transformação paisagística gradual, mas constante, principalmente no século XX. (SOUZA, 2002, n.p.)

Devido à ampla faixa de terrenos que foram aterrados e à construção do novo cais do porto nos anos de 1950, a rua Voluntários fica, de certa maneira, “isolada” e causa grande mudança em suas dinâmicas. É importante também salientar a presença de grande número de trabalhadores imigrantes alemães (MATTAR, 2001) vindos da zona colonial principalmente na virada do século XX e suas primeiras décadas. Esses movimentos de ocupação foram fundamentais ao desenvolvimento da região, traçando melhoramentos urbanísticos que ocorreram por conta do aumento populacional. A Caminho Novo inclusive era popularmente conhecida como a “rua dos alemães”¹⁹.

Desde o início dos processos de trabalho com o acervo do Biev em 2019, mais algumas camadas

16 Trecho extraído do Guia Histórico de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS)/ Prefeitura Municipal, 1992.

17 Trecho extraído Guia Histórico de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS)/ Prefeitura Municipal, 1992.

18 Encabeçada pelo engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel da “Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital” que previa a modernização das áreas mais ocupadas da cidade sob uma perspectiva positivista.

19 Mattar, Leila Nesralla. Porto Alegre: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional (1900-1930). Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas., Porto Alegre, BR-RS, 2001.

se sedimentaram na minha discussão sobre essa região, ampliando a densidade da etnografia realizada nesse pedaço da cidade. Apesar de passar por muitos processos de “requalificação urbana” e principalmente de aterramentos frente a orla do lago Guaíba, essa rua sempre foi e ainda continua sendo a entrada e saída da cidade, o que gera uma reflexão com uma longa duração que difere de outras regiões de Porto Alegre. Pelo acervo, verifiquei aterros, alagamentos, enchentes, obras públicas, comércios diversificados, construções de Igrejas evangélicas e neopentecostais, vários hotéis, ruínas de antigas fábricas e formas diversas de ocupação através do trabalho proletário (seja ele fabril ou informal). Tudo isso em consonância a criação de meu próprio acervo de fotos, contando com fotografias minhas, de meus colegas e de muitos outros fundos de origem²⁰. Esses processos pulsam reflexões sobre a questão ambiental e, com o foco do meu trabalho, sobre a questão das águas urbanas. Afinal, o que a água tem a ver com isso? Ou mesmo como os processos de aterramentos incidem desde muito tempo nas dinâmicas de alagamento dessa planície? Seria assim um fato tão incomum na região a ponto de sempre ser retratado com surpresa ou espanto? Reflito como seria possível narrar as histórias dessa região sem pensar a partir de uma memória ambiental, o que gera debates interessantes sobre como (re)construir essas memórias ambientalizadas em locais da cidade com intensa urbanização. Essas questões me acompanham no processo de pesquisa em desenvolvimento e na constituição epistemológica do que seria uma memória ambiental e visual e, por isso, divido com o leitor essas inquietações que traremos mais desdobramentos adiante nas conclusões.

“A Praia do Guarujá”: etnografia fotográfica e sonora da memória ambiental de uma comunidade bairrial

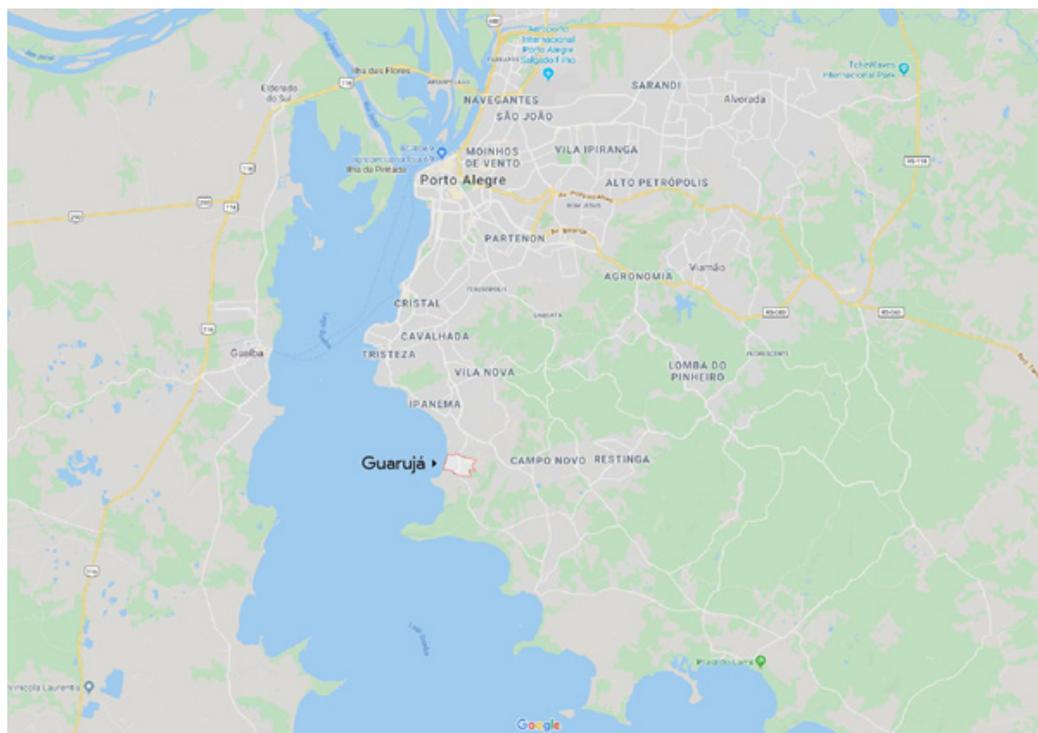
Eu, Matheus Cervo, compilei os múltiplos fragmentos etnográficos que produzi durante minha trajetória enquanto antropólogo aprendiz

na ocupação de bolsista de iniciação científica e de inovação tecnológica durante a graduação em Ciências Sociais. Iniciada a etnografia em meados de 2017²¹, criei um trabalho onde pude incluir minha própria trajetória enquanto narrador urbano: durante todos esses anos, procurei etnografar diferentes situações nas mediações do bairro Guarujá na zona sul da cidade de Porto Alegre – RS onde residi por cerca de quatro anos.

Mapa 2 - Mapa de Porto Alegre com delimitação territorial do bairro Guarujá

20 Convém ressaltar a escolha inicial de só trabalhar com fotografias, levando em consideração o prosseguimento da pesquisa e a vontade de adentrar também nos trabalhos audiovisuais e sonoros sobre a região que compõe o acervo do Biev.

21 Enquanto bolsista Cnpq e, posteriormente, Fapergs no Banco de Imagens e Efeitos Visuais – Biev/Ufrgs.



Fonte: Google, 2020.

O antigo “balneário Guarujá” situa-se na zona sul da cidade onde os processos de urbanização intensiva são mais recentes do que os ritmos temporais ocorridos nas regiões da zona central ou da zona norte de Porto Alegre, apesar de haverem conexões importantes. Até pouco tempo atrás, aproximadamente até a década de 1970, o bairro possuía uma longa tradição de uso do espaço urbano pelas águas simbolizadas através da construção de um balneário dentro do território citadino, mas isso foi drasticamente modificado com a poluição do Guaíba devido à industrialização que utiliza as águas urbanas para produção. Colocando-me enquanto um morador com poucos anos de enraizamento que foi afetado por ter descoberto que ocupava uma região que já havia sido considerada e utilizada como uma “praia”, fui em busca de descobrir outras camadas de tempo que eu pouco compreendia apesar de viver a cotidianidade do bairro e conhecer alguns vizinhos durante esse processo de morada.

Imagem 2 - Fotografia retirada no topo do morro que faz a divisão entre os bairros Guarujá e Hípica



Fonte: CERVO, Matheus, 2018.

Claro que minha intenção fundamental quando iniciei o percurso etnográfico no meu próprio bairro era trabalhar com a Memória Ambiental, já que uma das únicas informações que eu possuía sobre o passado da região era de que o Guarujá havia sido um famoso balneário de Porto Alegre por causa do conhecimento oral que chegava até mim como morador. Eu comecei a procurar de forma preliminar na internet o que havia de informação sobre esse bairro que eu morava e, para minha surpresa, eu não havia encontrado praticamente nenhuma informação estruturada a não ser um pequeno relato (cerca de uma página e meia) em um livro de bairros feito pelo governo municipal e uma página da Wikipédia com algumas informações fragmentadas sobre a construção territorial bairrial.

Com essa pequena afetação inicial, comecei a perceber que existia uma concentração informacional documental muito diferente em

bairros com ocupação mais urbanizada e outros bairros com outras formas de sociabilidade e ocupação do solo, ou seja, uma possibilidade de duração mais oral e menos documental acerca dos ritmos temporais que afetam certas regiões das cidades. Não encontrei nenhuma produção acadêmica na minha grande área de pesquisa sobre essa parte específica da cidade em diversos acervos digitais²². Na falta de estudos para iniciar a responsabilidade etnográfica com alguma “bagagem” sobre o bairro, procurei por bibliografia relacionada com outras áreas próximas do Guarujá na zona sul da cidade e igualmente pouco material foi encontrado.

A pesquisa mais densa e relevante mapeada se refere a estudos historiográficos construídos a partir da metodologia da história oral e da revisão documental e fotográfica conjuntamente com os moradores de Ipanema²³ por Janete da Rocha Machado. Como afirma na súpula do seu livro denominado “Ipanema: Memórias de um bairro da zona sul de Porto Alegre”, sua proposta de pesquisa foi realizar uma análise do processo de criação, urbanização e desenvolvimento desse

22 Os repositórios digitais visitados foram: SciELO, Lume UFRGS, Google Acadêmico, Periódicos – Portal da Capes e BDTD.

23 Ipanema é o bairro vizinho do Guarujá e possui uma outra formação urbana bem diferente apesar da proximidade territorial. No início da década de 1930, o balneário Ipanema, em comparação a bairros vizinhos, como Pedra Redonda, Tristeza e Cavalhada, não passava então de uma área rural com um grande balneário. O início da ocupação urbana se deu efetivamente quando Oswaldo Coufal adquiriu uma grande propriedade na área para em seguida loteá-la. É considerada uma zona nobre e possui uma relação simbólica com a Praia de Ipanema do Rio de Janeiro, já que o seu projeto urbanístico foi inspirado pela praia urbana da antiga capital do Brasil. Pode-se compreender em parte a ocupação dessa região pela encenação ostentatória das elites urbanas nas praias do ocidente (CORBIN, 1989).

bairro desde os seus primórdios “civilizacionais” no século XVIII até o final da década de 1950 com foco na configuração do bairro e suas vizinhanças (MACHADO J. R., 2018). Também foram encontrados textos mais gerais sobre o imaginário existente na construção e vida dos balneários de Porto Alegre como o de Antônio João Dias Prestes (2015) que, apesar de não citar o Guarujá especificamente, mostra ricamente como essa grande área da cidade foi pensada e construída por camadas mais abastadas da Porto Alegre do início do século XX.

Figura 4 - Mosaico de fotografias sobre os balneários: 1) propaganda do “Balneario Guahyba” encontrada na revista do Globo (1932); 2) veraneio de Maria de Lurdes em Ipanema, 1952; 3) primeiros traçados do loteamento de Coufal no bairro Ipanema, 1930.



Fontes: 1) Revista do Globo - acervo Biev Ufrgs; Acervo familiar de Maria de Lourdes Mastroberti divulgada por Janete Machado; Acervo de Antenor Ferrás Vieira Filho divulgada por Janete Machado (janeterm.wordpress.com).

Além desse material, encontrei algumas pesquisas historiográficas realizadas com bairros mais distantes como o bairro Vila Nova (MALLMANN, 1996) e fotografias esparsas sobre regiões vizinhas em repositórios digitais com pouca centralização ou oficialização por alguma instituição responsável pelos arquivos documentais. O material mais densamente acervado com alguma organização temporal que encontrei foi o acervo local do jornal de bairro *Jornaleção* que possuía reportagens sobre a localidade desde o início da década de 1993 quando eu estava ainda nascendo. Mesmo assim, não havia nenhum trabalho formal que retirasse alguma narrativa ou trabalho acadêmico/artístico sobre esse rico material que pude visitar pela simpatia da equipe de comunicação.

Apesar desses materiais terem sido extremamente importantes para construção da minha bricolagem em coleções visuais e etnográficas sobre o Guarujá, eu sempre me deparava com dois problemas essenciais à minha problemática de pesquisa em Memória Ambiental: 1) o foco de pesquisa sempre era o registro historiográfico que, apesar de ter contribuído muito em um espaço de lacunas informacionais, criava uma narrativa temporal que se afastava do que eu procurava enquanto pesquisador²⁴; 2) nenhuma pesquisa realmente considerava o meio ambiente a partir de uma perspectiva de integração entre “Natureza” e “Cultura”²⁵, necessitando, então, criar essa narrativa visual a partir de algum recorte teórico mais específico e menos objetivo.

Foi por isso que eu iniciei a busca por relatos gravados com dispositivos sonoros, além de buscar acervar digitalmente fotografias ou artefatos de família, procurando sempre os moradores mais

antigos da região como recorte de pesquisa. Com todas essas problemáticas suscitadas, resumi minha pergunta inicial da seguinte maneira: como os moradores mais antigos do balneário Guarujá rememoram os ritmos temporais típicos da modernidade chegando ao bairro e como interpretam a conseqüente afetação às formas de sociabilidade e estilos de vida existentes? Foi só com essa provocação inicial que eu consegui iniciar uma busca sobre memória ambiental devido aos dispositivos visuais que permitiam capturas densas para registro da matéria do tempo expressa de forma humana e não objetiva²⁶.

24 Além das várias produções antropológicas, podemos evocar Walter Ong (1998) em seu célebre livro “Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra” para demonstrar a importância do resgate oral. Todavia, a história oral permite um resgate diferenciado do resgate feito pela sensibilidade etnográfica.

25 Minha intenção foi unir os enquadres feitos pela Antropologia do Imaginário e da etnografia bairrial aos estudos da memória ambiental em que as dimensões do trabalho se relacionam fortemente no redescobrimto do processo civilizatório (ELIAS; 1985; 1994) que gere os bairros das nossas cidades dos trópicos.

26 Foi nesse processo inicial de pesquisa que compreendi algo fundamental já explicitado no artigo sobre o projeto “Habitantes do Arroio” (Devos; Soares; Rocha, 2010) realizado no núcleo de pesquisa Biev: trata-se de um esforço de compreender através de uma “Sociologia das Profundezas” os arranjos Cidade-Natureza através dos múltiplos e complexos processos de entrelaçamento entre humanos (e seus aparatos cosmológicos e simbólicos) e não humanos diversos (“naturais” ou sobrenaturais). Desta forma, as concepções que temos sobre um determinado espaço do bairro sobre uma socio ambiência específica é modificada através de uma certa arqueologia das camadas de tempo superpostas que conformam as paisagens citadinas sempre imaginária.

Figura 5: Mosaico de fotografias aproximadamente de 2015 e 1970 doadas por Seu Ivam, um dos presidentes da Associação de Moradores do Bairro; retrata as constantes enchentes do bairro Guarujá.



Fonte: Coleção “A Praia do Guarujá” - Biev Ufrgs, 2019.

Claro que isso não iria ocorrer sem um processo intersubjetivo entre um aspirante à etnógrafo urbano com alguns anos de morada na região e pessoas que haviam morado por 50 anos ou mais (chegando em alguns casos com moradas de 80 anos). Lembro que isso só foi possível por causa dos registros sonoros (VEDANA, 2010) na construção de coleções etnográficas com a delimitação territorial do bairro, já que a densidade da memória ambiental dos moradores era tão grande que extrapolava em muito o que minha própria memória conseguia registrar no encontro presencial.

Rememoro que eu entendia uma ordenação temporal específica e, logo depois que me detinha nos arquivos sonoros, eu compreendia de outra forma os arranjos temporais dos jogos da memória dos meus interlocutores. Esse processo intersubjetivo está sendo evocado aqui não só por causa da iminente Etnografia da Duração que eu levava comigo à campo, mas porque a intenção de narrar o tempo a partir de encaixes ecossistêmicos nas formações urbanas era uma vontade minha e não dos meus interlocutores apesar de eles falarem sobre isso quando narravam seus itinerários urbanos, suas trajetórias sociais e seus ofícios ou trabalhos citadinos.

A primeira problemática nesse quesito apareceu quando iniciei o trajeto de pesquisa com alguns moradores e sempre me posicionava em algum momento das conversações como alguém que questionava sobre a praia e até mesmo insistia para que fosse falado sobre a relação com as águas. Todavia, aos poucos fui percebendo que a problemática ambiental de um balneário em uma zona de recente ocupação da cidade era muito mais ampla do que o uso recreativo da praia e não poderia forçar os interlocutores a se adequarem nas categorizações artificiais que um projeto de pesquisa inicialmente possui. Os meus companheiros de pesquisa sempre me lembravam que eu era novo demais e que não entendia muitas das camadas de tempo que existiam naquele bairro.

Depois de longo trabalho de pesquisa e lapidação dos registros sonoros e fotográficos, consegui entender a ambientalização que eu estava

realizando através de várias zonas de intrincação entre Cidade/Natureza que tiveram longa duração no bairro. Para além da problemática da poluição das águas, existiam: a separação da sesmarias que dividiam o processo de colonização de Porto Alegre em várias “zonas rurais” com grandes estancieiros de terra; a consequente separação do balneário Guarujá em três grandes chácaras até meados da década de 1930; os loteamentos em casas ou pequenas chácaras que iniciaram o processo de modificação do estilo de vida para pequenos comerciantes ou trabalhadores locais; o início da exploração de granito pelos “cortadores de pedra” e a expansão do processo extrativo em redes de trabalho multisituadas; a concentração da produção de carne bovina com a construção do “Matadouro Modelo” na ponta da Serraria; a construção de trilhos de trem que ligava esse matadouro até a região central; a militarização da região com a construção do 8º Esquadrão de Cavalaria Mecanizado; o fluxo de imigrantes devido ao êxodo rural com o processo de territorialização tanto em áreas nobres quanto em margens de morro; a construção de vilas não regulamentadas pelo poder público até o momento atual de escrita.

Percebi, acessando o acervo construído no final do processo etnográfico, que todas essas camadas que estão expostas aqui de forma sucinta se relacionam de forma ecossistêmica para compor o tempo presente. Mesmo que algumas instâncias tenham se modificado drasticamente ou até mesmo não existam mais, esse projeto com duração permite perceber que não se trata de registrar o que ocorreu e que já não ocorre mais como a produção de carne na região com a utilização de transporte ferroviário ou até mesmo a utilização das águas urbanas em um balneário. Deve-se perceber os rastros que foram deixados nesta região que duram de alguma forma específica neste início do século XXI e que estão expressos nas atuais formas de sociabilidade local e nos estilos de vida remanescentes.

Esse foi um dos desafios que mais transformaram o meu sujeito do conhecimento durante o processo com a Antropologia Visual relacionada com o trabalho denso de memória e

acervo, já que percebi a necessidade do esforço de compreender o meio ambiente urbano como uma compreensão holística e transcendental ao invés de focar em uma segmentarização sobre a “questão ambiental”. Assim, iniciei a minha narrativa falando sobre os gestos de ocupação não por uma questão de “linha histórica”, mas porque é extremamente importante perceber a transfiguração imaginária da civilização colonial colocada sob as nossas cidades. Assim, narrar que o bairro foi criado com a divisão de terras de sesmarias e que pequenos vilarejos foram criados ao redor de Igrejas de matriz católica nos permite entender, ao menos parcialmente, que existe uma relação cosmológica específica com os chamados “recursos naturais”, sendo as imagens cristãs importantes pontos de inflexão sobre essa relação.

Depois dessa instauração, inicia-se o processo de complexificação social com todas as camadas que aqui foram evocadas, mas isso não quer dizer que não há aí uma gênese que ainda está viva afetando o tempo presente mesmo que de forma transfigurada. Compreender esse politeísmo de imagens em um dinamismo temporal me ajudou a entender a questão ambiental de forma mais profunda, assim como entender a heterogeneidade cultural (VELHO, 2003) desse bairro a partir de outros pontos de vista por causa da intenção de realizar uma pesquisa multisituada.

Conclusões: desafios e perspectivas

Voltamos, enfim, ao início do texto, ressaltando de outra forma o que havia nos impulsionado inicialmente: a união à intrusão de Gaia só pode ocorrer se nos libertarmos tanto das nossas amarras humanistas demais quanto das análises meramente objetificantes da “Natureza” vista a partir dos paradigmas positivistas e newtonianos. Em tempos de catástrofes climáticas acompanhados da emergência de teorias como a da sociedade do risco (BECK, 1992) e da modernização reflexiva (GIDDENS, 1996), gostaríamos de lembrar que toda essa civilização “moderna” pautada pela

vivência íntima com o risco não surge somente na modernidade tardia. Trata-se de relembrar que todo processo de ascensão de certas tópicas socioculturais e não outras só é possível devido a um processo complexo de longa duração onde certas imagens são transfiguradas em outras sem haver uma cronologia sempre progressiva.

Assim, nossa intenção foi tornar sensível que o entendimento do antropoceno - ou do capitaloceno, como quisermos chamar - só pode ocorrer através do profundo entendimento do processo civilizatório que desencadeou no desencantamento e racionalização da natureza (ELIAS, 1985; 1994) e a profunda sensação caricata de que podemos não ser terranos (LATOURETTE, 2014). Contudo, afirmar a necessidade de memória não é o mesmo que clamar por mais estudos históricos que guiem suas reflexões para o campo da História Ambiental apesar da relação iminente, já que existe uma relativização do tempo histórico e linear enquanto única forma de narrar o tempo. Dessa forma, entendemos a importância da figura do antropólogo enquanto um possível narrador (ECKERT; ROCHA, 2003), já que possui ferramentas de trabalho em Antropologia Urbana aliadas à Etnografia da Duração para lidar com a questão temporal e ambiental pela memória dos habitantes citadinos.

Aqui estamos nos aproximando da memória ambiental a partir das ferramentas da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) no esforço de entender como as próprias pessoas vivem e reinventam essa ambiência urbana, rememorando essas problemáticas e criando imaginariamente espaços e tempos específicos. Essa forma de compreensão dos itinerários urbanos, das formas de sociabilidade/estilos de vida e das memórias ambientais são sintetizados no artigo de Rafael Victorino Devos (2009) e foram aprofundadas, nesta década, com reflexões mais densas sobre Etnografia da Duração (ECKERT; ROCHA, 2013a) e o trabalho com acervos etnográficos (ECKERT; ROCHA 2015b).

Por isso, seria uma contradição não finalizarmos este artigo sem tocarmos na crucialidade de entender os acervos antropológicos multimídia como ferramentas

de entendimento do tempo para além do que permite o corpo do etnógrafo enquanto narrador em uma posição localizada. Esse é o projeto maior do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Biev), já que a compilação de diversos dados de diferentes fundos de origem etnográficos (ou não) permite a apreensão da cidade e dos problemas urbanos através da densidade etnográfica e arquivística simultaneamente.

Foi por esse motivo que escrevemos este artigo com duas narrativas de dois etnógrafos urbanos que trabalham em “pedaços” diferentes da cidade com pesquisas em diferentes momentos, mas que, ao fim de seu trabalho, doaram seus fragmentos etnográficos ao banco para diluir a autoridade etnográfica em um projeto coletivo. Assim, percebe-se que trabalhar com memória e etnografia não é se restringir a uma escala de análise, já que certas escalas fractais - como diria Paul Little (2006) - podem ser traçadas com a compilação de diferentes materiais sobre o urbano. Não é trivial perceber que ambas as regiões são banhadas por enchentes/alagamentos por serem ocupações próximas do lago Guaíba e que possuem relações interessantes devido a essa relação com as águas urbanas.

Trabalhar com coleções etnográficas, para nós, é trabalhar com um método específico dentro da Antropologia Visual: o método de convergência do estruturalismo figurativo de Gilbert Durand (1984). É a partir da intersecção com uma certa “Antropologia Visual Digital” (PINK, 2013) que podemos usufruir dos conhecimentos e ferramentas das Ciências da Informação para pensar além das nossas produções isoladas. Assim, trabalhar com linguagens documentárias específicas para construção de repositórios digitais é criar pontos de convergência sobre certas linhas de pesquisa como, neste nosso caso de interesse, a “Memória Ambiental” e a “Memória do Trabalho” em âmbito urbano.

Quando pensamos em uma Antropologia da Imagem dentro do Biev, estamos pensando também no trabalho com múltiplos suportes - iconografias, sons, vídeos, fotografias, narrativas textuais - na composição de fragmentos não lineares para um repositório digital. Assim,

podemos operar com variações da mitocrítica e da mitanálise durandiana para compreensão de uma Antropologia/Psicologia das profundezas como preconizavam Jung, Murdock, Edgar Morin e Carl Kerenyi (entre tantos outros que influenciaram o trabalho de Durand), ou mesmo disponibilizar o material para outros autores que não seguem nossos paradigmas e oferecer a democratização do conhecimento produzido em universidade pública.

As reflexões interdisciplinares sobre a questão de museologização dos conhecimentos antropológicos não são recentes, o que pode ser visto em maior densidade no livro “Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos” produzido pela ABA (TAMASO; FILHO, 2012). Contudo, a construção de repositórios digitais estruturados a partir de conhecimento interdisciplinar é uma reflexão nova e ainda incipiente, ainda mais se considerarmos a necessidade de seguir as diretrizes estabelecidas por instituições como o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Importante citar o trabalho realizado na UnB por Martins, Carmo e Germani (2018) sobre o estudo de caso realizado no processo de análise, pesquisa e digitalização do Museu do Índio, atualmente disponível no endereço eletrônico tainacan.museudoindio.gov.br. Mesmo que esse museu já tenha sido objeto de alguns estudos (NASCENTE, 2011), foi só recentemente que a concretização do museu digital foi realizada a partir de uma troca de saberes entre indígenas, etnólogos e profissionais do campo das Ciências da Informação.

As lacunas de pesquisa são ainda maiores na construção de repositórios digitais com fragmentos etnográficos sobre a questão ambiental em solo urbano. Os desafios para consolidação dessa reflexão são múltiplos como, por exemplo, a necessidade de profissionais de diferentes áreas do conhecimento e pesquisadores que trabalham com os desafios ambientais contemporâneos para decidir como ocorreria a organização informacional e as políticas comunicacionais destes repositórios. Isso se torna ainda mais crucial quando entendemos a necessidade de rompimento entre uma “Antropologia Teórica”

e uma “Antropologia Aplicada”, o que vem sendo ainda mais importante em um cenário de expansão do ofício do(a) antropólogo(a) com a emergência de atuação na construção de laudos antropológicos. Concluímos, então, afirmando que essas lacunas de organização da informação estruturada são importantes tanto para o entendimento profundo do trabalho com Antropologia Visual e da Imagem quanto da extensão do etnógrafo nas cidades.

Referências bibliográficas

ALIMONDA, Hector. *La naturaleza colonizada: ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

BACHELARD, Gastón. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BACHELARD, Gastón. *O novo espírito científico*. Lisboa: Edições 70, 1997.

BECK, Ulrich. *Risk society: towards a new modernity*. London: Sage, 1992.

BRAZ DA SILVA, Camila. *Hotel Rodoviária: escavando imagens e memórias em um processo etnográfico*. Trabalho de Conclusão de Graduação. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Revista Mana*, vol. 2, nº 2, 1996, p. 115–144.

CERVO, Matheus. *A praia do Guarujá: uma etnografia da memória coletiva e ambiental de uma comunidade bairrial em Porto Alegre – RS*. Trabalho de Conclusão de Graduação. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/8RK96PH3EHJ5LXI179MBFGPHM958CIYYXP7VHCH9GRFUJFM2NM-18892?func=full-set-set&set_number=016499&set_

entry=000001&format=999. Acesso em: 20 de jan. 2020

CHAKRABARTY, Dipesh. “Clima e historia: cuatro tesis”. In: *Revista Pasajes*, vol. 11, nº 11, 2014, p. 60–65.

CORBIN, A. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DANOWSKI, Déborah.; CASTRO, Eduardo Viveiros De. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis e São Paulo: Cultura e Barbárie Editora e ISA - Instituto Socioambiental, 2014.

DEVOS, Rafael Victorino. “A crise ambiental sob a perspectiva da memória e dos itinerários no mundo urbano contemporâneo”. In: *Revista Ambiente & Sociedade*, vol. XII, nº 2, 2009, p. 293-306.

_____. “A memória ambiental nas narrativas de cronistas e ‘memorialistas’”. In: *Revista MOUSEION*, vol. 2, nº 3, 2008, p. 64–90.

DEVOS, Rafael Victorino.; SOARES, Ana Paula Marconte.; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. “Habitantes do Arroio: memória ambiental das águas urbanas”. In: *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, nº 22, 2010, p. 51-64.

DRUMMOND, José Augusto. “A história ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa”. In: *Estudos históricos*, vol. 4, nº 8, 1991, p. 177–197.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1984.

_____. *Science de l’homme et tradition*. Paris: Berg International Editeurs, 1979a.

ECKERT, Cornelia. *Memória e trabalho: etnografia da duração de uma comunidade de mineiros de carvão (La Grand-Combe, França)*.

Curitiba: Appris, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/38t71Ba>. Acesso em: 07 de dez. 2019.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografias do trabalho, narrativas do tempo*. Porto Alegre: MarcaVisual, 2015a, v. 1, p. 16-51. Disponível em: <https://bit.ly/2RDFeqF>. Acesso em: 12 de dez. 2019.

_____. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015b. v. 1. 196p. Disponível em: <https://bit.ly/2uid500>. Acesso em: 15 de dez. 2019.

_____. *Etnografia da Duração: antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavvisual, 2013a. v. 1. 256p. Disponível em: <https://bit.ly/30R59zH>. Acesso em: 06 de dez. 2019.

_____. *Antropologia na e da cidade: interpretações sobre as formas de vida urbana*. Porto Alegre: Marcavvisual, 2013b.

_____. O Antropólogo na Figura do Narrador. In: *A Cidade e o Tempo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003, p. 21-34.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: história dos costumes* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ESCOBAR, Arturo. “Depois da Natureza: Passos para uma Ecologia Política Antiessencialista”. In: *PARREIRA, Clélia; ALIMONDA, Hector. Políticas Públicas Ambientais*. Brasília: Editora Abaré, 2005, p. 17-64.

FERRY, Luc. *A Nova Ordem Ecológica: A Árvore, O Animal, O Homem*. São Paulo: Ensaio, 1994.

TAMASO, Isabela; FILHO; Manuel Ferreira Lima (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação

Brasileira de Antropologia, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 13. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. *Para além da esquerda e da direita: o futuro da política radical*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

GUDYNAS, Eduardo. “Buen vivir: germinando alternativas al desarrollo”. In: *ALAI - América Latina en Movimiento*, nº 462, 2011, p. 1-20.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. “Para distinguir amigos e inimigos no tempo do antropoceno”. In: *Revista de Antropologia*, vol. 57, nº 1, 2014, p. 11-31.

LEROY-GOURHAN, André. *Evolução e Técnicas: O homem e a matéria*, vol. 1. Lisboa, Edições 70, 1984a.

_____. *Evolução e Técnicas: O meio e as técnicas*, vol. 2. Lisboa, Edições 70, 1984b.

LITTLE, Paul Elliot. “Ecologia política como etnografia: um guia teórico e metodológico”. In: *Horizontes Antropológicos*, vol. 12, nº 25, 2006, p. 85-103.

LOPES, José Sérgio Leite. “Sobre processos de ‘ambientalização’ dos conflitos e sobre os dilemas da participação”. In: *Horizontes Antropológicos*, vol. 12, nº 25, 2006, p. 31-64.

_____. *A ambientalização dos conflitos sociais: participação e controle público da poluição industrial*. Rio de Janeiro: NuAP/Relume Dumará, 2004.

MACHADO, Janete da Rocha. *Ipanema:*

- memórias de um bairro da zona sul de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- MAGNANI, J. G. (1992). Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. In: *Revista De Antropologia*, nº 35, p. 191-203.
- MALLMANN, Ana Maria Monteggia. *Vila Nova*. 2 ed. Porto Alegre, 1996.
- MARTINS, Dalton Lopes.; CARMO, Danielle.; GERMANI, Leonardo Barbosa. “Museu do Índio: Estudo de caso do processo de migração e abertura dos dados ligados semânticos do acervo museológico com o software livre Tainacan”. In: *Informação & Tecnologia*, vol. 5, nº 2, 2019, p. 142–162.
- MATTAR, Leila Nesralla. *Porto Alegre: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional (1900-1930)*. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, BR-RS, 2001.
- NASCENTE, Livia. *Memórias, Museus e Narrativas Coletivas: os povos indígenas do Oiapoque no museu do Índio*. Dissertação (mestrado) – PPGMS/Unirio, Rio de Janeiro, 2011.
- ONG, Walter Jackson. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas:Papirus, 1998.
- PINK, Sarah. *Doing visual ethnography*. Califórnia: Sage, 2013.
- PRESTES, Antonio João Dias. “Usos e representações das praias do Guaíba, em Porto Alegre, entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1970”. In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis - SC, 2015, p. 1-16.
- PRIGOGINE, Ilya.; STENGERS, Isabelle. *Order out of Chaos*. Londres: Editora Verso, 2017[1984].
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas/SP: Papirus, 1991.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da.; NUNES, Margareth.; FIGUEIREDO, João Alcione Sganderla. “Sinos River Hydrographic Basin: urban occupation, industrialization and environmental memory”. In: *Brazilian Journal of Biology (Online)*, vol. 7, nº 4, 2015, p. 03-09.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem ao RGS*. Porto Alegre: Martins Fontes, 1987.
- SIMMEL, Georg.; MORAES FILHO, Evaristo de. “A ponte e a porta”. In: *Política & Trabalho*, vol. 12, 1996, p. 10-14.
- STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas..* São Paulo: Editora 34, 2002.
- SOUZA, Célia Ferraz de. Porto Alegre cem anos de aterros: uma estratégia de desenvolvimento morfológico. In: *Anais Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, 2002, n.p.
- VEDANA, Viviane. “Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana”. In: *Revista Iluminuras*, vol. 11, nº 25, 2010. p. 1-15.
- VELHO, G. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.
- WORSTER, Donald. “Para fazer história ambiental”. In: *Estudos Históricos*, vol. 4, nº 8, 1991, p. 198–215.

Nas escolas, nas ruas, campos, construções: quadros, imagens e o protesto de rua em Imperatriz-MA

Jesus Marmanillo Pereira¹

Resumo

O texto traz um diálogo entre o viés dos quadros (Frames) e a pesquisa imagética, para pensar a inserção da imagem nas análises sobre movimentos sociais. Para tanto se analisou o protesto 15M, de defesa da educação pública, ocorrido na cidade de Imperatriz-MA. Teoricamente, se fez um estudo da linhagem dos estudos de quadro, relacionando-os com os estudos visuais, mobilizando autores como Goffman (2013), Snow e Benford (2000), Collier (1973), Samain (2012), Rocha e Eckert (2013) entre outros. Problematicou-se a imagem como informação fundamental nos interações e alinhamentos construídos nos trabalhos de campo, na observação fenômenos sociais e nos processos de mobilização social. Verificou-se a imagem estava nos processos de ideação operacionalizados na construção de quadros e contra-quadros materializados nos protestos de rua.

Palavras-chave: *quadros; imagens; movimentos sociais.*

In schools, in the streets, fields, buildings: pictures, images and the street protest in Imperatriz-MA

Abstract

The text brings a dialogue between the bias of the frames (Frames) and the imagery research, to think about the insertion of the image in the analysis of social movements. For this purpose, the 15M protest, in defense of public education, which took place in the city of Imperatriz-MA, was analyzed. Theoretically, a study of the lineage of board studies was made, relating them to visual studies, mobilizing authors such as Goffman (2013), Snow and Benford (2000), Collier (1973), Samain (2012), Rocha and Eckert (2013) among others. The image was problematized as fundamental information in the interactions and alignments built in the field work, in the observation of social phenomena and in the processes of social mobilization. The image was found to be in the ideation processes operationalized in the construction of paintings and counter-paintings materialized in street protests.

Keywords: *frames; images; social movements.*

Introdução

Este artigo visa refletir sobre os processos organizativos e identitários que estruturaram ações de protesto ocorridas em 2019, na cidade de Imperatriz-MA. Assim para responder a questão clássica

¹ Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Maranhão, UFMA.

² Trata-se de um protesto estudantil ocorrido, nacionalmente, em 15 de março de 2019 frente ao corte de 30% do orçamento das universidades e institutos federais, e as declarações depreciativas, feitas pelo ministro da educação Abraham Weintraub contra estas instituições.

“Por que as pessoas se juntam em torno de uma causa?”, Fez-se um exercício empírico e reflexivo, enfatizando a imagem enquanto método, enquanto quadro e possibilidade de diálogo com a teoria sociológica. Na relação entre teoria sociológica e fotografia, percebe-se um *modus operandis* específico da área, pois ao fazer um breve levantamento dessa relação Pereira (2016) destaca nessa relação, os sociólogos possuem uma tendência de partir dos aspectos mais abstratos até chegar aos indicadores empíricos dos conceitos. Processo similar ocorre na etnografia, pois como explicam Rocha e Eckert (2013) dentre os processos preparatórios para a entrada em campo, a adoção de um recorte teórico- conceitual é fundamental para se pensar a relação teoria-empíria.

Análise de quadros, ou *Frame Analysis*, foi desenvolvida por Goffman (2012)³ e adaptada em trabalhos como os de Berreman (1975), de Snow e Benford (2000) e Snow, Rochford, Worden e Benford (1986), entre outros, que demonstram que esse aporte teórico pode ser pensado em várias situações, inclusive nos estudos sobre micromobilizações⁴. O conceito de quadro - traduzido como: *frame*, moldura e marco interpretativo – possui um aspecto visual forte, pois faz menção ao campo cinematográfico, referindo-se a um tipo de imagem individual (fotografia) de um filme, e é visualizado em imagens mentais, já que as descrições etnográficas de situações de interação costumam ser completamente visuais, necessitando de detalhes para explicar as situações de interação.

Para pensar essas dimensões imagéticas, realizou-se uma pesquisa imersiva, no mês de maio de 2019, que possibilitou coletar dados de reuniões de organização, protestos de rua, pesquisa documental e de registros fotográficos produzidos durante o campo. As imagens possibilitam visualizar palavras de

ordem, símbolos e narrativas fundamentais para a compreensão dos alinhamentos e *micromobilizações* que resultaram no protesto de rua. O texto foi sistematizado em tópicos que demonstram: 1) a perspectiva dos quadros e os protestos ocorridos na I) Praça de Fátima, e na II) Praça Brasil.

Quadros e modos de observação do social

Se há algo comum entre as ações dos movimentos sociais, as relações estabelecidas no campo de pesquisa e o ato fotográfico; pode-se dizer que é a ação de selecionar, excluir e incluir informações durante os processos de interação, seja com o estado e com outras organizações, seja com os nativos e/ou em relação às teorias que orientam condutas e olhares do pesquisador. Quando se fala da ação de selecionar - incluindo e excluindo informações dentro de uma moldura - significa a própria idéia de enquadrar e transmitir ao observador uma orientação para o que deve ser observado. É também ocultar, nos bastidores, o que deve permanecer e inexistente para os olhares.

Sobre a relação entre o “olhar” a “fotografia” e os enquadramentos, Achutti (2004) é um dos autores que valoriza a combinação entre o olhar treinado do antropólogo e a linguagem fotográfica. Segundo ele:

Sendo a fotografia sempre é um ato voluntário que consiste em recortar e enquadrar elementos da realidade sobre uma superfície plana- em suas dimensões- a fim de tornar claros os enquadramentos, se faz necessário dominar algumas técnicas. Esse domínio da técnica, colocado a serviço do olhar do antropólogo, é a condição primordial para a realização de trabalhos fotoetnográficos. Trabalhos que se mostram de extrema importância, não apenas como ferramenta

3 Influenciado por Gregory Bateson, o autor entende quadro como uma espécie de esquema capaz de organizar a experiência, permitindo aos indivíduos se localizar, perceber identificar e classificar e atribuir significados as situações.

4 Por micromobilização, Snow, Rochford, Worden e Benford (1986) compreendem a vários processos interativos e comunicativos que afetam o alinhamento do quadro. Segundo eles, o termo era usado para se referir a processos relevantes aos movimentos sociais e analiticamente distinguíveis dos processos de macromobilização, como mudanças nas relações de poder e na estrutura de oportunidades.

de pesquisa de campo, mas também como forma de interpretação, uma narração visual que, justaposta aos textos escritos, permita aprofundar as pesquisas antropológicas e enriquecer sua difusão (2004, p. 93).

Para o autor a pesquisa fotoetnográfica busca alinhar teoria antropológica, técnica fotográfica e pesquisa de campo. Exige, portanto, a observação orientada para o objeto escolhido, sendo necessário ter um conhecimento técnico a respeito das lentes, aberturas, aproximações, distanciamentos e outros processos que exigem escolha. Assim explica que: “o pesquisador sempre deve saber encontrar seu lugar de acordo com a qualidade das relações que ele poderá estabelecer com as pessoas estudadas” (ACHUTTI, 2004, p. 96). Para o fotógrafo pesquisador o ato fotográfico será sempre um tipo de resultado das interações sociais estabelecidas no campo. É o lugar das interações entre o “eu” e o “outro” (PEREIRA, 2015a), onde ocorrem operações como: o controle da informação e identidade pessoal, ou seja, o ato de exibir ou ocultar determinadas características que podem representar símbolos que confirmam ou refutam as imagens construídas sobre os indivíduos (GOFFMAN, 1988).

O viés dramaturgicista aponta que as variáveis visuais são fundamentais nos processos de interação e etiquetagem, já que, “quando um indivíduo chega à presença de outros, estes geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem” (GOFFMAN, 2013, p. 13). Embora não tenha utilizado explicitamente o termo *interacionismo visual*, os momentos que precedem a comunicação oral são aqueles em que as informações visuais e a observação podem ser fortemente evidenciadas, pois “apesar de um indivíduo poder parar de falar, não pode parar de se comunicar através da linguagem do corpo” (GOFFMAN, 2013, p. 45).

Valorizando a importância dos “olhares” e das expressões corporais durante os processos de interação, Goffman (1988) explica que há uma simbologia do corpo que se comunica por meio de elementos como: tipo de roupa; postura; movimento e posição; volume de som; gestos

físicos, como acenar e saudar; e decorações faciais, entre outros. No âmbito da captura de imagens, Collier (1973) nota que a fotografia de ações sociais pode orientar o pesquisador para muitas possibilidades de pesquisa não verbal. Ela “permite a observação de comportamentos físicos, da postura das expressões faciais, dos gestos das mãos e dos braços” (COLLIER Jr. 1973, p. 56). Portanto, a simbologia visual é fundamental para o pesquisador organizar a experiência e identificar as situações de interação. Isso por que:

Para as pessoas presentes, muitas fontes de informações são acessíveis e há muitos portadores (ou veículos de indícios) disponíveis para transmitir a informação. Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles ou, o que é mais importante aplicar-lhe estereótipos não comprovados (GOFFMAN, 2013, p. 13).

Vale salientar que as representações e esquemas de interpretação a respeito das situações também se manifestam por imagens mentais (pensamentos) que conduzem a experiência. Assim, quando se constroem estigmas e expectativas sobre bairros ou atores sociais com base na veiculação de ideias e narrativas, há uma grande tendência de ocorrer uma experiência orientada pela ideia e desejo de confirmação de determinadas expectativas. “Seja qual for o grau de organização, cada esquema primário permite a seu usuário localizar, perceber, identificar e etiquetar um número aparentemente infinito de ocorrências concretas, definidas em seus termos” (GOFFMAN, 2012, p. 45).

Por “esquema”, entende-se os termos quadro, moldura ou *frames*. Assim, os indivíduos se valem de todas as informações disponíveis para interpretar as situações de interação (construir o quadro), organizando as experiências e direcionando as ações: consideram as informações e buscam um contexto consensual

que sincronize os significados e entendimentos dos símbolos utilizados pelos atores sociais.

A noção de quadro (*frame*) possui uma analogia com o enquadramento fotográfico e significa, também, as unidades de filme que compõem a imagem em movimento (vídeografia). O estudo feito Yves Winkin (2004), possibilita compreender que essa terminologia se relaciona com a própria biografia de Erving Goffman que, em 1943, trabalhou na Nacional Film Board, empresa marcada pela presença de importantes documentaristas e comentadores de cinema.

“Goffman usa o termo quadro para se referir ao conjunto de regras que regem um determinado tipo de atividade” (Ganson, 1975, p.603). Ele compreende que, a organização da atividade não existe apenas no âmbito subjetivo, mas, também, são orientadas por regras as quais nos preparamos para descobrir. A interação seria o lócus onde o indivíduo, munido das regras, deve operar com os termos apropriados, para não cair em situações de embaraço. Ao discorrer sobre o estigma, Goffman (1988) discorre sobre situações em que ocorre a manipulação da informação que evidencia visualmente o estigma: “Exibi-lo ou ocultá-lo; contá-lo ou não contá-lo; revelá-lo ou escondê-lo; mentir ou não mentir; e, em cada caso para quem, como, quando e onde” (GOFFMAN, 1988, p. 51). Como exemplo, Goffman (2013) discorre que alguns atores sociais necessitam adaptar a própria representação⁵ as condições das informações sob as quais devem ser encenadas, citando o caso das prostitutas envelhecidas de Londres, do século XIX, pois elas restringiam seus locais de trabalho aos parques escuros como estratégia de ocultar as informações faciais.

Tal operacionalização das informações visuais é pensada tanto em nível das interações sob a perspectiva do indivíduo, quanto no viés das equipes. Se para um empresário ou para um padre é necessário esconder a idéia do lucro e valorizar outros aspectos padrões ideais do ofício,

como a vocação e racionalidade; no âmbito das equipes há uma verdadeira organização entre os atores sociais para manter determinadas fachadas. Em nível coletivo é importante “não trair os segredos do grupo”, “ter disciplinar e entender que todos os papéis são fundamentais para a representação”, “evitar laços de lealdade que permitam a plateia ter acesso ao interior dos bastidores” e desenvolver uma espécie de tato evite situações embaraçosas para os atores que representam (GOFFMAN, 2013). Portanto, ele distingue o “eu” extremamente humano, do “eu” social que navega entre as representações e fachadas já institucionalizadas.

Nesse Viés Berreman (1975) valoriza a problematização da relação entre pesquisador e nativo, no sentido de não se conformar apenas com a disposição antagônica entre o “eu” e o “outro”, mas compreender o próprio processo de interação social, denotando assim, a reflexão sobre a construção dos papéis e das representações nativas. Ele observa que:

O controle de impressões constitui um aspecto de qualquer interação social. Trata-se aparentemente, de uma condição necessária à continuidade da interação social. Para uma pesquisa etnográfica competente, é essencial compreender a natureza e os desempenhos resultantes. Devem ser empregados procedimentos metodológicos que revelem não só o desempenho montado para o observador, mas também a natureza dos esforços empregados na sua produção e a situação dos bastidores que oculta (1975, p. 174).

A citação sinaliza a existência de duas regiões: uma externa onde os atores revelam o que desejam para a platéia, e uma interior onde se localiza os bastidores onde a equipe constrói a representação. É importante considerar “a necessidade do etnógrafo não se deter em apenas as opiniões e comportamentos de um estrato, mas na relação entre os diversos estratos com

5 Pela leitura de Goffman (2013) compreendemos a representação como o exercício de desenvolver um papel social diante de uma platéia. Aproximando-se de uma vertente durkhemiana, ele observa que ela ressalta valores morais oficiais compartilhados pela sociedade.

seus respectivos comportamentos e informações” (PEREIRA, 2015b, p.229-230). Já Nunes (1993) explica que o sociólogo como observador e como participante - pode acionar vários quadros durante a pesquisa de campo, e ressalta: “No caso do Sociólogo, esse reenquadramento passa pela transformação da experiência do terreno e dos seus registros em conhecimento sociológico, comunicável e transmissível” (1993, p. 40).

Além de observar a análise de quadros nas situações de pesquisa de campo, no ato fotográfico e nas interações face a face, verificou-se que autores como Snow, Rochford, Worden e Benford (1986) também se detiveram sobre o uso desse aporte conceitual, buscando compreender os processos de alinhamento de quadros na produção de micromobilizações⁶. Para eles era fundamental compreender o significado que os aderentes possuíam, e como os quadros eram operacionalizados para recrutar mais militantes, como os quadros individuais se alinham com os quadros dos movimentos. Como as ações de protestos também produziam outros quadros. Em viés próximo, Johnston e Klandermans (1995) explicam que o conceito possibilita uma análise interessante sobre a relação entre sistemas culturais e aspectos performáticos presenciados nas ações coletivas, focando assim nos padrões culturais e nos seus usos em situação de mobilização existentes em organizações e instituições.

Snow e Benford (2000) percebem efeito similar sobre movimentos sociais já que possibilitam um conjunto de orientações e significados que legitimam as atividades e campanhas das organizações e movimentos sociais. O notam por meio de processos discursivos, relacionados à interação e comunicação entre os membros e alinhamento de significados para determinada causa coletiva. Nesse raciocínio, são nas dinâmicas comunicativas e de interação (interior e exterior) dos movimentos sociais, que as imagens fotográficas (ou gráficas) representam

um elemento fundamental para a compreensão dos *frames* de ação coletiva, isso pela capacidade de atribuir e reforçar os significados da ação no espaço público.

Os quadros de ação coletiva resultam de processos de enquadramentos produzidos pelos quais os movimentos sociais que constroem e atribuem significado as próprias práticas. São desenvolvidos por conta do trabalho social de indivíduos e organizações que dedicam tempo na construção e difusão de interpretações a respeito dos problemas e injustiças sociais. Outro ponto desse processo é que surgem, na maioria das vezes, com o objetivo de alterar determinadas situações e dinâmicas sociais (SNOW; BENFORD, 2000).

Os enquadramentos podem ser visualizados na interação entre os movimentos sociais e os opositores, e/ou com colaboradores. Eles cumprem o papel de atribuir significação as ações coletivas (protestos e outras mobilizações) e arregimentar simpatizantes da causa (alinhar). Grosso modo, desempenham as tarefas: diagnósticas (Identificação e atribuições do problema), prognósticas (articulação e proposição de soluções) e motivacional (que convoca as pessoas para as ruas). Tal como as primeiras definições de quadro, tal perspectiva nos movimentos, também ocorre por meio de processos discursivos e estratégicos, operacionaliza a exclusão, ocultamento, exibição e outras manipulações da informação.

Carregado de idéias, os quadros possuem ligação direta com a imagem que os movimentos sociais e indivíduos pretendem transmitir, de si, nos momentos de interação. Isso porque as imagens também podem se associar e produzir idéias (SAMAIN, 2012) e estão relacionadas com os processos das memórias, imaginação e imaginário (ROCHA; ECKERT, 2015). Vinculadas a um arsenal cultural e cognitivo, os processos de alinhamento resultantes dos enquadramentos podem ser pensados interpretativamente por imagens, cabendo ressaltar que:

6 Por micromobilização, Snow, Rochford, Worden e Benford (1986) compreendem a vários processos interativos e comunicativos que afetam o alinhamento do quadro. Segundo eles, o termo era usado para se referir a processos relevantes aos movimentos sociais e analiticamente distinguíveis dos processos de macromobilização, como mudanças nas relações de poder e na estrutura de oportunidades.

O interesse das ciências sociais contemporâneas pelo estudo da cultura e linguagem se devem a diversas influências, a evolução do estruturalismo francês, a crescente importância da semiótica, o desenvolvimento da hermenêutica e análise do discurso, o marxismo gramsciano, a teoria psicanalítica, as teorias feministas, o pós-modernismo, a análise literária, etc. Existem, no entanto, quatro correntes relacionadas entre si, que têm exercido uma influência direta sobre os estudos dos movimentos sociais, e sobre certos ensaios contidos neste volume: 1- Análise em profundidade da cultura e os símbolos que surgiram e se desenvolveram no âmbito da antropologia; 2- Análise dos quadros e papéis cuja origem tem sido buscada na revolução cognitiva em uma suposta psicologia social a partir da obra sociológica de Goffman; 3- O retorno para a análise do dramático e do retórico; e 4- a análise da cultura, considerando-a como um conjunto de repertórios para a ação e como uma ferramenta (ZALD, 1999, p. 373).

Seguindo essa tendência hermenêutica, semiótica da análise de quadros e da cultura como um conjunto de repertórios para a ação, considera-se importante elasticizar a própria compreensão que se tem por imagem, não deixando refém do racionalismo ilustrativo da ciência moderna, não restringindo a uma grafia da luz limitada em sua materialidade (ROCHA; ECKERT, 2015). Por esse diálogo franco entre teoria e imagem, se pensa a imagem em todos os processos da pesquisa, pois problematizá-la significa refletir sobre o próprio ato de “observar” - ação que representa o elo a teoria e as imagens. A seguir, tem-se um exercício de observação, orientados pelo viés dos quadros e suas aplicações, e também por todos os sentidos, memórias e capacidades criativas obtidas pelas imagens em suas diversas

formas (fotografia, abstração, idéia etc..).

Cenário I: Dos bastidores até a Praça de Fátima

No dia 30 de abril de 2019, o jornal Estado de São Paulo⁷ veiculou uma entrevista do ministro Abraham Weintraub na qual publicizou um corte orçamentário sobre as Universidade de Brasília (UNB), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Federal Fluminense (UFF) sob a justificativa de que tais instituições teriam um fraco rendimento acadêmico e eram promotoras de “*balbúrdia*”⁸. No mesmo dia, o ministro estendeu o corte para todas as Universidades e Institutos Federais do país⁹. Tal medida gerou uma onda de indignação tanto pelo corte dos repasses que já estavam em processo de diminuição desde 2014¹⁰, quanto pelo enquadramento focado na desqualificação das instituições federais de ensino. Tal situação pode ser imaginada por meio do seguinte trecho:

As ruas despertaram contra Jair Bolsonaro. Os cortes no Ministério da Educação somados à retórica belicosa do Governo contra as universidades, consideradas antros “esquerdistas”, levaram milhares de pessoas a marchar pelas capitais e médias cidades espalhadas por 26 Estados. Foi o primeiro protesto nacional contra o presidente de extrema direita que está há quatro meses e meio no poder. A jornada produziu, mesmo sem números consolidados de participação, imagens do descontentamento precoce com o Planalto num país que se acostumou desde 2013 a analisar manifestações como um termômetro político (El País¹¹).

Na cidade de Imperatriz-MA, que é um importante pólo universitário do sudoeste maranhense e segunda maior cidade do estado

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o8OsalNjy4> Acesso em: 8 out. 2019.

8 Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/universidades-com-balburdia-terao-verbas-reduzidas-diz-weintraub/> Acesso em: 15 nov. 2019.

9 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/04/mec-estende-corte-de-30-de-verbas-a-todas-universidades-federais.shtml> Acesso em: 1º dez. 2019.

10 Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/educacao/2018/raio-x-do-orcamento-das-universidades-federais/> Acesso em: 8 dez. 2019.

11 Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/15/politica/1557950158_551237.html Acesso em: 8 dez. 2019.

do Maranhão com 258.682 habitantes (IBGE, 2019), não foi diferente. Naqueles 15 de maio as duas principais praças da cidade (Praça Brasil e Praça de Fátima) se tornaram locais de concentração de estudantes, professores, líderes sindicais e cidadãos que queriam expressar apoio pela defesa da educação pública.

Mapa das mobilizações no Brasil

Brasil: manifestações em defesa da educação – 15 de maio de 2019



Fonte: Globo¹²

Diferentes atores e visões, oriundas de distintos locais e instituições foram direcionadas para locais de concentração gerando ações extraordinárias na cidade. Isso graças a um trabalho de construção de consensos e de alinhamento entre grupos que se articularam semanas antes. Utilizando o papel de professor e participante do Fórum de Defesa da Previdência¹³ foi possível acessar os bastidores da mobilização, e acompanhar as reuniões dos estudantes da Universidade Federal do Maranhão, do Fórum de Defesa da Previdência e verificar a repercussão em um grupo local do *WHATSAPP*.

Considerando os estudos de Goffman (2013) e Berreman (1975) quando apontam a existência de diferentes dimensões e locais de produção, e execução das fachadas - palcos, bastidores e espaços, onde são ocultados e exibidas determinadas informações - foi possível decompor a situação de inserção em diferentes camadas que apresentam diferentes possibilidades de interações de acordo com a situação estabelecida.

Assim, no dia 7 de maio de 2019 ocorreram duas reuniões simultâneas no mesmo horário: a dos estudantes na UFMA e outra no Fórum em Defesa da Previdência Social Pública (FDPSP) - ambas direcionadas para as atividades do dia 15 de maio de 2019. A impossibilidade de construção de uma reunião única naquele momento inicial pode ser relacionada a uma preocupação do movimento estudantil de buscar construir uma agenda que o caracterizasse como um movimento autônomo e com objetivos próprios. Sobre aquele dia, é possível recordar que:

Na impossibilidade de acompanhar as duas reuniões ao mesmo tempo, optei por acompanhar a reunião estudantil. Cheguei cedo ao local e observei a chegada de lideranças estudantis da UEMASUL, três discentes que representavam um coletivo feminista, alguns alunos do curso de Direito, Comunicação, Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia e alguns do Mestrado de Sociologia. Trabalhando na instituição há cinco anos, e participando dos movimentos de rua desde o ano de 2014, não houve estranhamento de minha presença no local. Dialoguei com alguns discentes, confirmei o local para os primeiros que chegaram de outras instituições e me coloquei para observar junto aos alunos do mestrado. Foi iniciada com a fala do

12 Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/05/15/cidades-brasileiras-tem-atos-contrabloqueios-na-educacao.ghtml>

13 Enquanto membro do Fórum de Defesa da Previdência Social da Associação de Professores da Universidade Federal do Maranhão (APRUMA), a perspectiva era de aglutinar os estudantes em um grande movimento de rua. Enquanto professor da instituição, o viés era de aglutinar estudantes do mestrado com a graduação. É importante considerar que desde 2015 tenho me dedicado na realização de registros fotográficos e participar dos protestos de ruas na cidade de Imperatriz-MA. Já realizei sobre os protestos pelo transporte público (15/03/2015), a Greve geral (18/04/2017), os movimentos pela educação em maio de 2019. A participação tem sido motivada não apenas pelo interesse de pesquisa, mas também pelo próprio pertencimento a APRUMA. Alguns registros podem ser observados nos blogs de militantes locais, como é o caso <http://carlosleen.blogspot.com/2017/04/avaliacao-de-movimento-grevista-em.html> que fez um balanço do referido protesto.

discente Lucas Matos que é do curso de jornalismo, membro da União da Juventude Socialista (UJS) e da União Nacional dos Estudantes, que explicou a gravidade dos cortes para a instituição. No desenvolvimento da reunião, alguns alunos do curso de medicina também ressaltaram a importância do SUS, e o discente Natal Marques, que é discente do Mestrado de Sociologia e membro do sindicato dos urbanitários, pontuou sobre a necessidade de atrelar o movimento com outros para ganhar força, e apresentou os alunos do mestrado e minha posição de coordenador (Caderno de campo, 07/05/2019).

Não houve dificuldade de inserção e produção de imagens. Contudo o campo pareceu fortemente delimitado entre discentes do mestrado, da graduação e o professor. Como a ideia do encontro era de construção de uma pauta estudantil, foi prudente ter tato (Goffman, 2013) para evitar situações embaraçosas. Havia a possibilidade de vários níveis de interação, já que os diferentes papéis geraram diferentes expectativas (os desafetos poderiam esperar uma intervenção radical para utilizar a classificação de instrumentalizador do movimento estudantil, ou talvez o coordenador do mestrado para apontar a elite da universidade; os externos que observavam de longe e os novatos poderiam esperar a atuação do militante que já aparecerá em outras ocasiões). Tal momento foi ao encontro com a ideia de “se situar”, segundo a seguinte compreensão:

Situação ou posição, nos diz o dicionário, é a “maneira pela qual uma coisa está disposta, situada ou orientada”. (...). Trata, portanto, do trabalho do etnógrafo como “ato ou efeito de situar (-se), localizar (-se)” e da localização do etnógrafo no espaço social que estuda. Tal localização é pensada em sua relação com os atores sociais que observa e em seus deslocamentos nos territórios onde tais atores se localizam e transitam. Essa será a posição do etnógrafo. A situação é, ao mesmo tempo, a circunstância na qual a condição, o ensejo e a oportunidade que o etnógrafo deve tornar favoráveis à obtenção dos dados e informações pertinentes ao seu projeto de pesquisa (SILVA, 2009, p. 172). Seguindo as orientações de Silva (2009),

Achutti (2012) e de Adams, Ellis e Jones (2015) foi importante refletir sobre as circunstâncias e condições de obtenção dos dados e da continuidade da própria pesquisa, tentar problematizar a experiência engajada em relação ao método. Tais autores rejeitam que a ideia de que é impossível se esconder atrás da “aura da objetividade” sendo, portanto, importante expor as condições de pesquisa.

Naquela noite, verificou-se a presença de lideranças estudantis (Imagem 1) como: o representante estudantil do IFMA, sentado de costas de camisa verde xadrez, ao lado uma liderança da UEMASUL de camisa preta, um estudante do curso de Licenciatura em Ciências Humanas/ Sociologia estava com a palavra no momento da imagem. No segundo plano, e no terceiro plano, respectivamente os estudantes do mestrado, de medicina e direito. O debate deles culminou na produção de um panfleto e de uma programação da ação coletiva.

Imagem 1- Reunião estudantil



Fonte: Autor, 2019

Do pequeno “panfleto” digital localizado no documento da programação (Anexo 1) é importante ressaltar a linguagem que sinaliza um processo de alinhamento mais amplo em torno da educação, das universidades federais e com o uso do # utilizado na internet para conectar conteúdos nas redes instagran ou facebook. Trata-se de um movimento que está ligado ao movimento estudantil nacional, assim, não por

acaso, um dos líderes locais ser membro da UNE. Sobre esse ponto Pereira e Medeiros (2016) explicam que esse tipo de produção pode servir como ponto de junção, e que a comunicação possui grande importância: na quebra de barreiras impostas pelas distâncias geográficas, na unificação de diversas lutas e na ênfase de pontos comuns. Pelos estudos de Scherer-Warren (2006) é possível refletir que ocorreram algumas etapas que caracterizam as “redes de movimentos” já que se notou um associativismo local dos estudantes, e uma articulação inter-organizacional focada em atividades na esfera pública.

Enfatizando sempre a idéia de agregar e alinhar, verificamos, ali, uma situação que poderia ser pensada enquanto um *Discursive process* (SNOW; BENFORD, 2000), ou seja:

se referem às ações comunicativas (fala e escrita) dos membros do movimento social ou àquelas estabelecidas em relação às atividades do movimento. Com as ações coletivas, os enquadramentos interpretativos são gerados por dois tipos básicos de interação no processo discursivo: um enquadramento interpretativo de articulação e outro de amplificação ou pontuação. O primeiro envolve a conexão e o alinhamento de eventos e experiências, buscando um novo ângulo de visão; o segundo acentua e destaca algumas questões, eventos ou crenças como sendo mais importantes que outros, operando de forma a dar relevo e simbologia ao quadro maior do qual faz parte. Tais processos podem ser visualizados quando se considera que um movimento social, para organizar uma passeata ou qualquer ação coletiva, deve antes reunir os membros e participantes para buscar pessoas que possam mobilizar recursos e conhecimento sobre tais atividades (enquadramento interpretativo de articulação) e pensar em determinadas palavras de ordem, situações ou símbolos que representem a ideia do movimento social em sua totalidade (PEREIRA, 2015b, p. 29).

O documento da programação (ANEXO1)

carrega os símbolos dos brasões das instituições de origem, sinalizando um envolvimento cujo objetivo final é mobilizar contingentes de estudantes para as atividades do 15M. Nele constava a produção de cartazes e palavras de ordem, pela manhã, atividades de saúde (medição de pressão arterial e dicas de saúde) pela tarde, apresentação dos projetos de pesquisa dos discentes, rodas de conversa sobre as manifestações e a concentração na Praça de Fátima, como atividade final.

O documento expressava as qualidades profissionais e acadêmicas relacionadas à formação universitária: trabalhos na área de saúde, pesquisas premiadas, projetos de iniciação científica e outras ações. Assim, se as declarações do ministro da educação buscavam construir uma idéia de descrédito sobre as universidades e institutos federais, os estudantes se anteciparam contra possíveis ataques verbais contra a própria mobilização, reforçando o papel social da universidade pública frente ao possível contra quadro (*counter frame*) do ministro. Para David Snow e Robert Benford (2000) os contra-quadros são tipos de classificações feitas pelos opositores que geralmente exigem alguma forma de desvio e antecipação por parte dos movimentos sociais¹⁴.

Imagem 2 - Oficina de produção de cartazes e cartaz na Praça

14 Os autores exemplificam que nas lutas estudantis por democracia na china, os alunos anteciparam com precisão os contra-quadros do estado que classificaria o movimento estudantil como “contra-revolucionário”, “turbulência” e “revolta”. Para desviar esses contra-quadros, eles criaram cuidadosamente prognósticos reformistas e articulados com repertórios que se alimentavam das narrativas culturais da tradição chinesa.



Fonte: Frenteestudanilitz¹⁵, 2019 e Autor, 2019.

Tanto o processo de *enquadramento*, quanto o de alinhamento interno dos estudantes pode ser percebido na oficina de produção de cartazes e palavras de ordem, e de seus resultados práticos na constituição de um quadro de ação coletiva expressado nas ruas e praças da cidade: no âmbito da estruturação do movimento estudantil, a oficina serviu como ponto de junção e espaço de socialização entre estudantes de diferentes instituições e características, como é o caso da composição da Imagem 2 que demonstra estudantes do IFMA participando da oficina de cartazes promovida no Campus da UFMA, pela manhã; e um cartaz sendo segurado por um estudante na Praça de Fátima, pela tarde. Assim, ao ocupar as ruas e praças, a própria “classe” estudantil expressou um quadro de ação coletiva direcionado a todos os ataques verbais sofridos pelo ministro.

Por volta das 16:30 os estudantes concentraram-se em frente a UFMA com os cartazes confeccionados na oficina. Neles continham frases como: “A educação destrói mitos”, “De pessoa sem educação já basta o presidente”, “As Ciências Humanas não calam” entre outras que reforçavam a importância da educação. Eles se puseram a caminhar até a Praça de Fátima, em um curto trajeto pelas Ruas Urbano Santos e Simplício Moreira. Ao chegar à praça sentaram-se no meio do logradouro público, formando um grande círculo, cujo centro era uma espécie de palco no qual eles se posicionavam fazer declarações, proferir palavras de ordem e conclamar outros estudantes e a população em geral para defender a educação.

Se na reunião de organização havia um pequeno número composto pelas principais lideranças e simpatizantes, no dia do protesto havia um grande contingente de estudantes secundaristas, da UEMASUL, Município, universidades e outros alinhados no mesmo objetivo. Chamou atenção uma estudante secundarista que emocionada explicava que a expectativa de futuro dela era ter acesso a uma universidade pública, e que o governo não poderia tirar esse direito dos estudantes. Embora não tenhamos como identificá-la é possível afirmar que ela possuía uma idade próxima dos 14 anos e que simbolicamente tais características reforçavam o alinhamento e a representação de uma unidade estudantil. Nervosa e emocionada, ela prendeu a atenção de todos com uma “fala” chamava a população para defender os direitos dos estudantes secundaristas terem o direito de continuidade dos estudos nas universidades públicas, situadas como única oportunidade da população pobre. Com cartazes, redes sociais, transmissões ao vivo (*lives no facebook*) e uma caixa de som, o Movimento conseguiu concentrar um contingente visivelmente grande na Praça de Fátima e chamou a atenção da imprensa local.

Têm-se registros de que desde o dia 10 de maio de 2019, iniciou-se um diálogo entre alguns estudantes e o FDPSP, contudo não foi suficiente para agregar os dois movimentos ocorridos no dia 15 em apenas um grande movimento com maior expressão. Uma questão que parecia ronda o ar, de forma interdita, era uma preocupação de alguns estudantes com a autonomia do movimento, o que dificultou o processo de alinhamento. Em uma dessas reuniões entre movimentos, houve uma situação em que uma liderança sindical explicou para um estudante que a questão da previdência e das reformas trabalhistas também o afetaria no futuro deles, pois o estudante de hoje será o trabalhador de amanhã¹⁶. Na imagem 3, pode-se visualizar alguns dos principais momentos ocorridos no 15 M: a caminhada pela Rua Simplício Moreira, os estudantes em frente a estátua de

¹⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/frenteestudanilitz/?hl=pt-br> Acesso em: 31 nov.2019.

Dom Marcelino Sergio Bicego e a concentração forte em frente a igreja Nossa Senhora de Fátima, local que possui uma centralidade sócio histórica e espacial estratégica na cidade.

IMAGEM 3 – Estudantes, cartazes e as redes de comunicação na praça



Fonte: O Autor, 2019

16 Sobre o 30 M, após observar algumas reuniões de organização ficou decidido que o FDPS forneceria dois carros de som e ônibus para trazer os alunos do IFMA para a concentração na Praça de Fátima. Já os líderes estudantis ficaram responsáveis por arregimentar mais estudantes e decidiram o trajeto da passeata- que circula o centro comercial de Imperatriz: saindo da Praça de Fátima e finalizando na Beira Rio. Nesse sentido, o FDPS funcionou como uma espécie de estrutura de mobilização, reforçando muito mais a palavra de ordem de que “A nossa luta unificou, é estudante junto com trabalhador!”. É possível visualizar a cobertura imagética do protesto por meio dos próprios canais de comunicação do FDPS (*FACEBOOK*) e do Movimento estudantil (*INSTAGRAM*). No segundo evento observamos uma maior integração entre os setores envolvidos.

Cenário II: Dos bastidores até a Praça Brasil

A manifestação de defesa da educação realizada na Praça Brasil foi gestada no âmbito do Fórum de Defesa da Previdência Social (FDPS), que é uma estrutura de mobilização (TARROW, 2009) de nível inter-organizacional (SCHERER-WARREN, 2006). Isso reforçou a participação de uma variedade de sindicatos, por exemplo: o Sindicato dos Trabalhadores em Educação Básica das Redes Públicas Estadual e Municipais do Estado do Maranhão (SINPROESEMMA), Sindicato dos Trabalhadores da Educação em Davinópolis (SINTEED), Sindicato dos trabalhadores em estabelecimentos de ensino de governador Edison Lobão (SINTEEGEL), Sindicato dos Trabalhadores em Estabelecimento de Ensino e no Serviço Público de Buritirana (STEESPUB) e Associação de Professores da Universidade Federal do Maranhão (APRUMA) entre outros.

Imagem 4 – Chamada do FDPS



Fonte: página do FDPS¹⁷

Embora, possuíssem diferentes modos

de organização e composição social, ambos os movimentos (estudantil e FDPS) foram marcados por concentrar atores sociais vinculados a educação: estudantes, sindicatos, associações etc. Enquanto a linguagem, as simbologias, e locais de socialização, do movimento estudantil sinalizavam um esforço de agregar estudantes de diferentes instituições e níveis, na chamada do cartaz apoiado pelo FDPS notamos a construção de um alinhamento mais amplo que buscava aglutinar outros grupos e setores. Nesse âmbito as frases do cartaz (Imagem 4) alinhavam as reivindicações pela valorização da educação com as do direito a aposentadoria, delineando quadros de injustiças (SNOW; BENFORD, 2000) caracterizados nos cortes na previdência, no orçamento das universidades e a desvalorização dos professores, discentes e das instituições de ensino.

Em cima desse diagnóstico, os militantes conclamavam transeuntes para fortalecer a necessidade de valorização da educação e previdência social. A pluralidade de organizações do cartaz, a linguagem, os alinhamentos, e a presença de diversos atores sociais sinalizam fortemente a existência de um “*masterframe*” (SNOW; BENFORD, 2000) em torno da defesa da educação pública e da previdência social frente às ações do governo federal.

Imagem 5 – O extraordinário e o cotidiano na Praça



Fonte: autor, 2019

17 Disponível em: <https://www.facebook.com/F%C3%B3rum-em-Defesa-da-Previd%C3%Aancia-Social-PC%C3%BAblica-Imperatriz-MA-293684164846781/> Acesso em: 29 dez. 2019.

Na manhã do dia 15 de maio de 2019 ocorreu, na Praça Brasil¹⁸, a convergência de duas realidades no mesmo espaço, pois o cenário cotidiano aos poucos foi sendo modificado pela aparição de pessoas de todas as direções. Chegaram faixas com frases e as siglas dos sindicatos e associações. Surgiam estudantes trazendo banners de projetos de iniciação científica e pesquisas de mestrado. Fizeram-se presentes líderes sindicais, professores e simpatizantes da causa. Havia um carro de som ornamentado com faixas e bandeiras que representavam aquele movimento mais amplo. Na imagem 5, a estrutura metálica de parada de ônibus parece delimitar duas realidades, pois de um lado existem algumas pessoas esperando o ônibus em uma perspectiva cotidiana, enquanto atrás da parada ocorria a concentração que caracterizou o extraordinário naquele dia.

Um dado importante é que ao mesmo tempo em que me dispunha como observador e fotógrafo, também fui registrado pelas lentes de algumas pessoas engajadas no ato: no momento em que estava tirando fotos em cima do carro fui capturado (Composição da Imagem 5) pelas lentes Julio Araujo Costa, que é aluno do curso de jornalismo da UFMA, próximo dos professores do curso de comunicação e trabalha em uma empresa de comunicação local. Em outros momentos, pelo professor Magno Urbano de Macedo (de camisa branca no segundo quadro da composição). Tal situação nos remete ao estudo de Silva (2009) quando explica que a cena também é alterada pela presença do etnógrafo e que “o significado da cena exige não apenas um reconhecimento do caráter subjetivo da observação, mas, sobretudo, a capacidade de ter uma noção objetiva de sua própria presença” (SILVA, 2009, p. 180).



Imagem 5 – Pesquisador capturado, e na foto da

metafotografia¹⁹

Fonte: Costa 2019 e Macedo, 2019.

A composição da Imagem 5, explicita que mesmo que objetivo declarado fosse o meu registro, a imagem nos traz um conjunto de informação maior, em diferentes planos de profundidade. O primeiro quadro da composição pode ser compreendido em três planos: I mostrando alguns dos organizadores do próprio evento, II mostrando o carro de som com símbolos que anunciavam uma greve geral programada para 14 de junho de 2019, e explicitando a Central dos trabalhadores e Trabalhadoras do Brasil (CTB), do Sindicato dos Servidores da Educação Municipal de Imperatriz (STEEI) e da Federação dos Trabalhadores no Ensino e no Serviço Público Nos Municípios do Estado do Maranhão (FETESPUSULMA). E no terceiro plano há o registro pretendido, com a presença do professor Sandro Ricardo ao lado, e mais uma moça que também se ocupava de fazer fotos.

Ainda na composição da imagem 5, o segundo quadro demonstra o professor Magno Urbano de Macedo (de camisa branca) fotografando a minha atitude fotográfica sobre a passeata. Já o terceiro quadro traz o resultado da fotografia do referido professor. As imagens da composição demonstram dois momentos específicos da passeata: o da concentração em torno do carro de som, e o da passeata- desenvolvida após a concentração. É importante salientar que se trata de pessoas de ambiente social bastante próximo. Na situação, o professor Magno Urbano de Macedo, com quem já dividi outros espaços de protestos e formação política, me orientou sobre locais que possibilitariam bons ângulos que demonstrassem a grandiosidade da passeata.

18 Naquele ambiente, fui interagindo com colegas de trabalho, com militantes que já observava em outras ocasiões e fui para cima do carro de som, para buscar uma imagem mais geral. É importante deixar claro que as imagens foram +

As tentativas de tirar fotos de locais distantes e altos (Quadros 1 e 2 da composição 5), para observar a concentração e a passeata, possuem um sentido próximo daquilo que Certeau (2014) explica em seu texto “caminhadas pela cidade”. Provavelmente um desejo de ver o movimento enquadrado naquela lógica do panorama. Segundo o autor a cidade tem sido observada a cidade como panorama, e um sistema racional. Trata-se de uma linguagem moderna por meio da qual, muitas imagens projetam uma idéia de corpo totalizado que se materializa em uma representação, um simulacro que não nos permite observar as práticas dos cidadãos em seus detalhes com o espaço e nas interações cotidianas. Em viés próximo Collier (1973) explica a importância da fotografia como método para detectar microculturas e características da estrutura social. Segundo ele “Observar a maneira como as pessoas se misturam e se agrupam é fundamental para se compreender a estrutura social dinâmica. Psicológica e socialmente, as fotográficas fornecem um diagrama das relações espaciais das aglomerações ” (COLLIER, 1973, p .56).

“A fuga do panorama”, o “mergulho” nas práticas, nas interações e na compreensão da microcultura significa uma aproximação máxima nas relações estabelecidas em campo, ou seja, criação de laços de confiança. Nesse contexto é que foi possível a subida no carro de som, a aproximação entre os militantes e a observação das práticas dos cidadãos. Assim, na composição da imagem 6, são expostos três quadros: das práticas e interações face a face (micro), da formação social do protesto (meso) e da idéia do panorama (totalizante), que nos possibilitam problematizar as variáveis de “tempo” e “espaço” na observação analítica do fenômeno.

Imagem 6 – As práticas, panorama e diferentes níveis de observação
Fonte: O autor, 2019.

A referida composição nos remete aos momentos de concentração na Praça Brasil e o da passeata na Av. Getulio Vargas. Do primeiro, selecionou-se o professor Alielson Botelho, do Instituto Federal do Maranhão e vestindo uma camisa da banda Pearl Jean. Erguendo um cartaz com a frase “Em defesa da educação pública! Contra o corte de 38%!”, e pautando a idéia da defesa da educação frente aos cortes e desqualificações realizadas pelo ministro. O mesmo quadro demonstra outras interações, com mais detalhes como, por exemplo, o fato de ele nos olhar enquanto segurava o cartaz, ou uma mulher no terceiro plano mexendo no celular. O detalhamento está diretamente relacionado à variável espacial, de aproximação ou distanciamento.

No quadro 2, à distância e o detalhamento dos atores foi diminuído. O foco centra-se na construção da forma coletiva da passeata, e como diferentes ações e interações resultam na construção de algo maior que os indivíduos. Trata-se de um quadro intermediário observação não tão detalhada quanto o quadro 1, mas com mais detalhamento que o quadro 3. *In loco*, observamos estudantes segurando banners, senhoras com sombrinhas coloridas se protegendo do sol, bandeiras, motocicletas populares tentando cortar a multidão, os organizadores com microfones orientando a concentração, a dispersão e a velocidade dos passos como um maestro regendo uma orquestra.



produzidas com um celular, e também uma NIKON D3200 munidas das lentes 18-55mm e 50mm.
19 Os registros foram gentilmente cedidos.

O poder de condensar e dispersar na ponta dos microfones e nas orientações dos organizadores do FDPS. Professores trabalhadores, adolescentes, idosos, senhoras, políticos, professores e trabalhadores em geral, eram todos iguais naquela situação, pois se conectaram em um só movimento. Contudo essa “unidade” foi construída no interior dos debates desenvolvidos entre as lideranças sindicais da cidade, e constantemente divulgada por meio das chamadas públicas em cartazes nas redes sociais, em carros de som que chamavam todas as classes a se integrar nas “lutas maiores” de defesa da previdência e da educação. Podemos dizer que nesse modo de ver, visualizamos melhora a estrutura dos protestos: atores que agem como pontos de junção e organização para diversas classes sociais.

No quadro 3, houve a prevalência de uma gramática moderna, na imagem, para defender uma idéia totalizadora do protesto – algo mais panorâmico. Nele, não se consegue ver a estrutura organizativa, nem os bastidores, mas apenas o resultado final, na totalidade de pessoas que preencheram as ruas. Por ser considerado o ápice imagético militante da passeata, pois provavelmente seria a imagem utilizada pelos organizadores em suas ações dentro do campo político.

As três seleções apresentam diferentes registros orientados pela variável espacial, já que ela é importante para compreender os processos de agrupamentos sociais- em função dos distanciamentos e aproximação dos indivíduos, e as diferentes formas que resultam disso (COLLIER, 1973). Seguindo um viés próximo ao de Simmel (2006) é possível inferir que embora cada professor, estudante ou militante tenha se dirigido a Praça com seus cartazes em mão, e suas motivações próprias, suas necessidades, as práticas deles são um meio de integração e sinalizam pertencimentos que, com o passar do movimento, se invisibilizam com a distância do observador mais preocupado em capturar a totalidade, ou se “mortificam” conforme o movimento cresça. Entre os autores há em comum o fato dos indivíduos se “perderem” ou “sumirem” dentro da totalidade e autonomia

das formas e conteúdos dos agrupamentos.

Trocando a visão de cima do carro de som por uma caminhada entre os militantes, notou-se um paralelo com Certeau (2014) quando discorre que embaixo (Down) é onde vivem os praticantes ordinários da cidade: caminhantes, pedestres e outros atores cujos corpos obedecem aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder acessá-lo. É nesse âmbito de observação que Collier Jr. explica que “a fotografia de ações sociais pode conduzir o pesquisador para uma rica área de pesquisa não verbal, pois permite a observação de comportamentos físicos, da postura das expressões faciais, dos gestos das mãos e dos braços” (1973, p. 56).

Numa tentativa de pensar a imagem na relação entre interações e a variável temporal, a composição da imagem 7 traz registros de diferentes momentos daquela manhã. A seqüência pode transmitir uma idéia geral da passeata, não se limitando a um momento específico. Por outro lado, Collier (1973), ao citar o estudo de Arthur Rotman, explica a importância das fotografias tiradas em determinados intervalos de tempo como método para compreender a estrutura social. Para ele, esse tipo de observação conhecida como sociométrica, possibilita observar hábitos, costumes e ações que sinalizam hierarquias e estratégias de manutenção de determinadas fachadas.

Na seqüência da composição da imagem 7 é possível fazer um exercício interessante com as variáveis de espaço e tempo, pois o agrupamento se comportou de diferentes maneiras, ora mais condensado, ora mais disperso de acordo com o delinear dos trajeto: largura das ruas, avenidas, curvas etc. Foi um movimento que aconteceu nas ruas e também que se reproduziu nas redes sociais por meio de *lives*, no jornal local e nos perfis de muitos participantes que compartilhavam registros da própria participação. Os sindicalizados, os estudantes, os simpatizantes e outros produziam registros por onde passavam, possibilitando a ressonância daquele processo social.

Imagem 7 – composição dos diferentes

momentos do percurso da passeata

Fonte: O autor, 2019.



Fonte: O autor, 2019.

Professores da UFMA carregando faixas com os dizeres “Educação não é balburdia, é direito!”, alunos do curso de engenharia de materiais com banners que foram apresentados no seminário de iniciação científica de 2018(SEMIC). Mais a frente, era possível ouvir as palavras de ordem “A nossa luta unificou, é estudante junto com trabalhador!²⁰” entoada por estudantes, professores, líderes sindicais e membros de partidos políticos. Essas práticas e micro interações observadas dentro

da passeata expressavam uma idéia que estruturava todo aquele movimento. Sinalizava um macroenquadramento que alinhava vários setores em uma narrativa que buscava: 1) desarticular e desacreditar as declarações dadas pelo ministro da educação, e 2) promover a idéia de defesa da educação pública como direito social. A passeata durou toda a manhã daquela quarta-feira (15/05/2019) e da Praça Brasil seguiu pela Avenida Getúlio Vargas até a BR010 e depois voltou pela Avenida Dorgival Pinheiro, dobrou na Coriolano Milhomens

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E-9zmY5X63M> Acesso em: 20 dez.2019.

até chegar na UFMA, por volta do 12:00.

Conclusões preliminares

Se nas interações face a face, durante a pesquisa de campo, os quadros e o processo de enquadramento poderiam definir as formas de apresentação e de garantir a continuidade da pesquisa, no âmbito da organização estudantil, a construção de quadro possui uma capacidade de mobilizar atores sociais, de definir problemas, gerar consensos e alinhar pontos comuns. Em todos os casos, as disputas são, em última instância, imagéticas. Os esforços são para a construção de imagens e reprodução das mesmas nos meios de comunicação, nas ruas e praças.

Foi possível inferir que a sendo uma fonte de informação, as imagens podem ser pensadas, e mobilizadas, em diferentes contextos cujo fluxo de informação seja uma necessidade para o desenvolvimento da atividade específica: como fonte de informação pode auxiliar na compreensão das formas de organização dos grupos e práticas sociais; como fonte informação, também, orientar interações entre o pesquisador e nativos, e também, na observação das interações dos próprios nativos. Como fonte de informação, em um nível mais coletivo, também pode ser incorporada nos processos comunicativos e expressar alinhamentos e características dos movimentos sociais. Além de ser materializadas nas fotografias, elas podem ser expressas nas atitudes mentais e facilmente dialogadas com as idéias de representação, quadro ou fachada, quando pensamos os processos de interação e as intencionalidades postas em jogo.

Para os movimentos sociais, as imagens podem conter símbolos identitários e de alinhamento com capacidade de integrar os quadros individuais em quadros coletivos. Tal simbologia pode ser observada por meio das próprias disposições dos corpos militantes nas ruas e praças que possuem um significado sócio-histórico, quanto nos vestuários, nas bandeiras e nos sons que ocuparam os espaços públicos da cidade. Sejam quais forem os recursos, houve sempre um processo organizativo cotidiano-

evidenciado nos documentos de convocação, nas reuniões e nas oficinas cujo um dos objetivos era de gerar um tipo de imagem de força e articulação do movimento, uma imagem grandiosa capaz de mobilizar a opinião pública.

Embora possa parecer uma analogia simplista associar o aporte teórico dos quadros a uma linguagem imagética, provavelmente esse já um passo importante para se pensar outras formas de hierarquização na relação entre teoria e imagem. Sempre relegada ao estatuto de fonte ilustrativa ou ancorada nas câmeras e os nos olhos de quem a vê, e de quem a produz, foram quase sempre pensadas como dados a serem trabalhados por determinadas teorias. Com aproximação cada vez maior com a teoria, observamos que mais que um suporte, a perspectiva imagética pode, também, ser a própria expressão de determinados conceitos. O viés dramático, por mais que não se declare visual, é fortemente influenciado por uma linguagem e uma metodologia que prioriza a observação direta e os processos etnográficos, caracterizando-se como um campo fértil para tais experimentos.

Referências bibliográficas

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.

ADAMS, Tony; ELLIS, Carolyn; JONES, Stacy. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.

BERREMAN, Gerald. Etnografia e Controle de Impressões em uma Aldeia do Himalaia. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 123-174.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, volume 1, 2014.

COLLIER Jr, John. *Antropologia Visual: a*

fotografia como método de pesquisa. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária/ Ed. USP, 1973.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1974. Resenha de: GAMSON, William. Seção *Review Symposium*. *Contemporary Sociology*, v. 4, n. 6, nov. 1975, p. 603-607, 1975.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1988

_____. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

JOHNSTON, Hank; KLANDERMANS, Bert. *The cultural Analysis of social Movements*. In: JOHNSTON, Hank; e KLANDERMANS, Bert. *Social Movements and Culture*. *University of Minnesota Press*. Minneapolis. 1995.

NUNES, João Arriscado. Erving Goffman, a análise de quadros e a sociologia da vida cotidiana. *Revista crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, jun. 1993, p. 33-49, 1993..

PEREIRA, Jesus Marmanillo. *Interações fotoetnográficas: o “eu” e o “outro” na Praça de Fátima - ITZ*. Iluminuras, Porto Alegre, v. 16, n.39, p. 226-242, 2015a.

_____. *Luta por direitos: movimentos sociais de direitos humanos em São Luís durante a década de 1980*. 2015. 209 f. Tese (Doutorado em Sociologia)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2015b.

_____. *Notas sobre os contemporâneos da sociologia e suas contribuições para os usos da fotografia em pesquisas urbanas*. *Estudos de sociologia*, Recife, v. 2, n. 22, p. 293-329, 2016.

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MEDEIROS, Rogério. O papel da produção e circulação de panfletos na construção do ‘movimento por moradia’ no Maranhão. *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, Recife, v. 3, n.2, p. 77-92, 2016.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornelia. *Antropologia da e na cidade: interpretações sobre as formas de vida urbana*. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.

_____. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SCHERER-WARREN, Ilse. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v.21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006.

SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 171-188, dez.2009.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de Sociologia: Indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SNOW, David; BENFORD, Robert. Framing processes and social movements: an overview and assessment. *Annual Review of Sociology*, v. 26, n.1, p. 611-639, ago. 2000.

SNOW, David; ROCHFORD Jr., E.; WORDEN, Steven; BENFORD, Robert. Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. *American Sociological Review*, v. 51, n.4, p. 464-481, ago. 1986.

WINKIN, Yves. Erving Goffman: O que é uma vida? O incômodo fazer de uma biografia intelectual. In: GASTALDO, E. (Org.). *Erving Goffman: o desbravador do cotidiano*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

ZALD, Mayer. Cultura, ideología y creación de marcos estratégicos. In: MCADAM, Doug; MCCARTHY, John; ZALD, Mayer. Movimientos Sociales: perspectivas comparadas. Madrid: Istmo, 1999.

ANEXO 1



15 DE MAIO: PARALIZAÇÃO NACIONAL EM DEFESA DA EDUCAÇÃO PÚBLICA.



PROGRAMAÇÃO UFMA:

A partir das 08:00h da manhã

- 1- Início das oficinas de criação para a confecção de cartazes e palavras de ordem.

Das 08:30h às 12:00h da manhã:

- 2- Aferição da pressão arterial e dicas de saúde _ atividade desenvolvida por acadêmicos de Medicina e Enfermagem/UFMA.

A tarde, retornamos às 14:00h, com:

- 1- Apresentação dos trabalhos e projetos de pesquisa, dos acadêmicos de Direito, Ciências Humanas, Jornalismo, Medicina e Enfermagem, que serão expostos em pontos estratégicos da universidade – aberto à comunidade das 14:00 às 15:30h

- 2- Rodas de conversa com temas voltados para a pauta da manifestação (Pec. 95/2016, que limita por 20 anos os gastos públicos e o corte no orçamento das universidades) - aberto a toda à comunidade das 16:00 às 16:50h

Às 17:00h: concentração na praça de Fátima com alunos da UEMASUL, UFMA e IFMA, para sairmos em protesto pelas ruas do centro da cidade.

O Exotismo Inverso Pankararu

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque¹

Resumo

Este artigo aborda a mobilização étnica de uma população indígena migrante na cidade de São Paulo. De forma a promoverem a visibilidade de sua condição social e reivindicarem a identidade de indígenas, organizaram apresentações públicas de uma tradição até então restrita a suas aldeias. Neste artigo defendo a ideia de que os indígenas Pankararu construíram, em uma situação e um local não usualmente indígena, um espaço para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica.

Palavras-chave: exotismo; etnicidade; Pankararu; indígenas.

Pankararu Inverse Exoticism

Abstract

This article aims to analyze the ethnic mobilization of an indigenous migrant population in the city of São Paulo. In order to promote the visibility of their social condition and to claim the identity of indigenous people, they organized public performances of a tradition hither to restricted to their villages. In this article, I defend the idea that the Pankararu indigenous people built, in a situation and a place that is not usually indigenous, a space for the exhibition of authentic cultural renewals and new reflections one ethnic identity.

Keywords: exoticism; ethnicity; Pankararu; indigenous people.

¹ Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em História da Arte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Introdução

Em minha tese de doutorado (2011) analisei a mobilização étnica de uma população indígena migrante de Pernambuco e que vive na cidade de São Paulo, os Pankararu. Uma das principais questões da política cultural desse grupo é com relação ao trabalho de valorização de sua distintividade étnica a partir do incremento de sinais diacríticos. Essa política cultural tem a difícil tarefa de vencer uma série de preconceitos que pretendem descaracterizar os Pankararu enquanto indígenas.

Os Pankararu que estão na cidade de São Paulo são fruto da migração do grupo de suas Terras Indígenas no sertão de Pernambuco. Historicamente, os Pankararu são fruto do aldeamento no século XVIII de uma gama de povos autóctones no sertão de Pernambuco. Esse aldeamento foi formado pela união num mesmo local de diversos povos com línguas e costumes diferentes. De maneira a normatizar esse aldeamento, os padres e administradores do estado instituíram nos seus relatórios a denominação geral para esses povos como sendo a de Pankararu (o nome mítico do grupo é Pancarú Geritacó Cacalancó Umã Canabrava Tatuxi de Fulô).

Durante o século XIX, o aldeamento dos Pankararu também se constituiu em um espaço para a proteção e adoção de escravos fugidos. No século XX, esse território também incorporou a população branca sertaneja através de casamentos interétnicos. Desse modo, obviamente, uma série de mudanças fenotípicas, linguísticas e culturais aconteceu no seio dessa população híbrida e se constituiu em um entrave ao reconhecimento deles como uma população etnicamente diferenciada.

Dessa maneira, apenas no ano de 1940 foi que essa população obteve, do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), o reconhecimento de sua distintividade étnica e a delimitação de parte do

seu território tradicional, que só foi regularizado em 1996, e outra parte em 2004. Sofrendo anos com a violência da luta pela terra, da violência institucional que retardou por décadas a demarcação e homologação de seu território - e da escassez de terras cultiváveis e de emprego nas cidades vizinhas - a partir dos anos 1950, assim como muitos nordestinos, os Pankararu também foram atraídos para a cidade de São Paulo, a fim de tentar uma vida melhor, garantia de emprego e oportunidade de dar aos filhos educação e maiores chances de profissionalização.

Um importante elemento de reconhecimento dos Pankararu como indígenas, pelo SPI em 1940, foi o fato de que esse grupo realizava um ritual cuja última etapa consistia em uma dança cerimonial com o uso de uma indumentária, chamada de praiá. Essa dança (a *dança do praiá*) é o ápice de uma festa em homenagem as entidades espirituais (Encantados), em agradecimento pela intervenção na cura de uma determinada pessoa. Naquela época, o SPI identificou nesse elemento de cultura material (o praiá) uma marca de autenticidade e tradicionalidade que reforçava a legitimidade do pleito e a origem autóctone dos Pankararu.



2 Praiá. 11/mar/1938. Brejo dos Padres, Tacaratu (PE). Fotógrafo: Luis Saia (http://www.centrocultural.sp.gov.br/missao_p.htm). Praiá. 11/mar/1938. Brejo dos Padres, Tacaratu (PE). Fotógrafo: Luis Saia (http://www.centrocultural.sp.gov.br/missao_p.htm).

Em São Paulo, os Pankararu migrantes formaram uma associação em 1994 e começaram a se apresentar em diversos locais da cidade, executando essa *dança* com o uso do praiaí. Essas apresentações na cidade apareceram em um contexto muito preciso, quando, após a constituição de 1988, emergiu com mais força na sociedade civil um tipo específico de demanda (digamos *pós-moderna*³) por tradições, culturas e *autenticidades* nativas, que promoveram a visibilidade e o empoderamento das demandas indígenas. Nesses espaços de *valorização* do multiculturalismo (arenas), com todas as exigências por *exotismo* e *autenticidade* demandadas por seu público⁴, os Pankararu construíram a performance “dança dos praiaís” como um sinal diacrítico e como linguagem simbólica de ingresso em tais locais. Essas apresentações nas arenas da cidade pretendiam restituir aos Pankararu a imagem de “índios” e, portanto, reforçar a legitimidade de suas demandas políticas, culturais, educacionais, de saúde e outras.

A performance “dança dos praiaís” emerge na cidade de São Paulo incrementando a participação dos Pankararu em espaços de visibilidade social e nos processos de diálogo e intervenção junto ao poder público e a sociedade civil. Essa performance se constituiu num projeto contra hegemônico, no sentido de que ele se propõe a responder ao que denominei de *preconceito de autenticidade* (ALBUQUERQUE, 2011).

Esse tipo específico de *preconceito* não está claramente expresso e nem definido em termos e códigos jurídicos. Desse modo, não-

nomeado, ele vem sendo recorrentemente negligenciado, fazendo-se passar por inexistente e inócuo. Atuando nas redes do poder simbólico (BOURDIEU, 1989), o exercício desse tipo de preconceito é evidente na vida cotidiana dos indígenas. Portanto, cabe ao pesquisador nomear e construir um caminho para que o tema possa vir à luz como uma categoria analítica. Nesse sentido, proponho apresentar a noção de *exotismo inverso* como um elemento-chave, que questiona o preconceito de autenticidade e abre uma chave interpretativa do “lugar” da performance analisada nesse texto. Assim, capturo essa performance pelo viés de uma *estética (poesis)* específica: o *exótico*.



O “exotismo inverso”: o paradoxo da autenticidade

A autenticidade constituída nas arenas de São Paulo se pauta por uma dupla e ambígua aliança, pois trata-se da constância e alternância entre dois princípios aparentemente opostos: a xenofobia e a xenofilia. A xenofobia pode ser definida como a “aversão às pessoas e coisas

3 “Após décadas em que a assimilação de ex-escravos e de nativos era considerada o modelo para a incorporação dessas diversas populações, ainda que dentro de um quadro hierárquico no qual continuavam constituindo as classes subalternas, um pluralismo cultural, impulsionado também por movimentos de afirmação étnico-raciais, emergiu dando lugar a um outro paradigma sociopolítico no qual as tradições e as etnias nativas eram celebradas como tais. O que antes era visto negativamente tornou-se um valor. Na pós-modernidade esses movimentos tendem a ser engolfados em um modelo do que poderíamos chamar de mercantilismo cultural, numa ‘nova era capitalista’ onde bens culturais, da chamada tradição ancestral de um povo, tornam-se mercadorias, servindo aos propósitos tanto das classes dominantes como dos próprios indígenas” (MOTA, 2008, p. 23).

4 “Esta imagem de um ‘índio autêntico’ tem sido divulgada principalmente por uma parcela da sociedade brasileira não-indígena, correspondendo ao desenvolvimento de um movimento alternativo conhecido como o *new age*. Essa visão aproxima-se muito da visão do ‘bom selvagem’ preconizada por [Jean-Jacques] Rousseau” (MOTA, 2008, p. 23).

5 O *batalhão* de praiaís de São Paulo em uma “apresentação”. Autor: Edson Nakashima.

estrangeiras”⁶ e também pode incluir a noção de nacionalismo extremado⁷. O seu antônimo, a *xenofilia*, pode ser definida como o “apreço e afinidade pelas pessoas e/ou coisas estrangeiras”⁸. Tanto uma como a outra estão presentes nessas arenas.

A autenticidade tende a ser xenofílica quando exalta traços culturais que são considerados exóticos nas arenas de São Paulo. Eu defini, em Albuquerque (2011), tais parâmetros como sendo os demarcados por um modelo “museu”, cujas noções mais importantes são a demanda por uma “cara de índio”, uma “língua ancestral” e um “lugar de índio” (no tempo e no espaço). Por outro lado, a autenticidade xenofóbica refuta todo traço diacrítico que não corresponda aos atributos citados acima e que, portanto, possam carregar sinais *marginais*, cujas categorias são, por exemplo, “assimilado”, “aculturado” e “desaldeado”. Investindo na autenticidade xenofílica, a performance “dança dos praiás” “suspende” num *ato de tempo* (ALBUQUERQUE, 2011) a intrusão dessas categorias como autenticidade xenofóbica⁹.

Logo, a *dança dos praiás*, desde os anos 1930, se tornou para os Pankararu um elemento de afirmação de sua “indianidade”. Ao longo do século XX, os Pankararu foram alvo de “exotismo” de vários locais/agências, tendo como referencial privilegiado a imagem do “praiá”. Essa imagética em torno do *praiá* se configurou em uma imagética hegemônica sobre os Pankararu. Jornalistas, folcloristas, antropólogos, funcionários públicos (por exemplo, SPHAN / IPHAN e SPI / FUNAI) e muitos outros foram autores de uma imagética que, embora estivesse interessada em valorizar essa população como indígena, não pôde deixar, entretanto, de valorizar, de uma forma ou de outra, uma experiência “exótica” que lhes direcionava

os “olhos” para algo já bastante presente tanto no imaginário ocidental sobre o “outro”, quanto no imaginário nacional sobre o “índio”.

Da mesma forma, também os Pankararu não se furtaram a dialogar com tais expectativas. O praiá, esse item de visibilidade, foi incorporado ao circuito cultural e político dessa população. Essa estratégia social permitiu ao longo dos anos - como mostra o exemplo dos Pankararu em São Paulo - a instrumentalização de ferramentas de afirmação de sua condição étnica diferenciada, de indígenas.

Grünewald denominou de “ilusão autóctone” a reificação de uma visão essencialmente aculturativa acerca das populações indígenas, “pois é uma falácia pensar em índios apenas com referência aos nativos, aborígenes que se apresentam a nós como exóticos em sua língua, seus trajes, seus costumes; como os descendentes diretos dos mesmos” (GRÜNEWALD, 1993, p. 52). Denominou de “exotismo inverso” o uso contra hegemônico que os Pankararu fazem da hegemonia das representações que organizam o imaginário sobre o indígena em um modelo homogêneo (o índio genérico), e de suas tradições como consuetudinárias (ancestrais e anônimas).

A palavra “exótico” é um adjetivo cuja origem vem do latim *exoticus* e, este, do grego *ἔξωτικός* (*exô- de fora; eexôtikos - estrangeiro, exterior*). A palavra significa algo que vem de fora, ou seja, que não é originário do mesmo país. Significa também esquisito, extravagante. A etimologia da palavra *indígena* vem do “Late Latin *indigenus*, from Latin *indigena*, noun, native, from Old Latin *indu*, *endo* in, within + Latin *gignere* to beget — more at end-, kin”. ¹⁰*In* – de dentro, *digena*, -ae, (natural da terra, do lugar ou país). 1. Que ou aquele que é natural da região em que habita. = aborígene, autóctone, nativo. 2.

6 <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>.

7 <http://www.dicionariodoaurelio.com/Xenofobia>.

8 <http://pt.conscienciopedia.org/Xenofilia>.

9 A xenofobia contra nordestinos, indígenas e negros em São Paulo se tornou mais evidente após a eleição de Dilma Rousseff como presidente do Brasil, um manifesto contra os nordestinos e um contra manifesto vieram a público, para detalhes ver, por ex. <http://www.conversaafiada.com.br/brasil/2010/11/08/o-que-pensa-quem-quer-sp-so-para-paulistas>.

10 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/indigenous>

Que ou quem pertence a um povo que habitava originalmente um local ou uma região antes da chegada dos europeus. = aborígine. 3. Natural de um país ou localidade. ≠ ádvēna¹¹.

O antônimo da palavra *indígena* é *alienígena*, que significa o estrangeiro, o forasteiro. Portanto, a palavra “exótico” remete ao conceito de alienígena, ou seja, o contrário de indígena. Ou seja, algo exótico é aquilo que vem de fora, é estrangeiro, de outro lugar, país ou região (a esse significado, somam-se outros, como esquisito, extravagante, cujo uso é mais comum na língua portuguesa e em outras). Assim, algo exótico é alguma coisa que vem de outro lugar e chega a nós como algo esquisito, esdrúxulo.

Desse modo, chamar a “dança dos praiás” de “exotismo inverso” se refere ao modelo de gestão dessa imagética pelos Pankararu em São Paulo, como ferramenta contra hegemônica nas arenas da cidade, tendo em vista que esse elemento de sua cultura encarna muito bem a “ilusão autóctone”. O paradoxo interessante dessa “autenticidade” (talvez a *autenticidade* como valor ocidental seja em si mesma sempre paradoxal, uma não categoria) advém do fato de que é como *indígenas* e ao mesmo tempo *alienígenas* que os Pankararu podem invocar o *exotismo* nessas arenas. *Exotismo* que, nesse sentido, comporta a adição do complemento-adjetivo *inverso*, já que ele supõe constituir um consenso entre a xenofilia e a xenofobia.

Utilizo aqui a palavra *exótico* com a intenção de valorizar seu sentido *estético*. Desse modo, essa noção de *exótico* tem uma carga semântica muito forte e carrega um tipo específico de recurso estilístico desenvolvido tanto no discurso das ciências, quanto no das artes (literatura, cinema, fotografia, música e outros). É desse ponto de vista que a noção de *exotismo inverso* tematiza o efeito estético que a performance “dança dos praiás” realizava no público das arenas em São Paulo. Isso quer dizer que aqueles atores sociais, os indígenas, que seriam em princípio objeto do exotismo, se

tornam agentes da “produção” desse exotismo, e é por dispor na performance de elementos estéticos *exóticos* que tal performance é, portanto, um *exotismo inverso*.

Uma boa definição geral do termo *exotismo* pode ser essa:

Exoticism, by definition, is ‘the charm of the unfamiliar’. Scholar Alden Jones defines exoticism in art and literature as the representation of one culture for consumption by another. An archetypical exoticist is the artist and writer Paul Gauguin, whose visual representations of Tahitian people and landscapes were targeted at a French audience. While exoticism is closely linked to Orientalism, it is not a movement necessarily associated with a particular time period or culture. Exoticism may take the form of primitivism, ethnocentrism, or humanism¹².

Assim, o exotismo tende a assumir categorias ambíguas e projetos diferenciados, sendo usado tanto como valor positivo (humanismo), quanto negativo (etnocentrismo). É nesse sentido que Jones (2007) reconhece que, “to my relief, I landed at the logical: that literary exoticism — the presentation of one culture for consumption by another — was not always ‘bad’. It was, in fact, a way to promote cultural dialogue”. Portanto, com sua performance, os Pankararu estão realizando algo a mais do que simplesmente apresentando “sua cultura” para consumo de uma determinada demanda “cultural pós-moderna”. Eles realizam também, e francamente, a extensão de um projeto dialógico intercultural traduzindo “coisas culturais”.

Como escreveu Puga:

Da cartografia medieval a actual ficção científica, o exotismo apresenta-se como uma temática recorrente, sendo que a imagem do Outro é (des)construída de acordo com cosmovisões, interesses político-religiosos de assimilação, e ideologias que a crítica das fontes-enunciados poderá desvendar.

11 <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ind%C3%ADgena>

12 <http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>.

O *homo viator* ao descrever novas realidades presta atenção, implícita ou explicitamente, a determinados pormenores em detrimento de outros, pelo que será também necessário descodificar quer sistemas mentais quer a retórica do silêncio do exotismo. O discurso exótico é uma ferramenta conceptual, auxiliar da interpretação de novos mundos que geram dúvidas, medos e ameaças perante os dogmas estabelecidos no Velho Continente. Muitos dos temas e das formas intimamente relacionadas com o exotismo desenvolvem-se e intensificam-se, de forma sistemática, sobretudo na Época Moderna com a Expansão e os Descobrimentos Ibéricos. A partir dos séculos XV-XVI, a representação do Outro vai sofrendo alterações à medida que se fazem novas descobertas, se disseminam e assimilam conhecimentos e se desmistificam e racionalizam realidades diversas. O *jamais vu* torna-se progressivamente *dejá vu*, podendo dar origem a um exótico saudosismo (PUGA, 2010, n.p).

Assim, o *exotismo* é, digamos, uma “moda”, um tipo de discurso, cuja origem, nomeação, é o contexto da Europa no século XIX. O termo é, portanto, contemporâneo e esteve ligado ao colonialismo europeu, momento em que o exotismo aparece como um tema importante nos discursos dos ideólogos nacionalistas europeus. Para o “bem” ou para o “mal”, o exotismo vem funcionando a distintos projetos estéticos-políticos:

(...) das narrativas de viajantes greco-latinos às dos portugueses e espanhóis, as ilhas longínquas e ‘afortunadas’ marcam uma presença constante, envoltas de elementos fantásticos que espelham medos, ânsias e expectativas de quem descobre, apreende, até certo ponto, e descreve, nem que de forma alegórica, o Outro. O exotismo funde-se também com o maravilhoso, sendo estes termos, por vezes, sinónimos e marcas da tentativa de desbravar e domesticar o desconhecido. Assim, O *Livro de Marco Polo* (1298) recebe também o título de *Livro das Maravilhas*. (PUGA, 2010, n.p)

Correspondendo a uma gama muito grande de adjetivos, a palavra exótico

pode ser sinónimo de “estranho, macabro, diferente, Oriente, tropical, cor local, evasão, pitoresco, longínquo, étnico e países em vias de desenvolvimento” (PUGA, 2010, n.p). O exotismo é um procedimento típico de uma sociedade que constituiu um lugar de privilégio para a aventura da viagem. Nesse sentido, o exotismo é um procedimento de cunho estético cujo significado político é direto: ele é tanto “fruto de pura invenção artística, devaneio criativo e, outras”, quanto, “fruto de necessidades de ideologias imperialistas, podendo, então, materializar-se em forma de exótica fantasia” (PUGA, 2010, n.p.).

No campo semiótico o exotismo tende a ser capitalizado, pois “as temáticas e metáforas do exotismo funcionam como ‘significantes flutuantes’ que veiculam sentimentos, bem como sensações, tornando-se adereços do exotismo como espetáculo onde se fundem diversos marcadores simbólicos e metáforas do desejo de uma apreensão total por parte do Eu-espectador” (PUGA, 2010, n.p). Nesse campo está situado o contexto dos Pankararu em São Paulo, ou seja, o contexto de que “através de alguns destes lugares comuns, o exotismo torna-se estereotipado na chamada ‘aldeia global’ onde reina o cosmopolitismo” (PUGA, 2010, n.p).

O exotismo, portanto, traça um contorno e define “traços e signos da estética da alteridade”, que podem ser: “a panóplia de nomes próprios, topónimos, epítetos, expressões e imitação de sons da língua autóctone bem como outros indicadores qualitativos que transportam o leitor para um universo semântico diferente do seu, onde imperam vestes, traços faciais, gestos, objetos característicos, vícios e clichês como o harém” (PUGA, 2010, n.p.).

O campo semântico da noção de exotismo incorpora temas como “o racismo, o escravagismo, a (des)colonização, o nacionalismo, o relativismo, o evolucionismo e a (in)tolerância, condicionados pela visão do Outro como ser mais simples e ‘primitivo’ ou como ser mais sofisticado e sábio que o Eu” (PUGA, 2010, n.p.). Nesse sentido, a noção de exótico instaura um projeto próprio e “poderá então funcionar como *tropos* ou técnica

de simulacro e desfamiliarização do real como acontece com os índios norte-americanos nos *westerns* de Hollywood” (PUGA, 2010, n.p.), ou com os Pankararu nas arenas de São Paulo. Os discursos que apelam à noção de exótico são:

(...) cobertos de máscaras-artifícios que servem ao propósito da ficção, mas deturpam uma visão que, em determinadas situações, se deseja mais real. Todos estes temas e figuras simbólicas se constroem e utilizam recursivamente auxiliando a interpretação do leitor, indo, por vezes, de encontro ao seu ‘horizonte de expectativa’. O Outro é então (des)coberto através da ordenação de um mundo semi-encontrado que exige recursos estilísticos e uma linguagem própria para o espelhar (PUGA, 2010, n.p).

O caso do termo no campo da música de concerto europeia do século XIX é bem significativo. Nesse campo, exotismo é um gênero no qual ritmos, melodias ou o arranjo orquestral são feitos de forma a evocar a atmosfera de “terras distantes” e “tempos antigos”¹⁵, essa condição reporta muito bem o tema ao encontro dos “sentidos” numa performance, tal como definido por Bauman (1977).

Desse modo, o exotismo tinha uma função estética bem definida no campo da música de concerto do século XIX. Como escreveu Dahlhaus (1989):

O exotismo musical é uma tentativa de acrescentar uma dimensão musical a uma descrição pictórica, um ambiente remoto e alheio, no palco ou na literatura. (...) sem uma pintura para destacar um ambiente, ou um título que sugira um país de origem os elementos étnicos inseridos na composição erudita europeia são raramente distinguíveis o suficiente para identificar um local específico exceto talvez no caso de algumas danças (apud CAZARRÉ, 2003, p. 4).

Como esclarece o autor, este aspecto

ilusório não é uma deficiência do gênero, ao contrário, ele é “a sua razão de ser estética: sejam genuínos ou espúrios, os estilos étnicos numa ópera ou poema sinfônico são tão imateriais quanto os fragmentos da realidade num romance, quer sejam historicamente documentados ou livremente inventados” (DAHLHAUS, 1989, apud CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Portanto, “a semelhança de ‘autenticidade’ passada por uma citação estilística em uma ópera, ou um extrato de uma reportagem de jornal num romance, é um efeito cuja legitimidade não depende de ser genuíno do ponto de vista antropológico ou histórico” (DAHLHAUS, 1989, apud CAZARRÉ, 2003, p. 7). É assim que o exotismo e o folclore (folclorismo) possuem “funções estéticas análogas manifestadas musicalmente por dispositivos estereotipados usados para representar ambientes locais e estrangeiros” (DAHLHAUS, 1989, apud CAZARRÉ, 2003, p. 7).

Tomando o *exotismo inverso* Pankararu como um projeto dialógico intercultural, é curioso observar que ele é também, nesse sentido, um projeto de tradução intercultural que preza pela utilização de códigos não linguísticos para se fazer valer como *positivo*. Tal como escrito por Puga, o exotismo é:

Uma metáfora representativa do encontro de diversas esferas civilizacionais, apresenta-se como uma questão de identidade, de pertença sócio-cultural; uma questão ontológica e também gnoseológica, um jogo de espelhos transversal a todas as manifestações artísticas, filtrado quer pela sensibilidade de quem o elabora quer pelo contexto histórico-cultural da sua produção e posterior recepção (PUGA, 2010, n.p).

O exotismo, tal como a performance, é “transversal a todos os gêneros” artísticos, ele “enquanto fenômeno literário e social, não apresenta uma poética particular, evocando o longínquo e o estranho de forma diferente

15 Por exemplo, *Ravel com Daphnis et Chloé* e *Tzigane* para Violino e orquestra, *Debussy com Syrinx for Flute Solo* e *Rimsky-Korsakov com Capriccio espagnol* (<http://en.wikipedia.org/wiki/Exoticism>).

ao longo dos tempos” (PUGA, 2010, n.p). Os Pankararu puderam construir um exotismo inverso na medida em que eles se empoderaram no processo do “jogo dialéctico” em que a noção de exotismo se processa, pois nesse campo reflexivo há inevitavelmente “julgamentos axiológicos” que conseqüentemente levam “à analogia e à comparação, quer por aproximação/semelhança quer por distanciação/dissemelhança” (PUGA, 2010, n.p).

O exotismo é, portanto, um tipo de discurso político-estético que abarca um modelo político de gestão “cultural” do *outro*, ao mesmo tempo em que fundamenta um *estilo* artístico como uma *forma* e não propriamente um conteúdo. O exotismo do “exota se inspira e procura o ‘plaisir de sentir le divers’” (PUGA, 2010, n.p). A “estética do diverso” (SEGALEN *apud* PUGA, 2010, n.p.), apela então a um imaginário “policromático e atraente para escritores, com base num saber multicultural progressivamente acumulado, uma vez que a descoberta empírica da diferença do Outro, sendo multidimensional e fruto de contemplação emotiva é algo difícil de se conseguir de uma forma objectiva” (PUGA, 2010, n.p.).

Por isso, com a noção de *exotismo inverso* Pankararu, me refiro à percepção desses indígenas do campo semântico da etnicidade (VALLE, 1999; ver adiante), das arenas de São Paulo, onde fluem como “correntes” ou fluxos culturais (HANNERZ, 1997) determinadas categorias e elementos de cultura que remetem a um lugar genérico, o exótico.

Portanto, tornar o exótico *inverso* significa uma apropriação do exotismo. Do ponto de vista nativo, são eles que provocam a experiência do exótico, mas não mais como objeto desse exotismo e sim como agentes dele. Apropriando-se dessa imagem e atualizando-a a seu modo, produzem-na como diálogo, uma tradução intercultural. Dessa maneira, tornam-na viva, ao invés do exótico que “morre” nos museus e em outros espaços coloniais. “Exotismo inverso” produz o “museu” fora do museu, momento contemporâneo em que a *viagem* não é mais ir atrás do exótico, mas aventurar-se no exótico que

vem até a cidade.

Tecendo a imagem da performance: tradução

A partir das considerações acima, proponho analisar o exotismo da imagética Pankararu em São Paulo através de uma abordagem semiótica da etnicidade. Desse modo, sigo o trabalho de Valle (1999) sobre os indígenas Tremembé (CE) e a sua noção de *campo semântico da etnicidade*. Para esse autor, esse campo fornece condições analíticas de:

Circunscrever um horizonte discursivo e simbólico no qual os diversos atores sociais conseguem entender, descrever e interpretar, por processos estruturados ao nível consciente e inconsciente, a vida social, os fatos e fenômenos sociais, como também as suas próprias ações e as práticas de outros atores e agentes, todos dotados de conteúdos originados na dinâmica das relações interétnicas (VALLE, 1999, p. 305-6).

Esse campo semântico não se estrutura por si só, ele “requer operações sintéticas de apreensão dos fatos e questões de perfil étnico por parte dos mais diversos atores sociais” (VALLE, p. 306). Desse modo, o autor entende que esse campo semântico está “aberto” para produzir interpretações étnicas díspares e até mesmo antagônicas, tomando em consideração os atores e grupos sociais que as fazem, afinal eles o aproveitam de maneira diferencial, conforme as posições sociais que ocupam e as ideologias que investem (VALLE, p. 306).

Valle diz que “a semântica da etnicidade possuía uma abrangência que se dispersava para além das situações, dos contextos interétnicos, constituindo uma ‘tradição’ genérica a respeito do ‘índio’” (VALLE, 1999, p. 331). É nesse sentido que essa “tradição genérica” é o “lugar” possível (uma *tradução* como *pragmática*) para a emergência da “dança dos praiás” como uma *tradição inventada*. E isso porque, tanto no caso dos Pankararu nas arenas de São Paulo, quanto no caso analisado por Valle:

Paradoxalmente, os elementos que caracterizavam as similaridades estruturais, considerados os mais pertinentes nos critérios de homogeneização étnica das três situações [Tremembé], foram encontrados nas interpretações do campo semântico da etnicidade por parte de todos aqueles grupos e atores sociais em divergência e conflito com os índios, ainda que de forma menos retórica, prolixa ou criativa (VALLE, 1999, p. 306).

Assim, o campo semântico da etnicidade era “matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos aos dispersos pelos Tremembé. Assim, o campo semântico tinha uma estruturação de caráter pluralizado, permitindo aproveitamentos ‘discursivos’ de significação antagônica” (VALLE, p. 332). Do mesmo modo, o modelo de ação político-cultural dos Pankararu nas arenas de São Paulo realizava “aproveitamentos discursivos” da noção de exotismo como “matriz de interpretações que combinavam elementos e categorias com significados bem opostos” (VALLE, 1999, p. 332).

Portanto, seguindo as conclusões do autor, acima mencionado, de que “é a perspectiva da *experiência da etnicidade* que pode mostrar, de modo radicalmente positivo, que não existia redundância cultural entre os Tremembé e seus oponentes” (VALLE, 1999, p. 333), eu também considero que era no *ato performático* como uma *experiência da etnicidade* particular que estavam presentes os elementos que permitem afirmar que os Pankararu não realizam redundância entre as interpretações étnicas.

O contexto de violência simbólica no qual se encontravam os Pankararu em São Paulo e o projeto de uma *tradição inventada* como um fenômeno intercultural deve ser considerado como fazendo parte de um quadro maior. Valle descreveu o objeto do seu estudo nesses termos,

“numa experiência singular da etnicidade, o que estava presente nos discursos dos Tremembé podia ser confrontado por um processo de violência simbólica nas acusações, no descrédito e na minimização da diferenciação étnica. Assim,

eles acabavam deflagrando um movimento de resistência ao processo contínuo de dominação simbólica que subsistia na minimização dos fatores étnicos locais” (VALLE, 1999, p. 333).

O autor entende as manifestações culturais (rituais, paradas, festas, textos e narrativas, encenação e outros) como “unidades estruturadas da experiência”, no sentido de que toda “expressão/manifestação cultural projeta em seus participantes, produtores ou não, incluindo suas ‘audiências’, um modelo específico de como experimentá-las”. Porém, “a experiência não é reiterativa, pois toda vez que se repete ocorre um movimento de inovação, uma singularidade nutrida e absorvida ao correr das interpretações. Portanto, a experiência pode ser vista como uma estrutura processual, sempre associada às expressões culturais, à reflexividade e à construção de interpretações” (VALLE, 1999, p. 334).

Em outro lugar, Valle escreveu que uma de suas conclusões no seu trabalho com os Tremembé com relação aos significados culturais da dança (torém) foi a de que “os Tremembé alcançavam uma experiência do passado pela própria performance do torém, reatualizando-o bem como à diferença étnica. Dessa forma, experiência e performance devem ser analisadas de forma conjunta” (VALLE, 2005, p. 214). Do mesmo modo que a experiência Pankararu em São Paulo, “a performance do torém [Tremembé] era também uma encenação e, como tal, devia produzir certos efeitos dramáticos. Era uma forma de suscitar identificações, expondo uma imagem pública indígena” (VALLE, 2005, p. 215). É nesse sentido que a noção de exótico e de autenticidade vem a público através dos Pankararu e sua performance. Lembrando Oscar Wilde, Valle escreveu que “o vestuário, assim como a representação, é um meio de expor o caráter sem descrição e de produzir situações e efeitos dramáticos. Acho que a caracterização ‘indígena’ foi gerada a fim de dar tal efeito cênico”, e conclui, “de fato, as identidades podem ser expressas por meio de comunicação visual não verbal” (VALLE, 2005, p. 215).

A vestimenta tem um importante papel nas performances étnicas em arenas interculturais. Se por um lado,

a vestimenta contribui para o adorno corporal e para modificações físicas. Por outro lado, contribui para a formação identitária e da diferença de gênero, por exemplo, associando pessoas a contextos históricos e culturais, ligando-as também a grupos e comunidades (BARNES & EICHER, 1992). Dessa forma, as vestimentas permitem formas de inclusão e exclusão, sendo usadas como meios de diferenciação e identificação étnica, associando certo tipo de vestimenta com uma origem ou identidade comum. Assim, vestimenta e etnicidade precisam ser articuladas (VALLE, p. 215).

Qualquer indumentária, vestimenta, ou “roupa” que tenha atribuições étnicas não pode ser considerada como “uma produção cultural estática, já que pode mudar tanto na forma como nos detalhes (EICHER, 1995). Nesse caso, a própria definição de indumentária e vestimenta étnica como sendo ‘tradicional’ pode gerar confusão” (VALLE, 2005, p. 215). É por isso que a “construção da etnicidade pode ser derivada da combinação de elementos materiais, como roupas e adornos” (VALLE, 2005, p. 215), em contextos específicos. Valle acentua em sua análise como percebeu que a cultura material tinha uma enorme importância na história da construção da etnicidade Tremembé. Ele escreveu que:

O interesse pelas vestimentas e adornos indígenas estava presente entre os folcloristas (Novo 1976; FUNARTE-INF-CDFB 1976). Certamente, as vestimentas podiam pressupor e assinalar, para eles, tanto idéias de aculturação como de pureza ou autenticidade cultural. A progressiva transformação do torém de *brincadeira* em manifestação folclórica e depois em tradição ‘étnica’ pode ser percebida na sua objetivação, pela performance e pela apresentação visual por meio de símbolos e insígnias específicas. As vestimentas e os adereços usados foram se modificando na sua história, politizando-se e etnicizando-se mais recentemente. A fabricação

da indumentária serve de bom caminho para tal questão, de como a tradição pode ser re-elaborada ou recriada em termos processuais (VALLE, 2005, p. 216-217).

Assim, em ambos os contextos, Tremembé (VALLE, 1999, 2005) e no caso Pankararu em São Paulo, a performance “com sua plethora de efeitos dramáticos, símbolos e valores atualizavam-se e projetavam-se, (VALLE, 2005, p. 218) tanto para os dançarinos como para o público que assistia. Sendo assim, os Tremembé dançavam o torém modelando-se nos valores que definiam a etnicidade”. Ao modelarem alguns sinais diacríticos segundo valores que definem uma etnicidade num determinado campo, esses indígenas estão realizando um tráfego de mão dupla, pois “na experiência da dança queriam persuadir que eram *índios* e, ao mesmo tempo, fortaleciam a diferença étnica de modo reflexivo” (VALLE, 2005, p. 219).

Durante minha pesquisa de campo ao longo do ano de 2008, o presidente da Associação Indígena SOS Pankararu (SOS-CIP), conhecido por Seu Bino, mantinha também a função de *zelador* (responsável por cuidar) de um *batalhão* (grupo) de dez *praiás* que realizavam apresentações da performance da “dança dos praiás”. Esse *batalhão* de *praiás* se apresentava em diversos lugares (arenas) da cidade de São Paulo e, na quase totalidade das ocasiões, eram convites, com ou sem remuneração, feitos por escolas, igrejas, órgãos públicos, faculdades e outros.

Em 1994, quando foi fundada a Associação SOS Pankararu, havia somente um *praiá* em São Paulo; em 2008, eram dez. Além dos *praiás* propriamente ditos, ou seja, as “roupas”, havia uma imagética própria que foi construída em torno dessa imagem principal, que acabou se tornando o elemento central na produção de material audiovisual dos Pankararu em São Paulo, particularmente na construção de uma “identidade visual” da entidade que os representa em São Paulo, a SOS-CIP.



14

Grünewald (2001) utiliza o conceito de “eticidades reconstruídas” para se referir ao incremento étnico como resultado das relações de transações comerciais globais, que permitem aos grupos a ressignificação de seus itens de cultura e “a restauração, preservação e recriação de atributos étnicos”(2001, p. 4-5).

Não seria então o espaço urbano da capital paulista um lugar que promoveria a “restauração, preservação e recriação de atributos étnicos”

pela existência de arenas específicas? Penso que devemos superar a noção de autenticidade como corolário de consuetudinário para perceber que essas arenas eram um espaço “para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica” (GRÜNEWALD, 2001, p. 11-2). A criação de um mercado afeta o *modus* de produção, papel e significado de objetos de Arte (ou ritual) (PRICE, 2000,p. 114-15), mas não os destituem da qualidade de autênticos (SAPIR, 1970)¹⁵, e nem da de tradicionais(LINNEKIN, 1983; HANDLER, 1984; HANDLER & LINNEKIN, 1984).

Ao darem visibilidade à sua condição social e reivindicarem a identidade de indígenas pela apresentação pública de uma tradição até então restrita a aldeia, os Pankararu construíram em uma situação e um local não usualmente indígena, um espaço para exibição de autênticas renovações culturais e de novas reflexividades sobre a identidade étnica.

Portanto, se é verdade que a sociedade nacional apenas “vê” os indígenas quando eles estão paramentados como “índios”, então, no caso dos Pankararu, o praiá é o elemento da sua cultura mais próximo a esse imaginário sobre o “índio”. Assim, como forma de se desvencilhar do preconceito de autenticidade, a SOS-CIP gerenciava sua legitimidade de indígenas pela valorização de sua imagem de “índios” através de um elemento da sua cultura: o praiá. E isso porque o praiá consegue vencer a violência simbólica desse tipo de preconceito de autenticidade e dar legitimidade aos Pankararu.

Em suma, a presença do praiá e toda a imagética relacionando esse elemento aos Pankararu os legitima enquanto indígenas, e assim abre espaços de visibilidade social, já que a performance da “dança dos praiás”, enquanto um exotismo inverso, produz a sensação de distância temporal (passado) e espacial (aldeia):

14 O batalhão de praiás de São Paulo em uma “apresentação” na escola da comunidade do Real Parque. Autor: Marcos Albuquerque.

15 “Sapir’s notion of genuineness refers to the possibility of creativity. Genuine cultures provide individuals both with a rich corpus of pre-established (traditional) forms *and* with the opportunity to ‘swing free’ (1949,p. 322) in creative endeavors that inevitably transform those forms. For Sapir, genuine culture has a dialectical quality, for it embodies the seeds of its own transformation” (HANDLER & LINNEKIN, 1984, p. 287).

o “lugar de índio”.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, M. A. S. *O regime imagético Pankararu: tradução intercultural na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFSC, Florianópolis: 2011.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Rowley Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CAZARRÉ, Marcelo Macedo. *Exotismo e Folclorismo na obra de Arthur Napoleão (1843-1925)*. UFRGS, 2003. Disponível em: [<http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/Exotismo%20e%20Folclorismo%20na%20obra%20de%20Arthur%20Napoleao.pdf>] (acessado em: 19/01/2011).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. *Regime de índio e Faccionalismo: os Atikum da Serra do Umã*. Dissertação de mestrado. Museu Nacional. UFRJ, 1993.

_____. *Turismo, Cultura e Identidade Étnica*. Trabalho apresentado na 24^a Reunião Brasileira de Antropologia. Olinda, PE, 2001. (digitado).

HANDLER, R. “On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec”. In: *Current Anthropology* 25(1):55-71, 1984.

HANDLER, R. & LINNEKIN, J. “Tradition, Genuine or Spurious”. In: *Journal of American Folklore* 97(385):273-90, 1984.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos:

palavras-chave da antropologia transnacional”. In: *Mana* 3: 7-39, 1997.

HOBBSAWM, E. “Introdução: A Invenção das Tradições”. In: HOBBSAWM, E. & RAGER, T. (orgs.) *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JONES, Alden. *This Is Not a Cruise*. 2007. Disponível em: [<http://www.thesmartset.com/print/article/article08060708.aspx>] (acessado em: 19/01/2011).

LINNEKI J. S. “Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity”. In: *American Ethnologist* 10 (2): 241-252, 1983.

MOTA, Clarice Novaes da. “Ser indígena no Brasil contemporâneo: novos rumos para um velho dilema”. In: *Ciência e Cultura* 60(4): 22-24, 2008.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PUGA, Puga. *Exotismo*. 2010. Disponível em: [<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/exotismo.htm>] (acessado em: 10/10/2010).

SAPIR, Edward. “Cultura ‘Autêntica’ e ‘Espúria’”. In: PIERSON, Donald *Estudos de Organização Social: Leituras de Sociologia e Antropologia Social*; Tomo II. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

VALLE, Carlos Guilherme Otaviano do. “Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará”. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.) *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ LACED, pp. 279-337, 1999.

_____. “Torém/Toré: Tradições e Invenção do Quadro de Multiplicidade Étnica no Ceará

Contemporâneo”. In: GRÜNEWALD Rodrigo (Org.) *Toré: Regime Encantado dos Índios do Nordeste*. Recife: Ed. Massangana (FUNDAJ), 2005.

O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias

Juliano José de Araújo¹

Resumo

Este artigo apresenta uma síntese de nossa pesquisa de doutorado em que os documentários da série “Cineastas indígenas” do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), precursor na formação de realizadores indígenas no Brasil, são analisados. A categoria de documentário autoetnográfico é proposta para o *corpus* analisado, tendo como questões norteadoras: Quais são os procedimentos de criação, métodos de trabalho e condições de realização dos documentários autoetnográficos do projeto VNA? E as posturas éticas, opções estéticas e técnicas neles presentes? Qual a importância desses filmes para as comunidades indígenas que deles participam? A partir da análise fílmica, em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos e externos dos documentários, apresenta-se o estudo do *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA. Considera-se essas três dimensões do discurso fílmico como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico.

Palavras-chave: *autoetnografia; documentário; ética; estética; política.*

The autoethnographic documentary of the Video in the Villages project

Abstract

This paper presents a synthesis of our doctorate research that analyses the documentaries of the “Indigenous filmmakers” series by the Video in the Villages (VNA) project, precursor on forming indigenous filmmakers in Brazil. The category of autoethnographic documentary is proposed to the corpus and presents the following questions: What are the creation procedures, working methods and realization conditions involved in the production of VNA’s autoethnographic documentaries? And what are the ethical stances, the aesthetic and the technical options presented by them? What is the importance of these films for the indigenous communities that take part in them? The study of the corpus is based on filmic analysis, from textual and contextual perspectives, that is, establishing a dialogue between internal and external elements of the documentaries, underscoring the ethical, aesthetical and political dimension of VNA’s nonfiction audiovisual production. These three dimensions of the filmic discourse are seen as fundamental for a better comprehension of the autoethnographic documentary category.

¹ Departamento de Comunicação, Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual, Universidade Federal de Rondônia.

Keywords: *autoethnography; documentary; ethics; aesthetics; politics.*

Introdução²

Criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) objetiva fortalecer identidades, patrimônios culturais e territoriais dos povos indígenas através dos recursos audiovisuais. Atua como uma escola de cinema por meio de oficinas de formação em audiovisual e desempenha um papel fundamental como entidade responsável pela captação de recursos, produção e distribuição dos documentários.

O VNA possui um acervo bruto de cerca de sete mil horas de material gravado, 88 filmes produzidos, inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema no Brasil e no exterior e, em particular, entendemos que sua maior conquista se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias brasileiras.

Apresentamos neste artigo uma breve análise sobre essa produção audiovisual de não-ficção, notadamente nove documentários da série “Cineastas indígenas” realizados entre 1999 e 2011. Trata-se de uma síntese de nossa pesquisa de doutorado, que analisou 28 documentários dessa série e foi recentemente publicada em livro (ARAÚJO, 2019). Propomos a categoria de documentário autoetnográfico para o *corpus* analisado.

Se a etnografia é um texto realizado por um etnógrafo de uma outra cultura, exterior ao universo dos sujeitos etnografados, a autoetnografia é um texto feito por um etnógrafo sobre sua própria cultura ou, na situação que nos interessa, por alguém que não é etnógrafo, mas um sujeito comum, qualquer, ordinário, enfim,

de um grupo minoritário que imprime em uma determinada realização – no caso, audiovisual – questões que são de seu interesse ou de sua comunidade.

Nesse contexto, iremos, na primeira parte deste artigo, refletir sobre a categoria de documentário autoetnográfico, que foi delineada a partir das contribuições teóricas de diversos autores do campo do cinema documentário, como Catherine Russel (1999) e Michael Renov (2004); da antropologia, como George Marcus e James Clifford (1986); e também pesquisadores que se situam na interseção dessas áreas, como Jean Rouch (2003) e Claudine de France (1998).

Em seguida, tendo como método a análise fílmica (AUMONT e MARIE, 2009), em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos dos documentários (entrevistas com realizadores indígenas, equipe do VNA, sujeitos filmados etc.), realizaremos o estudo de nove documentários de nosso *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA. Consideramos essas três dimensões do discurso fílmico como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico³.

O “outro” familiar no documentário contemporâneo: a autoetnografia em questão

A produção audiovisual de não-ficção contemporânea caracteriza-se por uma incidência de documentários que incluem um conjunto de obras de difícil classificação, tendo em vista a riqueza, a complexidade e a diversidade de procedimentos enunciativos empregados pelos

2 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no XX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), realizado em Curitiba na Universidade Tuiuti do Paraná, de 18 a 21 de outubro de 2016, na sessão Cinema Indígena, e posteriormente publicada nos anais do evento. A presente versão foi ampliada tendo em vista a proposta do dossiê “Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos” com o objetivo de trazer para o leitor no formato de artigo as principais questões discutidas em nossa pesquisa de doutorado.

3 Vale notar que não queremos separar essas dimensões, mas tomá-las como hipóteses de análise. Assistir e reassistir os documentários permitiu-nos identificar suas afinidades e agrupá-los em três grupos: um conjunto de filmes caracterizados como metadocumentários ou reflexivos; documentários que se destacam por seus gestos estéticos; e filmes cuja força reside em seus conteúdos políticos.

cinastas. São documentários que revelam, de maneira geral, quatro grandes gestos estilísticos: uma forte inflexão subjetiva; uma acentuada reflexividade de caráter ensaístico; a apropriação de imagens de arquivo; e o embaralhamento das fronteiras entre o documentário e a ficção, seja na *mise en scène* ou na *auto-mise en scène*⁴. Gostaríamos, nesse contexto, de chamar a atenção para um grupo de filmes que podem ser denominados, como sugere Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 39), de documentários em primeira pessoa, à medida que assumem a subjetividade de seu discurso como um elemento e uma marca importante da narrativa documentária. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, em uma compreensão semelhante, denominam essas produções de “documentário subjetivo”, entendendo-as como filmes de não-ficção que trazem “aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (2011, p. 51).

Acreditamos que uma das grandes fontes de compreensão e sistematização da produção audiovisual de não-ficção seja a conhecida classificação dos principais modos de fazer cinema documentário de Bill Nichols. A primeira proposta do autor foi apresentada em *Representing reality: issues and concepts in documentary*, uma publicação de 1991, na qual Nichols identificou quatro modos de fazer cinema documentário: expositivo, observativo, participativo e reflexivo. Em 1994, o autor publicou a coletânea de textos intitulada *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, em que é apresentado pela primeira vez o conceito de documentário performático no artigo “Performing documentary”. Em 2001, por sua vez, Bill Nichols lançou *Introduction to documentary* – o único desses livros traduzido para o português em 2005 com o título *Introdução ao documentário* –, obra que revisa a primeira classificação dos modos de fazer cinema

documentário: aos modos expositivo, observativo, participativo e reflexivo já apontados pelo autor, somaram-se o performático e o poético. Nessa perspectiva, para melhor compreender o cenário contemporâneo da produção de documentários em primeira pessoa ou subjetivos, gostaríamos de retomar as proposições de Nichols no artigo “Performing documentary” em diálogo com as considerações que o autor faz sobre o documentário performático em *Introdução ao documentário*⁵.

O estilo de audiovisual de não-ficção em primeira pessoa é definido como “documentário performático” por Nichols na medida em que “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com um tema”, rejeitando “ideias de objetividade em favor de evocação e afeto” (2016, p. 52). As principais características do modo performático sugeridas pelo autor, a partir da análise de um conjunto de documentários das décadas de 1980 e 1990, podem ser sintetizadas conforme segue. Trata-se, inicialmente, de um modo de fazer documentário que não apenas direciona o espectador para as qualidades formais do filme, como faz o modo poético, mas também desloca a atenção dos elementos referenciais, afirmando uma perspectiva nitidamente pessoal dos sujeitos, incluindo o cineasta. O documentário performático traz um desvio dos propósitos clássicos do audiovisual de não-ficção, como o desenvolvimento de estratégias persuasivas, revelando uma mistura de elementos retóricos, poéticos e expressivos. Também mistura, de maneira livre, os limites já imperfeitos entre documentário e ficção, pois os acontecimentos reais podem ser amplificados pelos imaginários do cineasta e dos personagens. Para o autor acima mencionado, esse modo de documentário dirige-se ao espectador não de forma imperativa, mas com um sentido de notável engajamento,

4 A *mise en scène* é compreendida “como um dado inevitável de qualquer realização fílmica” (FRANCE, 1998, p. 9), documental ou ficcional, visto que o cineasta coloca o universo filmado em cena a partir dos procedimentos cinematográficos, por exemplo, os enquadramentos, os ângulos de câmera etc. Já a *auto-mise en scène* é definida como “as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo” (FRANCE, 1998, p. 405).

5 A primeira edição estadunidense foi publicada em 2001 e traduzida para a língua portuguesa em 2005. Usamos aqui a segunda edição, publicada nos Estados Unidos em 2010, revista e atualizada, e traduzida para o português em 2016.

alinhamento ou afinidade subjetiva em sua perspectiva acerca do mundo histórico (1994, p. 92-106; 2016, p. 208-210).

É nesse sentido que Nichols afirma que o documentário performático “rompe com a prisão do mundo contemporâneo (do que é considerado apropriado, do realismo e da lógica documentária) para que possamos viajar em um novo mundo de nossa própria criação” (1994, p. 102). Em virtude desses deslocamentos que o documentário performático faz nos padrões estabelecidos do audiovisual de não-ficção, o teórico explica que uma consequência é a possibilidade do mesmo servir como espaço para a figuração de uma subjetividade social que junta o abstrato ao concreto, o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal, de maneira dialética, em um modo literalmente transformador (Idem). O autor pontua que essa subjetividade social é manifestada em alguns documentários recentes por grupos sub-representados ou mal representados na esfera midiática, como as mulheres, as minorias étnicas e os homossexuais, aspecto que interessa bastante à nossa pesquisa, notadamente em função do *corpus* fílmico com que trabalhamos. Conforme Nichols diz: “O documentário performático pode agir como correção para os filmes em que ‘nós falamos deles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós falamos de nós para você’ ou ‘eu falo de mim para você’” (2016, p. 212). A questão apresentada nessa citação é um aspecto central da produção audiovisual do projeto VNA que propomos pensar como uma prática de autoetnografia do documentário. Ainda o autor, um pouco adiante em sua argumentação, afirma que o documentário performático:

compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a autoetnografia (a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas tradicionais da etnografia ocidental, como as numerosas fitas gravadas pelo povo caiapó da bacia do rio Amazonas e pelos aborígenes da Austrália) (Idem).

Entretanto, as considerações de Nichols sobre a autoetnografia na produção audiovisual de não-ficção contemporânea não vão além da menção que o autor faz nesse trecho que acabamos de citar, questão que será priorizada na discussão de outros dois autores, notadamente Michael Renov e Catherine Russel. Antes, contudo, julgamos que seja importante apresentar, mesmo que de maneira pontual, o contexto que deu origem ao termo autoetnografia na antropologia, como também algumas publicações e autores que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento do conceito. Em seguida determos-emos em seu emprego e características no âmbito do documentário tal como entendido por Renov e Russel.

James Clifford publica em 1983 um artigo intitulado “Sobre a autoridade etnográfica” que propõe traçar “a formação e a desintegração da autoridade etnográfica na antropologia social do século XX”. O antropólogo reflete sobre o fato de que nenhum método científico ou instância ética pode assegurar a veracidade das informações recolhidas em qualquer contexto de pesquisa na medida em que relações históricas de dominação e diálogo circunscrevem-nas. Clifford, dessa forma, afirma que “a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade (...) no sentido de aparecer como a provedora da verdade no texto” (CLIFFORD, 2011, p. 18-21). É nessa perspectiva que o autor defende a concepção da etnografia “não como a experiência e a interpretação de uma ‘outra’ realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois – e muitas vezes mais – sujeitos conscientes e politicamente significativos”. A defesa desse ponto de vista baseia-se notadamente nos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin e sua proposta de linguagem polifônica. Nesse sentido, “as palavras da escrita etnográfica, portanto, não podem ser pensadas como monológicas, como a legítima declaração sobre, ou a interpretação de uma realidade abstraída e textualizada”. Pelo contrário, “a linguagem da etnografia é atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas, pois toda linguagem, na

visão de Bakhtin, é uma ‘concreta concepção heteroglota do mundo’” (CLIFFORD, 2011, p. 18 e 41-42). A problemática colocada por Clifford está justamente na reflexão sobre as formas discursivas da etnografia, se será empregada uma narração supostamente imparcial na terceira pessoa, na qual o etnógrafo afasta-se da realidade descrita, ou, o oposto, se ele se incluirá enquanto personagem, se apresentará citações diretas ou indiretas dos informantes etc.

Após a publicação desse artigo, que é o resultado de uma comunicação apresentada por Clifford em dezembro de 1980 na *American Anthropological Association*, foi realizado em abril de 1984 um seminário na School of American Research, também nos Estados Unidos, que resultou na publicação em 1986 do livro *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, organizado por ele e George Marcus. A obra reúne dez ensaios de um grupo de experientes antropólogos, uma crítica literária e um historiador da antropologia⁶ cujos principais questionamentos concentram-se, como explica Clifford (1986), na discussão de elementos epistemológicos, éticos, históricos e políticos do processo de construção de etnografias. O antropólogo chama a atenção para o fato de que a escrita tem um papel central no trabalho do antropólogo tanto na pesquisa de campo como na organização textual, no qual persiste uma ideologia que clama por uma cientificidade manifestada na transparência da representação. Na contramão dessa corrente, os ensaios de *Writing Culture* revelam que essa ideologia transformou-se profundamente, motivo pelo qual os autores enfatizam em suas argumentações a defesa da subjetividade, seja do etnógrafo ou dos etnografados, considerando o processo de construção dos textos etnográficos em uma perspectiva dialógica e polifônica, e criticando veementemente as convenções etnográficas que servem muito mais para elaborar uma natureza artificial e construída dos relatos culturais.

É nesse cenário profícuo que em 1997 será publicado o livro *Auto/Ethnography: rewriting the self and the social*, obra organizada pela antropóloga Deborah E. Reed-Danahay e tributária das discussões da década anterior. A reflexão central desse livro, resultado de um painel realizado em 1995 pela *Society for the Anthropology of Europe* e o encontro anual da *American Anthropological Association*, é o termo autoetnografia. O livro reúne nove ensaios de antropólogos que aceitaram a proposição de Reed-Danahay do termo autoetnografia como ponto central que guiou sua organização⁷. Daniela Versiani explica que o termo autoetnografia não é novo, tendo sido forjado “para tentar dar conta de uma percepção recentemente intensificada e que permeia não apenas o campo das ciências humanas: a do reconhecimento da subjetividade como fator importante no processo de construção de conhecimento” (2005, p. 101), seja ligado ao campo “científico” ou ao “senso comum”. Como explica Reed-Danahay na introdução de *Auto/Ethnography*:

o termo autoetnografia é definido como uma forma de narrativa do self que localiza o “self” num contexto social. É ao mesmo tempo um método e um texto, como no caso da etnografia. Uma autoetnografia pode ser feita tanto por um antropólogo trabalhando em uma etnografia “feita em casa” ou “nativa”, quando por alguém que não é nem antropólogo nem etnógrafo. Pode ser feita também por um autobiógrafo que localiza a narrativa de sua própria vida no interior da narrativa do contexto social dentro do qual ela se encontra (REED-DANAHAY, 1997, p. 9, apud VERSIANI, 2005, p. 105).

O termo está associado, assim, à ideia de uma etnografia realizada por uma determinada comunidade em oposição à etnografia tradicional. Em termos históricos, sua origem remonta ao ano de 1975, quando o antropólogo Karl

6 Os antropólogos são George Marcus, Michael Fischer, Paul Rabinow, Renato Rosaldo, Stephen Tyler, Talal Asad e Vincent Crapanzano, a crítica literária é Mary Louise Pratt e o historiador da antropologia é James Clifford.

7 Os antropólogos, além da própria Deborah E. Reed-Danahay, são Kay B. Warren, David A. Kideckel, Birgitta Svensson, Henk Driessen, Alexandra Jaffé, Michael Herzfeld, Pnina Motzafi-Haller e Caroline Brettel.

Heider chamou de autoetnografias “os relatos de sessenta crianças de uma escola elementar que responderam a um questionário sobre suas atividades habituais”. Outro uso aparece em 1979 em um artigo publicado por David Hayano que lhe atribuiu o sentido de um “estudo feito por um antropólogo sobre seu próprio povo, excluindo desse gênero a figura do antropólogo tradicional, que trabalha preferencialmente com um grupo ao qual não pertence”. Outro emprego interessante data de 1995 em um artigo de John Van Maanen, o qual afirma que as figuras do etnógrafo e do nativo “reúnem-se em um mesmo indivíduo”, na medida em que “o foco principal [da autoetnografia] é a cultura à qual o antropólogo pertence” (VERSIANI, 2005, p. 101-102)⁸.

Michael Renov propõe pensar as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa a partir do conceito de etnografia doméstica, desenvolvido em seu artigo “Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self”, que integra o livro *The Subject of Documentary* publicado em 2004. O autor não emprega propriamente o termo autoetnografia, mas sua proposta de etnografia doméstica dialoga bastante com a de Catherine Russel. A etnografia doméstica, segundo Renov, compreenderia um conjunto de trabalhos em filme e vídeo de realizadores independentes que, de certa forma, seria uma resposta para a crise da antropologia nos anos 1960 e 1970, na medida em que subverte a dicotomia sujeito/objeto instaurada pelo Ocidente. As produções audiovisuais de não-ficção, denominadas de etnografia doméstica pelo autor, engajam-se “na documentação de membros da família ou, ao menos, de pessoas com as quais o realizador mantém um longo relacionamento e por isso conquistou certo nível de intimidade” (RENOV, 2004, p. 218). Aqui, o outro não é mais um “outro” exótico, uma alteridade distante e tema recorrente nos filmes

etnográficos; muito pelo contrário, o “outro” trata-se de um membro da família – pai, mãe, avós, filhos ou irmãos – ou uma pessoa de sua comunidade, que serve como uma espécie de espelho para o realizador.

As características definidoras da etnografia doméstica apontadas por Renov são a consanguinidade e a com(im)pliação⁹. A primeira relaciona-se ao fato de que é necessário que existam laços familiares entre cineasta e sujeitos filmados, embora o autor reconheça que essa relação possa ser estabelecida com outras pessoas a partir de um período de convivência, o qual geraria certo envolvimento e familiaridade¹⁰. A segunda característica indica que é possível que existam nesses filmes momentos de complicação, embaraços e dificuldades, considerando os vínculos familiares e as relações existentes entre o realizador e os personagens, e, também, a questão de muitas vezes esses documentários elegerem para discussão temas polêmicos e tabus. Afinal de contas, o cineasta, ao mesmo tempo em que filma está implicado na história do filme, seja enquanto personagem, seja pelas relações que tem com as pessoas filmadas. Vale a pena notar que em inglês o autor emprega as palavras *implication* e *complication* para definir esse aspecto, fazendo um jogo com o termo *co(i)mplication* que traduzimos aqui literalmente por com(im)pliação. O ponto a ser destacado neste modo de etnografia audiovisual é que o desejo pelo outro se confunde a todo instante com a questão do autoconhecimento. Ou seja, é o familiar ao invés do exótico que está em jogo (RENOV, 2004), em um movimento no qual as experiências filmadas, evidentemente pessoais em um primeiro momento, permitem uma discussão mais ampla sobre questões sociais, de identidade, memórias etc., ponto que será destacado na abordagem de Catherine Russel, que discutiremos a seguir.

8 O livro *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção* de Daniela Versiani (2005) constitui-se em uma interessante fonte em língua portuguesa para mais informações sobre o termo autoetnografia, embora o foco da autora seja a interseção entre a antropologia e os estudos literários, notadamente nas escritas de construção de selves, autobiografias ou memórias.

9 Em inglês Renov emprega o termo *co(i)mplication* (RENOV, 2004, p. 217).

10 Trata-se, como diria Claudine de France (1998), da ideia de inserção como condição para preparação dos documentários.

Catherine Russel propõe no livro *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*, de 1999, o conceito de autoetnografia para pensar as produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Para tanto, Russel retoma a ideia de autobiografia exemplificando-a com um texto de Walter Benjamin chamado “Uma crônica de Berlim”. Como a teórica explica, a autobiografia relaciona-se com o tempo e os acontecimentos, inserindo-se, portanto, no fluxo contínuo da vida. Do citado texto de Benjamin ela aponta que o mesmo oferece com ricos detalhes um panorama das relações sociais do período, considerando, em particular, a experiência e a observação do autor. Russel, nessa perspectiva, relaciona o conceito de autobiografia com a etnografia contemporânea, indicando que ambos têm, de certa forma, compromissos mútuos enquanto uma possibilidade para explorar identidades fragmentadas e dispersas da sociedade contra a tendência homogeneizante da indústria cultural.

Continuando sua argumentação, a autora esclarece que esse modo de autorrepresentação etnográfico tornou-se mundialmente difundido na produção audiovisual de não-ficção naquilo que Michael Renov chamou de “nova autobiografia em filme e vídeo”, ou seja, a produção ensaística (diários, autobiografias, vídeos pessoais) das décadas de 1970 e 1980 de realizadores como Jonas Mekas, dentre outros, que serve de base para a reflexão do teórico¹¹. Segundo Russel, os filmes e vídeos autobiográficos tornam-se etnográficos na medida em que a história pessoal do realizador insere-se em uma formação social maior e um processo histórico. A pesquisadora explica que o termo autoetnografia, na perspectiva adotada por ela, foi introduzido por Mary Louise Pratt¹², sendo entendido como um termo contrário, que surgiu em oposição à etnografia praticada pelos antropólogos. Se os textos etnográficos são meios pelos quais os europeus representam para si os outros, normalmente sujeitos, comunidades e povos subjugados, os textos autoetnográficos são aqueles em que o “outro” constrói uma resposta

para ou em diálogo com as representações ocidentais.

Russel, entretanto, amplia e modifica o conceito de Pratt, visto que entende que o mesmo, conforme apresentado, reafirma uma dualidade entre centro e periferia, entre um “eu” e um “outro”. A autora considera, então, a posição de James Clifford, para quem, a autoetnografia pode ser também uma forma de autorrepresentação na qual o etnógrafo pode representar a si mesmo enquanto ficção – acrescentaríamos *auto-mise en scène* ou *fabulação* –, inscrevendo uma duplicidade no texto etnográfico. A pesquisadora, dessa forma, reenquadra a etnografia como um autorrepresentação, na qual todo e qualquer sujeito é capaz de entrar nas formas textuais do discurso audiovisual, anunciando um rompimento total com os preceitos colonialistas da etnografia e um forte entusiasmo pelas várias possibilidades de fazer dela um tipo de antidocumentário. A autoetnografia é conceituada, segundo Russel, como “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não autorizadas” (1999, p. 276).

Gostaríamos de fazer, neste momento, um breve parêntese para discutir o aspecto autobiográfico, a partir do qual Russel inicia sua discussão para propor o conceito de autoetnografia. Tanto Nichols quanto Renov mencionam em seus textos a autobiografia. Nichols, quando fala sobre o documentário performático, diz que um certo tom autobiográfico pode compor esses filmes, fato que lhes “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória” (2016, p. 208-209). Entendemos que as considerações de Nichols sobre a autobiografia são compreendidas da mesma forma que a autoetnografia, como indicamos há pouco, sendo mais um traço das produções audiovisuais de não-ficção em primeira pessoa. Renov (2004), por sua vez, comenta que alguns poderiam dizer que a etnografia doméstica é um tipo de prática autobiográfica. Entretanto, o autor destaca que

11 Russel refere-se ao artigo “The subject in history: the new autobiography in film and vídeo” de Michael Renov (2004).

12 Trata-se do livro *Imperial Eyes: travel writing and transculturation* de Mary Louise Pratt (1992).

a etnografia doméstica é mais que uma variação do discurso autobiográfico, na medida em que o etnógrafo doméstico não fala sobre si mesmo, embora esteja com(im)plicado na narrativa audiovisual, constituindo-se, nesse sentido, em um olhar que se situa em uma fronteira tênue entre o dentro e o fora da *mise en scène* documental.

Catherine Russel, embora parta da ideia de autobiografia e relacione-a com a etnografia para propor o conceito de autoetnografia, parece-nos pouco interessada em demarcações teóricas rígidas sobre esse conceito, da mesma maneira que Nichols e Renov. Em contrapartida, a autora avança, em nossa opinião, consideravelmente no sentido de elencar uma série de características estilísticas sobre a autoetnografia no documentário, questão que discutiremos daqui a pouco durante a análise da dimensão estética de alguns documentários que integram o nosso *corpus*.

A autobiografia, como se sabe, foi pensada originalmente no terreno da literatura pelos estudos de Philippe Lejeune (2008). O conceito de autobiografia, conforme proposto por Lejeune, refere-se à “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14-15). Para que haja a autobiografia, o autor diz que é necessária uma “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (Idem, p. 223). Dessa forma, destaca que assim entendida a autobiografia “pressupõe um compromisso explícito do autor, um ‘pacto’ de veracidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto preliminar”, uma introdução, por exemplo, na qual o escritor da autobiografia deixa claras as regras do jogo, embora se saiba que a verdade em questão será sempre a do autobiógrafo.

Lejeune, tendo em vista os deslocamentos feitos do termo autobiografia, reconhece a elasticidade da palavra e questiona se seria possível a existência da autobiografia no cinema

no artigo “Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário” e se pergunta: “Existiriam realmente filmes em que o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo?” (2008, p. 225). A partir desse questionamento, o autor argumenta sobre a necessidade de não se transpor, de maneira estrita, um conceito originário da literatura para o cinema. Antes, Lejeune salienta que é preciso considerar a diferença entre os meios, no caso em discussão, a escrita literária e o audiovisual. Como fazer as mesmas exigências para um e outro, sem se ter em mente as respectivas especificidades? O autor conclui que é necessário buscar na própria linguagem cinematográfica elementos que assegurariam a autobiografia neste meio como, por exemplo, o emprego da câmera subjetiva, o comentário em voz over em primeira pessoa etc.

A perspectiva sugerida por Lejeune é, em certa medida, a postura adotada por Catherine Russel, que se preocupa mais em indicar as características estéticas e temas recorrentes das produções audiovisuais de não-ficção autoetnográficas, perguntando-se como e para que finalidade “novas e estimulantes versões de autorrepresentação estão sendo construídas” (RENOV, 2003, apud FREIRE, 2011, p. 268), ao invés de indicar categorizações e fronteiras estanques, tendo em vista a diversidade dessas realizações.

Encerrada essa consideração pontual sobre o aspecto autobiográfico dos documentários em primeira pessoa, retomaremos a discussão sobre a autoetnografia nas produções audiovisuais de não-ficção. Acreditamos que seja interessante pensar a ideia de autoetnografia, tendo em vista as considerações de Renov e Russel, como presente já no âmago da antropologia compartilhada rouchiana¹³. Embora Jean Rouch não tenha empregado o termo, sua práxis cinematográfica já vislumbrava a ideia de uma autoetnografia. O momento limite da antropologia compartilhada

13 A respeito de Jean Rouch e suas contribuições para o documentário ver notadamente Joram ten Brink (2007), Jean-André Fieschi (2010), Marcius Freire (2009) e Paul Henley (2009).

seria aquele em que as pessoas filmadas, até então somente observadas pelos antropólogos-cineastas e, no caso de Rouch, colaborando no processo de realização dos filmes, passassem a ter justamente o controle da câmera, como previsto por ele na conclusão do seu artigo “The Camera and Man”:

E amanhã? (...) Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um “cine-olho-ouvido” mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela. Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a “compartilhar” a antropologia (2003, p. 98).

Claudine de France, que segue o legado iniciado por Rouch, revela, com outras palavras, o mesmo ideal que o antropólogo-cineasta expusera anos antes, quando, no final de seu livro *Cinema e antropologia*, tece algumas considerações sobre o futuro da antropologia fílmica:

Filmar os outros é, por certo, um dos objetivos do antropólogo-cineasta. Mas não desejaria ele igualmente que os outros pudessem, por sua vez, filmar-se e dar uma versão de sua cultura que lhes fosse própria? Cada grupo humano daria assim a imagem de sua vida cotidiana, de seus ritos, a partir de seu próprio ponto de vista. Esta imagem seria em seguida confrontada com aquela que outros grupos, por sua vez, fazem dele. Em outras palavras, o confronto de nosso próprio olhar com aquele dos outros sobre eles mesmos e sobre nós parece-nos ser o verdadeiro projeto da antropologia fílmica, uma vez que abre caminho, de maneira irrestrita, para uma troca de olhares de possibilidades ilimitadas (1998, p. 389).

A apropriação da câmera pelos sujeitos

até então somente por ela observados está no cerne da produção audiovisual de não-ficção contemporânea, na medida em que a alteridade, como estamos discutindo, teve o seu local de referência deslocado, e passou a ser não mais apenas retratada audiovisualmente, mas, sobretudo, a realizar suas próprias filmagens. David MacDougall (1998, p. 138) argumenta no epílogo¹⁴ do artigo “Beyond observation cinema” que a fronteira entre sujeitos observadores e sujeitos observados está cada vez menos clara, motivo pelo qual defende uma crescente troca e observação recíprocas entre ambos. Trata-se da mesma problemática levanta por James Clifford (2011, p. 18) quando aponta que com as novas tecnologias da informação e comunicação ter-se-ia uma “etnografia generalizada”, processo no qual as pessoas interpretam os outros e a si mesmas através dos registros audiovisuais.

É nesse deslocamento que reside a problemática de nossa pesquisa, tendo em vista que o projeto VNA objetiva possibilitar e incentivar a elaboração de imagens pelos próprios indígenas. Claro está, a partir das questões até aqui apresentadas, notadamente dos pensamentos de Michael Renov e Catherine Russel, articulados à antropologia compartilhada/ antropologia fílmica, seguindo os caminhos de Jean Rouch e Claudine de France, o caráter autoetnográfico do projeto em tela, pois ao dar a câmera para os indígenas lhes é facultada a possibilidade de escolher o que dizer, quando, onde e como filmar, a partir de uma perspectiva interna, na qual eles apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e rituais, como também seus problemas sociais.

Assim, tendo como pedra de toque a ideia de autoetnografia, realizaremos a seguir o estudo de nosso *corpus* enfatizando, respectivamente, as dimensões ética, estética e política da produção audiovisual de não-ficção do projeto VNA, consideradas como fundamentais para se compreender melhor a categoria de documentário autoetnográfico¹⁵.

14 Epílogo escrito para a segunda edição do livro *Principles of Visual Anthropology*, que saiu em 1995, vinte anos após a primeira publicação do artigo.

15 Para uma abordagem em profundidade, recomendamos a leitura do capítulo 3, “A ética no processo de realização

O documentário autoetnográfico do projeto VNA: ética, estética e política

A realização de um documentário implica, necessariamente, “o encontro de alguém que controla uma câmera de filmar com alguém que não a controla” (NICHOLS, 2016, p. 190). Nessa perspectiva, há na realização de qualquer documentário “uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas” (FREIRE, 2011, p. 31).

O VNA propõe uma produção audiovisual compartilhada por meio de oficinas de formação em audiovisual ministradas nas comunidades indígenas. A metodologia do VNA começou a ser delineada a partir de 1998 quando Vincent Carelli convidou Mari Corrêa, documentarista formada pela escola francesa *Ateliers Varan*, para integrar o projeto e adaptar ao mundo das aldeias a dinâmica de trabalho desse centro de formação em realização documentária, fundado em 1981 por iniciativa do antropólogo-cineasta Jean Rouch¹⁶.

Mari explica que as oficinas nas aldeias duram de três semanas a um mês e contam com seis alunos, normalmente indicados pelos mais velhos, e que trabalham em duplas, já que para cada oficina são disponibilizadas três câmeras. A rotina diária de trabalho consiste, basicamente, na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e sua posterior exibição à tarde. Os coordenadores da oficina ensinam aos indígenas o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco, e têm como hábito passar como exercício a filmagem do cotidiano de algum membro da aldeia. Vale notar que os indígenas

vão filmar sozinhos, não sendo acompanhados pelos coordenadores (CORRÊA, 2004).

O processo de realização cinematográfica do VNA é aberto à imprevisibilidade, visto que os realizadores não fazem uso de roteiros fechados, indo a campo sem ter elaborado, às vezes, qualquer pesquisa prévia, apenas com uma ideia em mente sobre um possível filme. Ressaltadas as devidas particularidades de cada documentário, é necessário, antes mesmo de começar as filmagens, que o cineasta esteja disposto a abrir-se aos sujeitos filmados, em um processo de inserção profunda (FRANCE, 1998), condição *sine qua non* para a preparação dos filmes, momento em que é permitido àqueles que serão filmados iniciar sua participação no processo de realização com a sugestão de temas, personagens e possíveis abordagens para o documentário etc.

Dois aldeias, uma caminhada (2008), dirigido pelos indígenas Ariel Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico, da etnia Mbya-Guarani, revela como a adoção dessa tendência de realização é significativa tanto para cineastas como para as pessoas filmadas. O documentário retrata o dia a dia da Aldeia Verdadeira, que fica em Porto Alegre cercada pela cidade, e da Aldeia Alvorecer, localizada em São Miguel das Missões, a 500 quilômetros de Porto Alegre, um local que já pertenceu aos Guarani e hoje foi transformado em local turístico.

Ariel relata que ele e os demais realizadores não sabiam exatamente o quê filmar. Entretanto, com o passar dos dias começaram a conversar com as pessoas da aldeia, até que surgiu a ideia de abordarem no documentário o cotidiano dessas duas comunidades Mbya-Guarani. Apesar dos cineastas indígenas filmarem em suas aldeias, Ariel comenta que os Guarani são muito reservados, dificuldade que foi superada quando

15 cinematográfica do projeto *Vídeo nas Aldeias*”; capítulo 4, “Derivas do cinema direto/verdade: a estética no projeto *Vídeo nas Aldeias*”; e capítulo 5, “Processos discursivos alternativos, identidade e visibilidade indígenas: a política no projeto *Vídeo nas Aldeias*” de Juliano José de Araújo (2019).

16 Em 1978, após a independência de Moçambique, o governo local pediu para cineastas conhecidos, como Jean Rouch, que viessem filmar as transformações pelas quais o país passava. Rouch, por sua vez, propôs formar cineastas africanos para que eles mesmos pudessem filmar sua própria realidade. Com Jacques d’Arthuys, adido cultural da Embaixada da França, eles organizaram uma oficina de formação em cinema documentário baseada no aprendizado a partir da prática. A partir dessa primeira experiência, foram criados em 1981 os *Ateliers Varan* em Paris. Para mais informações, ver Araújo e Marie (2016).

uma reunião foi feita com a comunidade para explicar a importância de fazer o filme (ARAÚJO, 2011).

A preparação da filmagem desse documentário ocorreu em um verdadeiro mergulho e participação no universo da aldeia, mostrando que o tema surgiu apenas no momento em que cineastas e sujeitos filmados acostumaram-se uns com os outros: “o cineasta com o ambiente, o ritmo de vida das pessoas filmadas; as pessoas filmadas com a presença do cineasta” (FRANCE, 1998, p. 347). Somente quando foi estabelecida essa relação entre cineastas e sujeitos é que as filmagens começaram, havendo uma forte relação e envolvimento entre eles.

Destacamos que esse processo, iniciado na etapa de preparação e passando pela filmagem, estende-se à etapa de montagem dos documentários, sendo constante nos documentários realizados no âmbito do projeto VNA, com um significativo destaque para o *feedback* da comunidade sobre o material filmado por meio da observação diferida das imagens e sons.

É justamente do estabelecimento dessa relação com os sujeitos filmados que emerge um elemento importante e presente durante todo o processo de realização cinematográfica do VNA: a ética, pensada como o conjunto de valores daquele que filma, e cuja raiz encontra-se, como defendemos, na herança rouchiana do projeto. Acreditamos que o projeto VNA é um dos melhores exemplos de uma antropologia da comunicação audiovisual compartilhada. Passemos para a abordagem da dimensão estética.

O primeiro gesto estético que analisamos nos documentários do VNA foi a descrição fílmica continuada das ações e atividades dos sujeitos filmados. *No tempo das chuvas* (2000), documentário dirigido por Isaac e Valdete Pinhanta, apresenta o cotidiano dos indígenas da etnia Ashaninka, na aldeia do rio Amônia, no Acre, durante o período das chuvas, também conhecido no Norte do Brasil como inverno amazônico.

São apresentadas ao espectador, em todas as sequências do filme, várias atividades dos

indígenas, uma espécie de mosaico da vida diária, tais como a fabricação de uma canoa (figura 1), a colheita de um tipo de coco chamado murumuru (figura 2), o fiar do algodão pelas mulheres (figura 3), a colheita da macaxeira (figura 4) etc. Destaca-se, em todos esses momentos, a forma como a câmera acompanha, observa e descreve detalhadamente cada uma dessas ações.



Figura 1: fabricação de uma canoa (imagem captada de *No tempo das chuvas*)



Figura 2: colheita do murumuru (imagem captada de *No tempo das chuvas*)



Figura 3: fiar do algodão pelas mulheres
(imagem captada de *No tempo das chuvas*)



Figura 4: colheita da macaxeira
(imagem captada de *No tempo das chuvas*)

Trata-se de uma filmagem que não impõe limites para a duração das tomadas. Muito pelo contrário, abre-se para aqueles que filma, acolhe suas auto-*mises en scène* e se submete ao tempo de desenvolvimento de suas ações. Como resultado, é apresentada ao espectador uma mostra audiovisual continuada que valoriza o entrelaçamento dos tempos fortes, com a apresentação das ações principais, dos tempos fracos, manifestados pelas repetições e, sobretudo,

dos tempos mortos, compreendidos como momentos de aparente falta de ação, mas que são significativos, uma vez que revelam um enorme potencial audiovisual. O documentário também traz a presença, na imagem, dos espaços eficientes, fundamentais para o desenvolvimento da ação filmada, e marginais, que compreendem ações e elementos periféricos, mas importantes para compreensão do contexto retrato nos filmes¹⁷.

A segunda questão estética que analisamos refere-se à câmera participante associada à ideia de cine-transe (ROUCH, 2003), consequência da adoção pelos cineastas indígenas de um posto de observação itinerante¹⁸, no qual se filma com a câmera na mão bem próximo dos sujeitos filmados e não empregando o *zoom*. Isso possibilita ao espectador o efeito de sentido de penetrar no evento filmado através do plano sequência e do som direto.

Essa opção estética é interessante de ser observada em *O poder do sonho* (2001) de Divino Tserewahú, um documentário sobre a festa do Wai'á que introduz o jovem Xavante na vida espiritual. No momento apoteótico da cerimônia, quando todos os jovens no pátio da aldeia recebem a ordem dos anciãos indígenas para desmaiar, a filmagem com a câmera na mão, por um lado, confere à imagem uma certa instabilidade, em alguns momentos sutil (figura 5), em outros, nem tanto, tendo em vista a oscilação dos enquadramentos, a velocidade dos movimentos e também os imprevistos da circunstância da tomada (figuras 6 e 7); por outro lado, possibilita ao espectador, por meio do plano sequência e do som direto, adentrar o cerne do ritual.

17 Sobre os conceitos de tempos fortes, fracos e mortos e espaços eficiente e marginal, veja Claudine de France (1998, p. 193-297), notadamente o capítulo “Articulações espaciais e temporais”.

18 Jane Guéronnet (1987, p. 13), com o objetivo de estudar e identificar os níveis operatórios da *mise en scène* do cineasta durante a filmagem, propõe o conceito de posto de observação, definido como “a posição do cineasta no espaço a partir da qual se efetua o registro cinematográfico”. Toda e qualquer filmagem pode realizar-se, assim, tendo em vista a natureza fixa, sedentária ou itinerante de um posto de observação. O posto de observação fixo define-se pela manutenção exclusiva



Figura 5: disputa entre guardas velhos e novos de um mesmo clã Xavante (imagem captada de *O poder do sonho*)



Figura 7: ancião Xavante que lidera a festa Wai'á (imagem captada de *O poder do sonho*)



Figura 6: último dia da festa Wai'á (imagem captada de *O poder do sonho*)

18 da postura, uma vez que o cineasta realiza filmagens de maneira que todas as partes de seu corpo estejam fixas em um mesmo lugar, obtendo como resultado na imagem um campo fixo. Já os postos de observação sedentário e itinerante têm como resultado um campo móvel na imagem. A diferença aqui reside no fato de que no posto de observação sedentário o corpo do cineasta está em movimento por uma rotação, ao redor de um ponto fixo, ou uma curta translação, permanecendo sempre no mesmo lugar; enquanto que no posto de observação itinerante o corpo todo do cineasta move-se com a câmera, sendo o registro audiovisual feito a partir dessa locomoção. Para mais informações, ver Jane Guéronnet (1987).

O terceiro procedimento estilístico que analisamos foi o comentário em voz over em primeira pessoa com uma forte característica subjetiva e feito de maneira improvisada. *Shomõtsi* (2001) de Valdete Ashaninka é uma crônica do cotidiano de Shomõtsi, tio do cineasta indígena que mora na fronteira do Brasil com o Peru e evidencia essa opção, de uma maneira totalmente distinta da tradição documentária clássica, assemelhando-se com as experiências do cinema documentário moderno¹⁹.

Narrado em primeira pessoa, o comentário em voz over desse documentário, enquanto suporte binário que demarca quem detém o conhecimento, rompe com tal estrutura entre um “nós” que filma e um “eles” que são filmados. Vale notar ainda que esse comentário foi feito de forma improvisada pelo cineasta indígena, estimulado pelos questionamentos de Mari Corrêa, responsável pela montagem.

Como quarto gesto estético presente nos documentários do VNA, a encenação foi discutida em suas várias faces. Partimos do pressuposto de que a profilmia²⁰ é um fenômeno inerente ao processo de realização cinematográfica, sendo o documentário sempre o resultado da relação entre auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e *mise en scène* do cineasta.

Cheiro de pequi (2006) do Coletivo Kuikuro de Cinema, por exemplo, é um documentário que, por meio de entrevistas com os mais velhos da aldeia, narra a história de Mariká e suas duas esposas, as quais o traíram com um jacaré (figuras 8, 9 e 10). Mariká, ao saber da traição que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade das esposas e mata o jacaré com uma flecha invisível. As esposas enterram o amante e após cinco dias veem que o jacaré estava brotando simbolizado por um pé de pequi. Toda essa descrição é apresentada ao espectador por meio de uma encenação, um artifício estético e criativo de simulação que dá vida a uma história mítica.



Figura 8: duas esposas de Mariká (imagem captada de *Cheiro de pequi*)



De lá ele vinha se encontrar com elas.

Figura 9: jacaré (imagem captada de *Cheiro de pequi*)

19 A esse respeito, ver o estudo de Silvia Paggi (2011) sobre o comentário no cinema documentário e etnográfico ou ainda a entrevista de Jane Guéronnet e Philippe Lourdou com Jean Rouch sobre o comentário improvisado na imagem (GUÉRONNET e LOURDOU, 2000).

20 Segundo France (1998, p. 412): “maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera”.



Figura 10: Mariká e a cutia
(imagem captada de *Cheiro de pequi*)

O quinto e último procedimento discutido foi o uso das imagens de arquivo nos documentários. *Já me transformei em imagem* (2008) de Zezinho Yube apresenta a história da etnia Huni Kui, do Acre, contada a partir do ponto de vista dos indígenas. Para tanto, articula diferentes imagens de arquivo do século passado, notadamente dos filmes *Fishing expedition and ensuing festival* (1951) de Harald Schultz (figura 11) e de *No paiz das Amazonas* (1922) de Silvino Santos (figura 12).



Figura 12: imagem de *No paiz das Amazonas*
(imagem captada de *Já me transformei em imagem*)



Figura 11: imagem de *Fishing expedition and ensuing festival*
(imagem captada de *Já me transformei em imagem*)

Zezinho Yube faz uma importante reflexão sobre a história do Brasil, mostrando a invasão das terras indígenas pelos seringueiros, o fato de muitos indígenas terem sido capturados e obrigados a trabalhar em um regime de semiescravidão, além de terem sido “marcados”, como se faz como o gato, com as iniciais dos nomes de seus patrões. Todo o material de arquivo foi ressignificado, tendo em vista os contextos de produção das imagens dos filmes de Schultz e Santos, influenciados, respectivamente, pelas ideias positivistas e expansionistas do período.

Consideremos, agora, a dimensão política. Dirigindo-se aos espectadores não-indígenas, seus enunciatários, como se fossem uma resposta que lhes é destinada, destacamos um forte papel político desempenhado pelos documentários do projeto VNA. Nesse contexto, identificamos três aspectos políticos nesses documentários. O primeiro deles foi como processos discursivos alternativos para discutir a relação entre história oficial versus história não-oficial, questão presente em *Desterro Guarani* (2011) de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. Nesse documentário, o cineasta Ariel faz uma reflexão sobre o processo histórico do contato dos Mbya-Guarani com os colonizadores, tentando entender como seu povo foi destituído de suas terras.

O segundo aspecto político relaciona-se ao fato dos documentários atuarem como instrumento de afirmação da identidade e cultura indígenas. Os *Kuikuro* se apresentam (2007) do Coletivo Kuikuro de Cinema apresenta um pouco da história dessa etnia, desde seus antepassados, passando pelos seus conflitos com os não-indígenas e, notadamente, as mudanças de suas vidas no mundo contemporâneo. É um documentário que consegue, por um lado, desconstruir a imagem estereotipada dos povos indígenas e, por outro, mostrar de forma didática a intrincada e complexa relação da identidade e cultura indígenas proveniente do contato dos Kuikuro com a comunidade circundante.

Por fim, encontramos também documentários que desempenham o papel de instrumento de denúncia, reivindicação e visibilidade dos

povos indígenas. Aqui, é exemplar o caso de *Os Kisedje* contam a sua história (2011) de Kamikia Kisedje e Winti Suya. Nesse filme é abordado o processo de reivindicação dos territórios tradicionais da etnia Kisedje que compreendeu, dentre outras ações, a ocupação de fazendas improdutivas, até que, em 1998, eles conseguiram a demarcação de uma área de 150 mil hectares.

Considerações finais

Entendemos que considerar a produção audiovisual do projeto VNA como uma prática de autoetnografia no documentário revelou-se uma perspectiva interessante, até então pouco abordada pelos estudos do campo do audiovisual de não-ficção. Presente de maneira pontual na definição de Bill Nichols (2016) sobre o documentário performático, a autoetnografia foi discutida também por Michael Renov (2004) que não emprega propriamente o termo. O autor fala em etnografia doméstica. A melhor problematização sobre a autoetnografia foi, em nossa opinião, apresentada por Catherine Russel (1999).

Acreditamos que pudemos, tendo em vista os limites de extensão deste artigo, delinear a categoria de documentário autoetnográfico e suas especificidades, notadamente a partir da análise das dimensões ética, estética e política de nosso *corpus*, formado por nove documentários da série “Cineastas indígenas” do projeto VNA. A categoria de documentário autoetnográfico pode se constituir em uma instigante proposição para se pensar não apenas os documentários do VNA. Pelo contrário, muitos outros filmes de não-ficção contemporâneos apresentam inúmeras características desse tipo de realização. Trata-se, assim, de um esforço de análise e compreensão sobre certa produção audiovisual que cada vez mais tem se feito presente no circuito especializado.

O documentário autoetnográfico coloca em pauta na sua *mise en scène* o fato do realizador pertencer ao universo filmado e debruçar-se sobre assuntos que lhe são muito próximos e de seu cotidiano, quando não familiares. Apresenta uma vinculação às lutas de minorias, como os povos indígenas, os moradores das

periferias, as mulheres, os negros, enfim, às “subjetividades não autorizadas” a que se refere Russel (1996, p. 276). Consiste em um espaço para o qual convergem elementos estéticos caros ao documentário moderno, especificamente os cinemas direto/ verdade, além de apresentar questões que emergem com força na produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como a encenação e o emprego das imagens de arquivo.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

ARAÚJO, Juliana e MARIE, Michel (Orgs). *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016.

ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2019.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BRINK, Joram ten (Org.). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. Londres, Nova Iorque: Wallflower Press, 2007.

CLIFFORD, James e MARCUS, George (Orgs.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press: 1986.

_____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização e revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CORRÊA, Mari. “Vídeo das Aldeias”. In: *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br> Acesso em 15 julho 2012.

FIESCHI, Jean-André. “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.) *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Trad. Marcius Freire, Isabel Pagano e Maria Francisca Marcello. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. “Jean Rouch e a ética do encontro”. Devires. Dossiê Jean Rouch II. Belo Horizonte, volume 6, número 2, julho/dezembro 2009.

GUÉRONNET, Jane. *Le geste cinématographique*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre/Formation de Recherches Cinématographiques, 1987.

_____. e LOURDOU, Philippe. “O comentário improvisado na imagem: entrevista com Jean Rouch”. In FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Consuelo e MESQUISTA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues*

- and concepts in documentary. Bloomington e Indianapólis: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- _____. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- PAGGI, Silvia. “Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique”. In: *Cahiers de Narratologie*. Paris, número 20, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.
- ROUCH, Jean. “The Camera and Man”. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.
- VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2008, 65 min. DVD .
- Já metransforme em imagem*. Direção: Zezinho Yube. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2008, 32 min. DVD.
- No tempo das chuvas*. Direção: Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2000, 38 min. DVD.
- O poder do sonho*. Direção: Divino Tserewahú. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2001, 48 min. DVD.
- Os kisedje contam a sua história*. Direção: Kamikia Kisedje e Winti Sua. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011, 20 min. DVD.
- Os kuikuro se apresentam*. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2007, 7 min. DVD.
- Shomõtsi*. Direção: Valdete Ashaninka. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2001, 42 min. DVD.

Filmografia

- Cheiro de pequi*. Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2006, 36 min. DVD.
- Desterro guarani*. Direção: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2011, 38 min. DVD.
- Duas aldeias, uma caminhada*. Direção: Ariel

Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita

Carlos Pérez Reyna¹
Mariana Stolf Friggi²

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir os aspectos estilísticos e subjetivos dos conceitos de autoetnografia e documentário dispositivo em primeira pessoa, construídos pelo encontro entre Patrícia Ferreiro Pará Yxapy e Sophia Ferreira Pinheiro, cujo resultado é o documentário experimental *Teko Haxy-Ser Imperfeita* (2016). O filme é particularmente instigante para saber, como essas vozes estão construídas, do que falam essas vozes e, certamente, quais são as questões estéticas e subjetivas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas. Para elaborar essa análise fílmica, utilizamos os princípios metodológicos da antropologia do cinema, notadamente, o conceito de etnografia fílmica e, os princípios metodológicos de *mise en scène* e *auto-mise en scène* oriundas da antropologia fílmica.

Palavras-chave: *autoetnografia; documentário dispositivo; etnografia fílmica; antropologia fílmica*

Abstract

This article is intended to discuss the stylistic and subjective aspects of the concepts of autoethnography and first person device documentary, built by the meeting between Patrícia Ferreiro Pará Yxapy and Sophia Ferreira Pinheiro, whose result is the experimental documentary *Teko Haxy- Ser Imperfeita* (2016). The film is particularly stimulating to know, how these voices are built? What are these voices talking about? And, certainly, what are the aesthetic and subjective questions arising from this documentary that derives from the act of filming the other and themselves? To elaborate this film analysis, we use the methodological principles of film anthropology, notably, the concept of film ethnography and, the methodological principles of *mise en scène* and *auto-mise en scène* derived from film anthropology.

Keywords: *autoethnography; documentary device; filmic ethnography; anthropology filmic*

Introdução

Desde seu primeiro encontro, o cinema e a antropologia têm um logo percurso de afinidades e interesses. Ambos se desenvolveram no final do século XIX nas viagens aos horizontes mais distantes, em um tempo que a América e Europa buscavam mercados propícios às exigências de seu expansionismo econômico e colonialista. Desde então, o diálogo entre produtores de imagens

1 Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Cinema e Audiovisual, Universidade Federal de Juiz de Fora.

2 Cinema e Audiovisual, Laboratório de Antropologia Visual e Documentário, Universidade Federal de Juiz de Fora.

e antropólogos (fotógrafos e cineastas) é estimulado pela inserção de novas tecnologias de dispositivo, pelo surgimento de novas tendências, e pelas problematizações e debates de novas categorias e experimentações. Hoje, no diálogo entre o documentário³ e a antropologia, veremos um território fértil a novas narrativas, novas concepções, e novas propostas estéticas, que coloca, a ambos territórios, uma alternativa de ampliação de fronteiras.

Uma dessas preocupações passa necessariamente sobre a experiência do conhecimento do Outro (alteridade). Isto é, qual horizonte experimental de expectativas tem o documentário e antropologia no que diz respeito à experiência da alteridade, definida aqui como a experiência do “encontro”? Também chamado por Laplantine como “estranhamento”, é provocada pelo encontro das culturas que são para nós mais distantes, cujo encontro vai levar a uma modificação do olhar que se tinha sobre si mesmo. (2003). Segundo o autor:

“a elaboração da experiência da alteridade levamos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano e que consideramos “evidente”. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não têm realmente nada de “natural”. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única”. (2003 p. 13)

Com efeito, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos aos outros, mas míopes quando se trata da nossa.

É nesse sentido que este trabalho se orienta, de que “outra” maneira podemos construir e/ou

representar esse Outro, cuja imagem sem reflexo cria a ilusão de uma sociedade sem espelho? Ou melhor ainda, de que maneira podemos criar narrativas em que esse Outro possa criar suas próprias narrativas, seu próprio espelho? Hoje, o documentário e a antropologia, nos oferecem uma via de acesso a essa experiência pessoal, em que o “eu” constrói e produz seus próprios sentidos. Um exemplo disso, é Teko Haxy - Ser Imperfeita (2016), um documentário experimental sobre o encontro de Sophia e Patrícia, uma mulher branca e uma indígena que o tempo todo exercitam o ato de filmar a outra e a si mesmas. Sophia Pinheiro é antropóloga, artista e cineasta, e Patrícia Ferreira é professora e uma das principais cineastas indígenas Guarani Mbya atuante no projeto “Vídeo nas Aldeias”. Entre elas, discutem sobre as semelhanças e diferenças das dores e desafios de serem mulheres, cada uma inserida em uma cultura diferente. O filme é particularmente instigante para saber, como essas vozes estão construídas? De que falam essas vozes? E, certamente, quais são as questões estéticas e subjetivas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas?

O ponto de vista do “eu” no cinema documentário ou documentário em 1ª pessoa

Dentre os diversos conceitos desenvolvidos para qualificar, ou mesmo distinguir os documentários de outros tipos de produções fílmicas e/ou videográficas, está o conceito de voz. Carl Plantinga (1996) e Bill Nichols (1988) são dois pesquisadores que adotam esse conceito, pois, é através da voz, que os documentários representam aspectos deste mundo a partir de um ponto de vista ou perspectiva. Para efeitos de nossos propósitos utilizaremos as aproximações conceituais sobre a voz que Bill Nichols nos ensina. Segundo o autor, a voz está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, representa sua

3 Não é pretensão deste trabalho fazer balanços reflexivos dos períodos de transformação epistemológica dos conceitos e abordagens para revisitar o legado “ficcional”, clássico ou moderno que o documentário carrega.

visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico. Vejamos:

Por voz, refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (2007 p.50).

A voz (a fala) também está intrinsecamente relacionada ao estilo do filme e configura um elemento determinante na diferença entre ficção e documentário, e entre os próprios subgêneros documentários. No caso deste último, o estilo se refere à forma como o diretor busca traduzir sua visão sobre alguma questão do mundo histórico, e também, seu envolvimento com a temática, ou seja, a voz serve para tornar concreto o engajamento do cineasta com o mundo. Ele fala dos outros para nós? Apenas observa ou também interage com o Outro? Participa dessa relação, desse encontro com seu tema? Ou, de maneira inversa, a voz do cineasta é a mesma que nos diz, subjetivamente, seu ponto de vista sobre o mundo, criando um caminho de acesso íntimo ao político?

No sentido de organizar as diferentes abordagens⁴ acima mencionadas, Bill Nichols identifica seis tipos de documentários: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Esses modos de representação documental estão ligados a um determinado período histórico da evolução do documentário, isso não quer dizer que devam ser levados de maneira literal, qual uma receita, visto que eles não são incólumes ou puros. Pelo contrário, cada tipologia pode mesclar características de outras. Não existe uma rigorosa diferenciação entre eles, embora além de exercer uma grande influência

contemporaneamente, ela nos oferece substrato para um melhor entendimento de nossas análises fílmicas. Assim sendo, voltamos nossos interesses ao modo performático de expressar a compreensão do mundo por meio de dimensões subjetivas e afetivas, tal qual como acontece com o filme Teko Haxy.

Quais são as características do modo performático no documentário? Segundo Nichols “o documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”. (2007, p.176)

Este tipo de documentário defende que o conhecimento não é algo abstrato, mas sim concreto e corporificado pelas experiências pessoais, como propugnado pela tradição da literatura autobiográfica. O documentário performático se dirige primeiramente a nós, emocional e expressivamente, ao invés de apontar o mundo factual que compartilhamos. É um modelo de documentário, pelas chamadas minorias, que não encontra, nos modos de representação vigentes, possibilidades de expressar-se completamente. Sua subjetividade é sempre a dos que se sentem sub-representados, ou mal-representados, como mulheres, minorias étnicas, gays e lésbicas. O modo combate os que propalam “*Nós falamos sobre eles pra nós e se oferecem, em seu turno, para dizer Nós falamos sobre nós para vocês, ou melhor ainda Nós falamos sobre nós para nós mesmos.*” Esteticamente, adotam o uso livre de técnicas cinematográficas, como câmera subjetiva, *slow motions*, *flash-backs*, filtros coloridos, números musicais, congelamento de cenas e imagens desfocadas ou embaçadas, entre outras.

As abordagens do modo performático penetram no domínio do cinema experimental e de vanguarda, mas colocam menos ênfase na qualidade do filme (ou vídeo) do que na expressividade das representações que nos remetem ao mundo histórico. Todavia, o mundo

4 Para mergulhar esses diferentes modos de representação que funcionam como uma espécie de subgêneros convivo ao leitor a leitura da obra do autor, Introdução ao documentário. Campinas: Papirus Editora, 2007.

histórico torna-se excessivamente iluminado por tons evocativos e colorações expressivas que nos lembram constantemente de que o mundo é mais do que a soma das evidências que temos dele.

O documentário performático tem uma genealogia que vem dos anos 1970, quando se começou a falar de “cinema subjetivo”, ou “cinema do eu”, “mise en je”, “cinema em primeira pessoa”, “autobiografia” (Bellour 1997). A câmera, nesta modalidade de documentário, é colocada em uma espécie de última fronteira: o universo pessoal do cineasta. O “eu” tenta se inscrever na enunciação documentária.

A respeito da experiência do “eu” no documentário brasileiro, temos dois exemplos, entre outros, que exemplificam essa modalidade performática. Nos referimos a dois filmes contemporâneos: *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut (2002) e *33* de Kiko Goifman (2003). Em ambos filmes, a experiência do encontro ou a alteridade clássica do encontro é quebrada para dar passo ao específico, concreto e íntimo da experiência pessoal, logo subjetivo, dos cineastas. Há um transtorno visível da experiência dos realizadores – de seus corpos, de suas disposições psicológicas e de suas atitudes. Isto é, diferente da velha narrativa de objetividade/verdade, em ambos filmes, são minimizados em favor de representações do “eu”, de trabalhos subjetivos, geralmente pessoais e autobiográficos. Os realizadores estabelecem um projeto, sabem seu ponto de partida, têm seus objetivos mais ou menos definidos, o percurso é construído e não sabem dos resultados.

Inflexões do “eu” na narrativa do cinema documentário

Contemporaneamente, existe uma série de inflexões, estéticas, discursos sociais e novas tecnologias que habilitam e explicam modulações e variações interessantes e decisivas quando pensamos na crescente produção documentária da subjetivação. Grosso modo podemos

mencionar três: a) o “eu” realizador fala sobre si mesmo e, b) o “eu” realizador fala com o Outro e c) o “eu” realizador fala sobre o Outro⁵.

A *primeira*, narrativas sobre si, onde filmes documentários podem construir uma subjetividade plural e dialógica. Como mencionamos nos filmes anteriormente, *Passaporte Húngaro* (2002) e *33* (2003), têm como fio condutor, um discurso autorreferente onde as trajetórias de uma vida, e a própria existência do sujeito histórico, ganham valor em múltiplas manifestações: diários íntimos, confissões, memórias, todas incluídas na narrativa autobiográfica. Nessa narrativa, o espaço autobiográfico é constituído por discursos complexos e paradoxais, não apenas dicotômicos, que têm como potencialidade a mobilização sensível e intelectual de seus receptores, interpelados por um sujeito que expõe seus próprios limites, seu espelho, e a impossibilidade de alcançar uma definição absoluta e verdadeira de si mesmo e do mundo.

A *segunda*, encontramos narrativas da experiência e de alteridade. Nestes documentários existe um constante feedback entre a experiência do cineasta e o Outro. Como resultado disso, observa-se o caráter relacional desse encontro, em que a experiência e a percepção do Outro, profundamente comovido, tem sua narrativa ressignificada que, por sua vez, é atravessada por um olhar fortemente subjetivado. No plano internacional temos dois filmes que ilustram esta modalidade: *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (Os catadores e eu) (Agnès Varda, 2002) e *Sherman's March* (Ross McElwee, 1987). Por último, a terceira, onde a primeira pessoa é só uma presença desapegada e levemente vinculada à história que narra. A presença do cineasta funciona como uma agente catalizador dos processos fílmicos, também chamado “a mosca na sopa”. É uma inflexão no cinema documentário, pela inserção de novos dispositivos tecnológicos mais leves, além do cineasta interagir com o Outro, permite deslocamentos subjetivos com

5 Nesta modulação se inscrevem obras como *Crônica de um verão* (1960) de Jean Rouch e Edgard Morin e *Le joli mai* (1963) de Chris Marker. Em ambos filmes, a cenificação dos cineastas funciona como agente catalizador da ação.

esse Outro. Nesta modalidade se inscrevem obras como *Crônica de um verão* (1960) de Jean Rouch e Edgard Morin e *Le joli mai* (1963) de Chris Marker.

Acreditamos que, ao igual que as modalidades do documentário, o subgênero em primeira pessoa, também permite mesclas entre elas. Uma delas trata-se da modalidade de documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas: eu te filmo e você me filma, conversamos entre nós, nos filmando, como um jogo de espelhos. Um exemplo disso é nosso filme em questão, Teko Haxy. Este documentário será, mais adiante, motivo de nossa análise fílmica.

O ponto de vista do “eu” no cinema antropológico

Um dos motivos sobre os modos de aparecimento do cinema ao longo da história teve sua origem ligada à pesquisa antropológica. Desde esse então, o diálogo entre antropólogos e documentaristas é estimulado pelo surgimento de novas tendências, pela problematização e debates de novas categorias aos quais, em certa medida, redefinem a pesquisa etnográfica. Concomitante a isso, os avanços de novas tecnologias da imagem permitem, tanto ao filme quanto à fotografia, irem além da simples utilização das imagens animadas e fixas como instrumento de registro. Historicamente, a antropologia tem muitos pioneiros que utilizaram do filme como meio de documentar o que se entendia na época como sociedades pouco evoluídas. A realização desses documentários fez deles precursores da transformação dos métodos clássicos de pesquisa antropológica.

Hoje, os métodos e as escritas etnográficas associados à antropologia pós-moderna sugere à etnografia contemporânea que a apresentação dos resultados das pesquisas nos textos etnográficos devem responder à necessidade de incluir as vozes dos Outros (sujeitos sociais) em coautoria entre o etnografado e o etnógrafo. Nesse sentido, há a necessidade de trazer a nossa proposta, o debate realizado pelo antropólogo James Clifford em: *Writing Culture: The Poetics and Politics of*

Ethnography (1986) editada em coautoria do antropólogo George E. Marcus e, o ensaio Sobre a autoridade etnográfica na obra *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (1998).

A primeira, sobre o manto da objetividade científica ou “realismo etnográfico”, analisa criticamente as negociações da posição do etnógrafo na sociedade pesquisada e suas condições intersubjetivas de observação e interação. Isto é, James Clifford se refere às intrincadas relações entre a construção dos textos etnográficos e os processos de produção de conhecimentos sobre os Outros, tomando como base as propostas dialógicas e polifônicas bakhtinianas. A segunda, reforça ainda mais o rompimento com as autoridades monológicas das etnografias experiencial e interpretativa a dois outros modos de autoridade: o dialógico e o polifônico. Segundo Clifford, o modo de autoridade dialógico entende a etnografia como resultado de uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois ou, muitas vezes, mais sujeitos conscientes e politicamente significativos. Já o modo de autoridade polifônico, que rompe com as etnografias que pretendem conter uma única voz, geralmente a do etnógrafo, propõe a produção colaborativa do conhecimento etnográfico, dentre elas, citar informantes extensa e regularmente. Quer dizer, nas próprias palavras do autor: “um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala (voz), juntamente com seu contexto performativo imediato” (1998 p.41 Grifo nosso)

Grosso modo, James Clifford ao romper o poder absoluto do etnógrafo baseado na sua observação pessoal com a representação do Outro, as múltiplas vozes presentes na etnografia, muita das vezes “escondidas”, hoje, estão a ser descobertas e apresentadas. Isto é, ao inverso da etnografia tradicional, que falava *sobre* o Outro e *pelo* Outro, o etnógrafo passa a falar *com* o Outro. A produção de textos e discursos etnográficos é uma elaboração relacional resultado de um processo dialógico e/ou polifônico que busca ser uma alegoria do encontro entre subjetividades

de duas culturas diferentes: os etnografados e o etnógrafo, entre o Outro e o pesquisador.

Dos diferentes territórios da antropologia, a antropologia visual foi aquela que, na alteridade, tentou criar entrelaçamentos na busca da representação do Outro. Vejamos; às experiências de produzir filmes etnográficos⁶ como resultados de pesquisas; registrar informações e observações através da imagem visual; realizar filmes a partir de pesquisas antropológicas; soma-se aquilo que, em antropologia contemporânea, chama de *antropologia reversa ou simétrica* (Castro 2012), onde o próprio nativo ou o Outro, até então sujeito dos filmes etnográficos, passa a ser autor de seus registros fílmicos.

Na prática, de uma experiência a outra – de *Nannok* (1922) de Robert Flaherty às experiências de *Navajo Film Themselves* (1966) de Sol Worth e John Adair, passando por *Ateliers Varan* (1981) fundada por Jean Rouch até *Video nas Aldeias*⁷ (1986) do Vincent Carelli -, em sua busca pela imagem do Outro, o cinema etnográfico passa por amplas transformações, fazendo atravessar a tradição do cinema e as teorizações e pesquisas no âmbito da antropologia. Entre essas transformações, revela-se o ponto de vista do nativo sobre sua própria imagem e sobre o olhar daquele que a realizou. Nesse sentido, nos parece colocar o Outro em condições de discorrer sobre seu mundo e o mundo do branco, através do cinema, tomado como uma prática de produção de conhecimento que coloca o branco e o indígena em pé de igualdade.

No que diz respeito a esse tipo de produção etnográfica no Brasil, gostaríamos de salientar a relevância dos filmes do projeto *Video nas*

Aldeias (VNA), como lugar de um pensamento cinematográfico de onde surgem como nova proposta. Tomando como pano de fundo as ideias de Roy Wagner (2010) e de Eduardo Viveiros de Castro (2012), que reivindicam uma “antropologia nativa”, podemos sugerir que os grupos ameríndios ou não, possam representar o seu mundo, e também o mundo de *outrem*. E que, ao fazê-lo, ressignifiquem os próprios processos de produção cinematográfica e de produção de imagens. Assim, as relações historicamente construídas pelo cinema são reconfiguradas, no interior de práticas tradicionais, em relações étnicas e Inter étnicas.

Documentários autoetnográficos e suas fronteiras experimentais

Assim, pelo exposto panoramicamente até aqui, vemos que o sujeito “eu” como produtor de conhecimentos, tanto na antropologia, quanto no cinema, é uma categoria cuja utilização não é recente. Na aproximação das experiências e reflexões entre o documentário e a antropologia e sua implícita alteração do papel do cineasta e do antropólogo perante as novas formas de construção de narrativas sobre a representação do Outro, fundamentamos aquilo que o documentário denomina de filmes de não-ficção em *primeira* pessoa (performático) e, escritas sobre si na antropologia, de antropologia simétrica ou reversa.

Conceitualmente, no documentário, quando falamos o termo “filme em primeira pessoa” endereçamos fundamentalmente à modalidade de filmes que “falam” do ponto de vista articulado

6 Não é nossa intenção de entrar em terrenos históricos, para uma melhor compreensão do processo de formação do filme etnográfico, sugiro leituras dos seguintes textos de: (versão em francês) Emilie de Brigard. “Historique du film ethnographique”, in Claudine de France (Org) Pour une anthropologie visuelle, Paris (EHESS), 1979, pp. 21-51. (versão em inglês); Op. Cit., “The History of Ethnographic Film”, in Paul Hockings (Org.) Visual Anthropology, La Haye (Mouton), 1975, pp. 13-43; e Pierre Jordan. “Primeiros contatos, primeiros olhares”, in Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, UERJ, 1995. pp. 11-22.

7 O Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e, mais tarde, o projeto “Video nas Aldeias”, foi criado por Vincent Carelli em 1986. A proposta é revelar autores com subjetividade e não objetos de estudo da antropologia. Essa escolha se relaciona diretamente com o momento em que a antropologia se questiona a respeito da subjetividade de seus etnografados. O próprio Carelli menciona: “esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de autorrepresentação” (1995, p. 67). Ou como diria Catherine Russel (1999) suas próprias autoetnografias, contrária à etnografia praticada pelos antropólogos.

do cineasta e que, notadamente, reconhece, entre outras coisas, sua posição subjetiva. São construções de narrativa própria do tipo autobiográficas e de construção de identidades (destruição, ameaça ou afirmação).

Do mesmo modo, na antropologia, quando se fala de associar estudos (método⁸) com foco nas noções de sujeito social ou de subjetividade, mediante questões sobre a subjetividade e, onde, o Outro nativo assume o papel de etnógrafo enquanto produtor de conhecimento, é denominado de autoetnografia⁹. Como definir esse conceito dentro do cinema experimental e do filme etnográfico se ambos são considerados práticas autônomas e separadas às margens do cinema convencional? Um ensaio que oferece um olhar pertinente aos nossos propósitos é o ensaio *Autoethnography: Journeys of the Self*, na obra *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (1999) da pesquisadora Catherine Russell. Baseada substancialmente, na experiência e na observação do “eu”, isto é, na autobiografia, a autora situa o conceito de autoetnografia, para pensar realizações documentárias em primeira pessoa. Assim, dos modos de autorrepresentação onisciente, se abre passo para se tornar onipresente. Segundo a pesquisadora:

A autobiografia se torna etnográfica quando o cineasta ou videasta entende sua história pessoal inserida em grandes formações sociais

e processos históricos. A identidade não é mais um “eu” transcendental ou essencial, pois será revelado, mas uma ‘posta em cena da subjetividade’, uma representação de si mesma, tal como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são interpretadas frequentemente através de vários discursos culturais, sejam estes étnicos, nacionais, sexuais, raciais e/ou baseados em classes sociais (1999 p. 276)

A autora ainda acrescenta, o sujeito inserido na “história”, torna-se desestabilizado e incoerente, pois será um território de pressões discursivas e de articulações.

Algumas considerações podemos tirar do exposto até aqui: o conceito de autoetnografia é um caminho produtivo para o pesquisador da cultura, que se ocupa com a superação de divisões predominantes na reflexão teórica dedicada tanto às autobiografias¹⁰ quanto às etnografias do ponto de vista do nativo. É um convite a repensar as dicotomias, indivíduo/coletividade, sujeito produtor de conhecimento/objeto como continuidade e não como oposição. Todos esses temas mencionados são “temas/objetos” dedicados à representação e que, por sua vez, não se devem dissociar aos modos de como se produzem e se difundem na sociedade. Considerar esse amplo leque de cinematografia como “etnográfico” é reconhecer novas fronteiras no dilatado horizonte da antropologia visual.

8 Método de pesquisa que envolve auto-observação e investigação reflexiva no contexto do trabalho de campo etnográfico e da escrita. O termo tem um duplo sentido, referindo-se à consideração reflexiva de um grupo ao qual alguém pertence como nativo, membro ou participante (etnografia do próprio grupo) ou ao relato reflexivo da experiência subjetiva do narrador (escrita autobiográfica com interesse etnográfico). Essa distinção pode ser confusa em algumas tradições de pesquisa. Às vezes, a autoetnografia é sinônimo de self-etnografia, autoantropologia, etnografia da performance. No entanto ela também é associada à narrativa de pesquisa e à autobiografia. Os usos do termo são inicialmente tratados em um percurso histórico pela antropóloga Deborah E. Reed-Danahay, que busca em outros autores a tratativa do conceito-chave que ora está ligado aos relatos de vida como material de análise; ora é tomado como estudo feito pelo antropólogo sobre seu próprio povo; ora é concebido como a antropologia feita no próprio contexto social que a produz, com foco, portanto, na etnografia sobre a própria cultura. Ver *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. New York: Berg, 1997. xiv + 277 pp.

9 Uma obra muito interessante que nos revela a existência de uma história do conceito de etnografia foi publicada recentemente pelo pesquisador Juliano José de Araújo. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2019.

10 Vários autores denominam esta modalidade de *documentário autobiográfico*. Ver Lane 2002; Renov 2004 e Gabara 2006. O que parece ficar claro é que, os filmes autoetnográficos e em primeira pessoa, nem sempre são explicitamente, autobiográficos. Por mais subjetiva que seja sempre, a exploração da biografia do cineasta ou do antropólogo nativo, é uma busca menos importante nesses filmes do que se poderia esperar.

Teko Haxy- Ser Imperfeita (2018, 39')

Na parte introdutória mencionamos Teko Haxy - Ser Imperfeita como um documentário experimental sobre o encontro de Sophia Pinheiro (antropóloga, artista e cineasta) e Patrícia (professora e cineasta indígenas Guarani *Mbyá* atuante no projeto Vídeo nas Aldeias), uma mulher branca e uma indígena que o tempo todo exercitam o ato de filmar a outra e a si mesmas. Pelas entrevistas com Sophia, uma das autoras, sabemos que os registros fílmicos foram realizados sem um roteiro prévio, porém construídas a partir de temas sobre o feminino, trazidos originalmente por ela, e complementados por Patrícia. As imagens foram captadas de um cotidiano programado, além de planos subjetivos, utilizam muito planos com imagens desfocadas e invertidos (selfies) gerados de um dispositivo celular e de uma câmera Canon T5i. É um filme que coloca em cena os conceitos de documentário experimental em primeira pessoa e autoetnografia discutidas previamente neste artigo.

O filme é particularmente instigante para saber, como essas vozes estão construídas, do que falam essas vozes e, certamente, quais são as questões estéticas e subjetivas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas e criar, experimentalmente, suas próprias narrativas, seus próprios espelhos. Para nossas análises fílmicas, qual procedimento utilizar? Uma abordagem fecunda é utilizar o filme como objeto¹¹, “o filme como campo de pesquisa, onde o analista, cineasta ou antropólogo, diante da imagem fílmica (base empírica), dedica-se à decifração” (REYNA, 2017 p. 39). Entendemos por decifração à observação

e interpretação antropológica. Isto é, estudos, decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem, tal qual como aparece no filme, da maneira como Claudine de France nos ensina: “o estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável (...) mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p. 18). A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças à presença do filme dá origem a uma nova proposta - a pesquisa exploratória - na antropologia do cinema¹²: “O filme abre a pesquisa.” (Id., 1989, p.309). Isto é, estudos, decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem, tal como aparece colocado em cena pelo filme. Em resumo, tomando o filme como campo de pesquisa, nossa proposta é fazer etnografias fílmicas. Isto é, sob a “leitura” da tela e/ou no visionamento das imagens, construir interpretações, sempre provisórias, sempre passíveis de serem questionadas e/ou reconstruídas.

Do dispositivo ao Documentário

Se são inquietações deste artigo saber como se estabelece esse jogo relacional de conversa entre Patrícia e Sophia, onde as vozes, o corpo e a câmera, sempre estão ora com uma ora com outra, ou filmando e falando ao mesmo tempo subjetividades a duas, então, como analisá-lo? Anteriormente quando nosso texto conversava com Bill Nichols sobre a voz, o autor nos dizia que ela está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico. Isto é, a perspectiva é do cineasta

11 Sobre o *cinema como objeto* ler três artigos a respeito: dois do Paulo Menezes, *Representificação: as relações (im) possíveis entre cinema documental e conhecimento*. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2003, vol.18, n.51, pp.87-98 ISSN 1806-9053 e Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. Revista Teoria e Cultura da UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez, pp. 17-36. 2017 ISSN 2318-101x (on-line); e o terceiro, do Carlos P. Reyna, *Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa*. Teoria e Cultura da UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez, pp. 37-52. 2017 ISSN 2318-101x (on-line).

12 A respeito de pesquisas antropológicas a partir de filmes, sugiro a leitura das aproximações metodológicas e epistemológicas no Dossiê sobre Antropologia do Cinema publicado pela Revista Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 12 n 2 julho-dezembro 2017, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017. ISSN 2318-101x (on-line). <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/issue/view/540>

filmando (interlocutor) o Outro. No modelo autoetnográfico, a perspectiva ou o ponto de vista é do Outro. Ele é, ao mesmo tempo cineasta e o Outro, cuja visão subjetiva é mediada pela câmera.

Sendo assim, para efeitos de nossas análises fílmicas nos apoiaremos em duas noções de cenografia geral utilizadas por Claudine de France em sua obra *Cinema e Antropologia* (1998). Primeiramente, a noção de *mise en scène*, definida pela autora como apresentação fílmica, “O conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada deixa necessariamente ver a qualquer espectador, e mais particularmente ao espectador antropólogo” (1998 p. 20). Certamente, isso responde aos procedimentos cinematográficos que foram utilizados pelo cineasta para colocar em cena os cenários ou os feitos e gestos das pessoas filmadas. A segunda noção, apoiada pelos traços de cinematografia documental denominada *auto-mise en scène*:

“que designa as diversas maneiras por meio das quais o processo observado se apresenta ele mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise en scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A *auto-mise en scène* é inerente a qualquer processo observado”. (Op. cit., p. 405-406)

Em Teko Haxy, Sophia e Patrícia vão além do modelo autoetnográfico, pois o tempo todo elas experimentam o ato de filmar, fazendo com que o Eu, ora torna-se Outro, ora torna-se ela mesma, a partir da troca de quem está com o

dispositivo e de quem está sendo filmada. Esse é o artifício ou protocolo das situações filmadas, ou dispositivo¹³. Quer dizer, nesse sistema de comunicação, cada uma tem uma distinção de funções de apresentação fílmica: Sophia com a câmera coloca Patrícia em *mise en scène* e que, por sua vez, apresenta a Sophia sua *auto-mise en scène*, e vice-versa. Essa lógica de apresentação fílmica é confirmada pelas próprias realizadoras em texto publicado para a plataforma digital Verberenas:

Diante da câmera, criamos personagens, mas também colocamos nossos assuntos mais íntimos. Assumimos uma estética íntima – nosso diário relacional – um experimento visual feito por nós, duas mulheres de diferentes mundos que criaram um mundo dentro dessas diferenças. Nossa *auto-mise-en-scène*. (2019)

Em cena, ambas sempre descrevendo, comentando, falando o conhecimento que tem de si própria. Na imagem montada, vemos a autoimagem das personagens que nem um jogo de espelhos. A respeito do conceito de autoimagem a pesquisadora Sylvia Caiuby nos diz que:

“é um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir das relações concretas muito específicas que uma sociedade ou um grupo social estabelece com os outros (...) Essa autoimagem, por sua vez, implicará características não fixas, extremadamente dinâmicas e multifacetadas, que se transformam, dependendo de quem é o outro que se torna como referência para a constituição da imagem de si e mais, de como as relações com este outro se transformam ao longo do tempo”. (1993 p. 27-28)

13 Utilizo essa noção para esta produção documental, ao modo que o Jean-Louis Comolli (2001) o usa, “de inventar pequenos ‘dispositivos de escritura’ para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece.” (2001 pp. 99-111) Outra referência que complementa à noção de Comolli nos é dada pelas pesquisadoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita quando o dispositivo se remete “à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente.” No caso de Teko Haxy, o artifício foi experimentar o tempo todo, o exercício do ato de filmar a outra e a si mesmas. O objetivo inicial era de ser um filme realizado a partir de vídeo-cartas, para depois esboçar uma proposta autoetnográfica, porém cai no imprevisto e na permissão de uma mudança de ideias.

É, nesse sentido, que o processo de realização do filme gera a troca entre culturas através de uma relação de alteridade, onde não há um pesquisador branco com conhecimentos superiores e nem um objeto “nativo” na posição inferior, mas sim uma relação horizontal, resultante de transformações a todo instante.

Assim sendo, do ponto de vista do dispositivo técnico, tentaremos colocar em evidência a relação de correspondência entre Sophia e Patrícia (*mise en scène e auto-mise en scène*), para, nesse jogo performático e autoetnográfico de simetria fílmica, encontrarmos em suas vozes, a fonte de narratividade própria da qual precisamos tornar compreensível o que elas falam. Essa estratégia de *mise-en-scène* se justifica haja vista sua afirmação central de que a voz e imagem são indissociáveis no cinema documentário.

Teko Haxy pode ser dividido em sete sequências que consideramos mais importantes: a *primeira*, é constituída de vários fragmentos que mostram a imagem subjetiva de Patrícia a sua chegada ao aeroporto de Quebec, um dia de agosto de 2015; o deslocamento dela em uma canoa com motor dirigindo-se ao encontro com Sophia, também câmera subjetiva, aqui, no entanto, ela faz um leve movimento de câmera para se mostrar (autoimagem) e; finalmente, Patricia, Sophia, Ariel e Gêssica de carro na estrada caminho à casa de Patrícia. A imagem desta última sequência é, particularmente interessante, porque, Ariel (esposo de Patrícia) faz uma *selfie* em grupo. Além de mostrar para o espectador a imagem do mundo histórico invertido (o motorista do lado direito e a faixa de percurso do lado esquerdo), nos apresenta os atores sociais do documentário.

A segunda parte é um outro tempo e espaço, em junho de 2016, e as atividades se desenrolam na aldeia Ko'ênju. Logo de manhã, um dia de frio, vemos a Patrícia colocando em cena o rosto de Sophia que, após ter acordado, se dirigirem, ambas, à escola onde ela dá aulas. Os registros fílmicos desse pequeno percurso em plano sequência são imagens subjetivas de Patrícia feitas no celular. Em segundo plano, o galo canta e a voz *off* em língua *Mbyá* guarani ela nos diz: “o

nome dessa aldeia é ko'ênju, agora estou indo pra escola, está frio, esta estradinha vai até a escola onde dou aulas, faço esse trajeto diariamente durante a semana”. A imagem faz uma pequena pausa e se desvia em direção à casa de sua mãe dizendo: “aqui é a casa de minha mãe, eu sempre passo aqui rapidinho antes de ir pra escola, para tomar café”. A sequência termina em um plano aberto em contraluz, mostrando, na sombra (Frame 01), a troca do dispositivo técnico (celular) com Sophia. Esse frame funciona como uma alegoria daquilo que virá doravante acontecer no documentário, ora Patrícia é a realizadora ora a Sophia.



Frame 01

Percebemos nesse plano sequência de 01':15”, a adoção de dois comportamentos de Patrícia e Sophia: a) a primeira, de *significação social*; vemos os deslocamentos que Patrícia realiza diariamente para desempenhar sua prática docente em sua comunidade. Uma das características da subjetividade é a empatia que cria com o espectador, neste caso, pela voz dela sabemos que é professora, o conhecimento disso nos causa afetos e, b) de *estratégia fílmica*; para dar continuidade ao plano sequência que, após a troca da câmera com Sophia, a imagem ainda mostra a entrada de Patrícia na casa de sua mãe. Por essa estratégia, o olhar subjetivo de Patrícia, passa ela mesma a ser *mise en scène* na sequência final. Quer dizer, um duplo papel: o de filmar a ser filmado, e de cineasta a personagem.

A *terceira* parte, nos mostra o desenrolar das angústias e técnicas de matar uma galinha. São três sequências: se inicia com o lavado da panela por parte de Sophia (Patrícia filmando); continua

com a colocação da panela com água na fogueira e; finaliza com Patrícia matando a galinha. Estas duas últimas sequências colocam em prática o conceito de dispositivo, ou seja, o ato de filmar uma a outra. Aqui são necessárias algumas interpretações e reflexões: a de ordem cultural, a qual é Patrícia que instrui a transmissão de saberes dessa atividade material. É ela quem comanda os registros filmicos para colocar em cena a Sophia, e a orienta como lavar a panela, como acender o fogo e como matar a galinha. São atividades cotidianas na aldeia, nada de grandes temas culturais preexistentes. No entanto, uma sequência que nos revela a presença de um conceito que, ao que parece, guiava a experiência até esse momento, é quando Patrícia entra em *plongée* em cena, para ensinar na prática a Sophia, como se acende o fogo, e ela diz se dirigindo a Sophia: “então, filma agora para fazer vídeo-carta” (Frame 02).



Frame 02

Duas elucidações podemos extrair dessa frase: Patrícia pensa que a câmera está desligada e, convoca a Sophia a filmar o que ela chama

de vídeo-carta. Sophia, por sua vez, está com câmera ligada, permitindo o registro do corpo e a voz, mesmo em tempos considerados repetitivos ou fracos. Isto é, nem sempre a sua *mise en scène* coincide com a *auto-mise en scène* da Patrícia. As falas, neste caso, revelam a doação de Sophia ao exercício cinematográfico da escuta e ao tempo do outro; a filmagem torna-se uma atividade não apenas dos olhos, mas dos ouvidos, o tempo todo o dispositivo no documentário experimental também é construído desses momentos. Sabemos então, pelos registros contínuos que Sophia faz dos comportamentos destinados à atividade de matar a galinha que, as duas realizadoras ainda tinham em mente pôr em prática o conceito de vídeo-carta¹⁴.

A quarta parte do filme, são sequências realizadas ao pôr do sol, à beira do rio Uruguai, em Porto Mauá, na fronteira Brasil – Argentina, em julho de 2016. Com a câmera ligada, Sophia, novamente, surpreende Patrícia ao início das atividades desse dia. A imagem enquadrada¹⁵, tremida e em movimento, revela a voz *off* de Patrícia que supressa diz, “Ah, já está gravando já”. Sabemos pelas vozes delas que, calibram (configuram) o setup da câmera para os registros que continuarão a seguir. Após um corte, Sophia com câmera alta total¹⁶ (Frame 03), mostra brevemente Patrícia, com um sorriso ingênuo, deitada no chão, dizendo “Tenho preguiça de traduzir”. Esse breve comentário indica que, o relato que ela iria começar, gostaria de fazê-lo em guarani, pois “as palavras em guarani são mais profundas que o português”. Coloca assim, em primeiro plano, sua marca identitária do

14 Não é pretensão fazer um levantamento das diferentes obras documentárias que tratam a respeito das vídeo-carta. Um trabalho que debate esse conceito é a pesquisa de Coraci Bartman Ruiz, *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações*. Nas próprias palavras da autora a vídeo-carta “é uma invenção, um artifício criado pelo documentarista para realizar um documentário, se colocar em relação com outro, colocar outros em relação entre si, criar imagens, sons, narrativa” (2009 p. 42).

15 François Truffaut dizia que as pessoas sempre olham em plano geral, o contrário acontece toda vez que olhamos com a câmera, pois podemos selecionar o plano, portanto, o espaço que queremos selecionar/mostrar. Essa seleção divide o espaço em dois planos: o que se vê e o que não se vê. Isto é, o uso da câmera exige uma seleção do espaço (enquadramento) e supõe deixar parte da realidade fora do quadro (fora-do-campo). Ver declaração de François Truffaut em TRUFFAUT, François *El cine según Hitchcock*, Madrid, ed. Alianza, (1998). Por estar ligado ao conceito de plano, na teoria e na história do cinema sempre suscitado diferentes abordagens e debates. Para nossos propósitos o enquadramento estará vinculado ao espaço fílmico, tal como é apresentado na tela, entre dois cortes e, mostra as manifestações visuais e sonoras delimitadas pela imagem.

16 Esse ângulo de enquadramento devemos interpretá-lo em seu sentido técnico e não ideológico, pois é em esse momento que a Patrícia começa a discutir sobre as barreiras de tradução de sua língua nativa.

povo *Mbyá-Guarani*. Sua fala nos revela sua dor profunda a respeito da conquista, da colonização, destruição da natureza e da herança indígena que o homem branco tenta apagar.



Frame 03

O relato continua, Sophia mostra em close o rosto grandioso de Patrícia (Frame 04). O plano tem o mesmo nível do olhar em ambas, o que possibilita o conhecimento de suas demandas. Entre as já mencionadas, também narra a dificuldade que os indígenas enfrentam para atravessar a fronteira, onde, o ponto de vista indígena não se encaixa nas expectativas do Estado. Nas pesquisas particulares de Sophia Pinheiro, nos confirma essa interpretação quando diz “as fronteiras na realidade não existem – são imaginadas, impostas pela colonização para o controle identitário, político e territorial dos povos tradicionais. A fronteira não é meramente espacial, é um afastamento da compreensão do Outro.” (2017, p. 22)



Frame 04

Nessa parte da sequência, Patrícia em nenhum momento olha diretamente para a câmera, pelo contrário, atribui um olhar distante, de algo fora do quadro, ou em direção a Sophia,

que também está fora de campo, apesar sabermos de sua presença em posição de câmera. Para lembrarmos, Jacque Aumont (1995) distingue sobre o que está contido na imagem como campo e o que está fora do enquadramento como “fora de campo”.

Uma reflexão ambivalente das imagens a respeito desta quarta parte do filme diz respeito ao seguinte: ainda que, a câmera em vários momentos se revele como agente interlocutor do espectador, percebemos que os enquadramentos de aproximação e intimidade da *mise en scène* da personagem (ator social), verifica também, exatamente uma descrição de subjetividade que Sophia tem de Patrícia e permite não só a identificação do espectador com ela, mas uma objetivação de sua imagem social e de suas demandas.

Na sequência que se inicia no minuto 18:23 e vai até 20:52, começa a *quinta parte* que acreditamos ser fundamental sua análise e interpretação antropológica. Diz respeito ao desenrolar da atividade corporal de tomar banho como prática de purificação. Quem comanda os registros fílmicos é Sophia, desde a saída de carro da casa do Ariel até o final da sequência. Os desdobramentos desses comportamentos são da manhã de um dia gelado em junho de 2016, Patrícia, Géssica, e Ariel vão tomar banho ao rio Inhacapetum, perto da aldeia Koênju. Ariel é quem mergulha primeiro e sai rápido. Logo, Patrícia com o corpo parcialmente nu, vai entrando aos poucos e solicita, em língua guarani, à entidade do rio levar “toda minha brabeza e minha preguiça” “leva tudo que eu tiver de ruim” (Frame 05). O mesmo acontece com a Géssica, a imagem acompanha o mergulho dela, mas em voz *off* e alta, Patrícia repete as mesmas preces, mas como se trata de sua filha, acrescenta “Leva a minha mania de chorar por qualquer coisa”. Nesta última atividade, a mãe solicita à filha repetir as preces que ela fala para a entidade do rio.



Frame 05

Com essas práticas de purificação realizadas por Patrícia e Gêssica, duas significações são colocadas em cena: *primeiro*, ambas realizam suas intenções, ou à maneira mais profunda, sua própria consciência do mundo e das coisas, invocando sistematicamente, e segundo uma lógica do gesto ritual, os seres ou um ser em particular, no qual acreditam encontrar a forma de realização perfeita. Com suas preces, celebram alianças, traduzindo um pacto ou a simples expressão de uma união íntima entre seres que habitam o mesmo espaço comunitário. Então, como extrair os componentes desse sistema de comunicação entre Patrícia e a entidade que mora no rio? Segundo Luc de Husch (1974), atento à função de comunicação do rito, a noção do destinatário ocupa um lugar central. Pelo mencionado, o destinatário (Tupã¹⁷) é o primeiro elemento de referência e de orientação das preces de Patrícia, a ele convergem todos os seus pedidos e com ele se engaja um diálogo verbal.

Ao que tudo indica, é o único momento no filme em que a auto *mise-en scène* de Patrícia não tem correspondência com a *mise en scène* de Sophia, pois está orientada a outro destinatário, desta vez invisível, como o mostra visualmente o Frame 5.

A *sexta* parte é um dos momentos específicos, intensos e marcantes deste documentário experimental, trata da apresentação fílmica do diálogo entre as Patrícia e Sophia, onde esta última desaba a chorar, e revela sua tensão ao fazer

o filme, questionando se não está extrapolando os limites éticos da imagem e de si mesma. Ela acredita que está pressionando Patrícia a fazer coisas que ela não quer. São cenas que acontecem em maio de 2016 na aldeia Ko'enju, conjecturamos que seja a casa de Patrícia. Quem dirige a cena é Patrícia, com câmera subjetiva coloca Sophia em *close up*, são imagens às vezes focadas às vezes desfocadas, os dizeres dessa fala passo a transcrever:

“Eu fico nervosa, porque eu não sei se estou te pressionando, te fazendo fazer coisas que, às vezes você não quer, que às vezes não pensou em fazer isso...entendeu? (...) Não sei, tem toda a questão da imagem também, eu fico sempre tomando cuidado para não...explorar nem nada, não sei, assim. E aí eu fico sem saber porque você não fala direito... (risos em off de Patrícia), você é muito fechada as vezes...passa com uma cara (...) Não sei eu gostaria que você realmente me dissesse, ‘não, eu não quero fazer isso’ ‘sim, eu quero fazer isso ... (risos em off de Patrícia)”

Esse relato em forma de desabafo e com dúvidas, é uma provocação rouchiana que obriga a Patrícia a responder e interagir com Sophia. A partir dessa intervenção da câmera em Sophia, provoca reações reveladoras no “conflito” e nas trocas entre quem filma e quem é filmada. Logo, Patrícia, fora do quadro, mas em voz *off* responde:

“(...) Realmente, Sophia, não é nada com você, mas é que...Eu fico tipo aí...Eu quero, sei lá...me fechar num lugar só, ficar bem sem ouvir nada, assim... (...) todas essas coisas vão se acumulando pra mim, no meu corpo...Sei lá pra minha alma, pro meu espírito (...) Mas antes não, eu ficava muito, muito doente. Eu ficava sempre doente. Quem me cuidava era o Ariel ou às vezes minha mãe, quando tava aqui. Então, eu acho que...meio que eu quase caí de novo nessas coisas...Eu tava sempre doente...

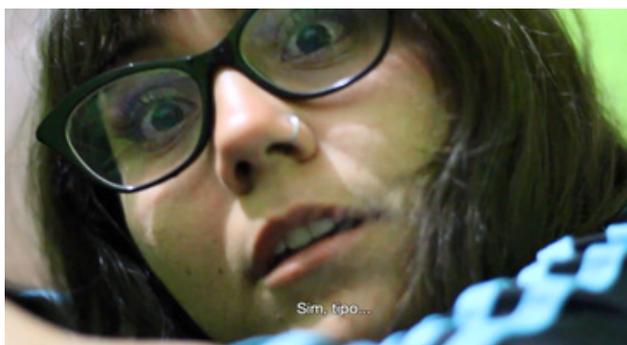
17 Em pesquisas realizadas a respeito da significação de Tupã na cosmovisão Mbyá Guarani, vemos que ele é uma entidade que mora no céu e envia trovões, relâmpagos e chuva. Para nossa interpretação nos valem do significado que Judith Shapiro utiliza. Ver “From Tupã to the Land without Evil: The Christianization of Tupi-Guarani Cosmology.” *American Ethnologist* 14, no. 1 (1987): 126-39. Accessed May 27, 2020. www.jstor.org/stable/645637.

(...) eu lembro que tinha uns cinco anos, que meu tio estava me levando pra Tamanduá. Ai depois de alguns anos fui de novo. (...) Eu me lembro que minha mãe falo que ela ia voltar pra Kuña Piru e perguntou se eu queria ou não, aí não me lembro o que eu respondi, se queria ou não, não me lembro. Só me lembro depois que eu acordei de manhã, procurei pela minha mãe e ela não tava, alguém falou: tua mãe já foi embora, agora você vai ficar aqui em Tamanduá, porque você foi na escola e ela te deixou aqui...Me lembro que eu fiquei com saudade. Desde que voltei com nove anos, eu fiquei sempre doente. Eu tinha qualquer tipo de doença, sabe? (...) Então, a primeira que eu me lembro é que não estava caminhando mais (...) até os onze anos (...) Logo depois que voltei de Tamanduá, aí sempre estava em Opy, na casa de reza”

Sophia surpresa rebate: “você ficou dos nove aos onze sem caminhar?”

Patrícia continua:

“sim, tipo...era uma bola que saía e depois aquela bola sumia (...) caminhava um pouquinho e ela saia de novo. Aí lembro que fui no hospital várias vezes também...Aí, de uns anos pra cá, acho que fiquei um pouco mais forte” (Frame 06)



Frame 06

Tem uma pequena pausa, silêncio e, Sophia em sintonia com a narrativa de Patrícia diz:

“Não sei, parece que você está contando a minha história aí. Porque quando era pequena também

ficava muito sozinha, né? Minha mãe me criou sozinha, filha única, mas... sem pai e tal...Então, ela sai para trabalhar e me deixava muito sozinha...eu assistia muita TV (...) eu não entendia porquê e tal... Depois que a gente cresce é que a gente entende. Tanto que não me lembro nada de minha infância... assim, acho que cortei, limei isso de minha vida (...). Quando nasci, tive pneumonia. E aí minha mãe...ela meio arbitrária com questões de saúde, principalmente, depois que tive meu problema de saúde sério... Ela me dava muito mamadeira, muita coisa e aí minha avó fala que isso esticou meu estômago, então era meio gordinha quando era pequena.”

Os diálogos acima reproduzidos merecem algumas breves reflexões: são, discursos autobiográficos femininos, que contribuem para trazer à tona sensibilidades e subjetividades “como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo” (VERSIANI, 2005, p. 87). Patrícia e Sophia mergulhando nas características intersubjetivas da experiência e da memória, colocam o diário íntimo filmico¹⁸, como lugar comum de fala. Catherine Russel sugere através dessas características, um repensar do conhecimento etnográfico, onde “o papel da identidade nesses filmes exige uma noção ampliada de etnia como formação cultural do sujeito.” (2010, p. 239)

Em termos dos registros fílmicos experimentais, mesmo que Patrícia não esteja na imagem, a sua voz *off* coloca em cena jogos de *mise en scène* muito singulares. Nessa sequência, uma característica fundamental do dispositivo construída por Patrícia, que é a não-presença e presença simultaneamente do corpo e da fala, respectivamente, dela. Essa não-presença é revelada pelo olhar de Sophia que observa o tempo todo. À vista disso, a câmera ocupa o lugar do corpo não presente, porque é ocultado de Patrícia. Esta forma narrativa é uma característica da subjetividade definida como

18 O diário filmico, na premissa de uma biografia pode ser entendido como um “cinema pessoal” e “moldado como uma forma de etnografia experimental” (RUSSEL, 2010, p. 239.)

ocularização interna primária¹⁹. Desse modo, em função do dispositivo narrativo, o “lugar” de onde Patrícia transmite suas lembranças e suas dúvidas a Sophia, é um lugar ocupado pelo espectador. Quer dizer, uma declaração de que o espectador pode ocupar um papel ficcional dentro de um filme documentário, mesmo experimental. As interações subjetivas desta sexta parte ainda continuam. Surge então, a indagação sobre padrões estéticos na cultura indígena e a ocidental. Sophia olhando para a Patrícia (câmera) pergunta:

“você acha que esses padrões estéticos Juruá, eles interferem no seu corpo? Igual eu disse da questão de ser gordinha quando era pequena...Ou até mesmo hoje de eu ser um pouco...mais cheinha assim, gordinha mesmo, acima do peso, sei lá...”

A voz em *off* de Patrícia, desfocando o rosto de Sophia, responde:

“Eu acho que Nhanderu Kuery mandou a gente do jeito que gente é, para a gente se aceitar assim. Eu não sei o que eu mudaria no meu corpo, no meu rosto... Eu não tenho nada para mudar, mas sei lá, acho que nenhum Guarani faria isso. Talvez eu esteja enganada, mas eu acho que nenhum indígena, na verdade. Eu fico as vezes pensando por que os brancos fazem isso...Por que querem ser perfeitos? O que é perfeito? O que é perfeito para os não-indígenas (simetria)? Ser uma pessoa perfeita, ter um rosto perfeito...Por que pra gente, perfeito é não ter maldade. Mas acho que o que realmente vale a pena definir como beleza (Frame 07 e 08) ou definir como perfeito, é o amor que você tem em seu coração. Que também é muito difícil, às vezes, para uma pessoa conseguir tudo isso.”



Frame 07



Frame 08

Duas observações sobre estes diálogos: sobre os padrões estéticos impostos pela sociedade inserida na cultura ocidental, quando interpelada à subjetividade de Sophia, “você acha que esses padrões estéticos Juruá, eles interferem no seu corpo?” Patrícia diz: “perfeito é não ter maldade”. Tudo indica, que uma das particularidades entre os *Mbya* é a existência de cuidados nos diferentes períodos da vida que são destinados a fixar a *alma no corpo*. Essa voz representa o principal elemento identificador de um ser *Mbyá-guarani* e coloca no cerne de sua tradição, dicotomias natureza-cultura e sociedade-sobrenatureza, que os conecta diretamente com as divindades enquanto vivem em Teko Haxy, segundo Patrícia Ferreiro Pará Yxapy, na aldeia imperfeita.

Da estrutura de montagem²⁰ desta sequência, surge outra possibilidade de construção não narrativa no campo do documentário experimental. A saber, no minuto 33’35”, escutamos a voz de Patrícia dizer: “mas acho que o que realmente vale a pena definir como

19 André Gaudreault e François Jost. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora da UnB, 2009. P. 170

20 Além de Patrícia e Sophia, Tatiana de Almeida também possui um papel importante no filme, como montadora, quem ajuda conduzir e transformar a narrativa do filme. Tatiana também é atuante no projeto Vídeo nas Aldeias.

beleza”. É, a voz de uma frase que une dois planos. Começa com o olhar embaçado subjetivo de Patrícia (campo) (Frame 07) e termina com o olhar nítido subjetivo de Sophia (contracampo) (Frame 08), a sutura desses dois planos é dada pela voz de Patrícia, que dá continuidade à voz e descontinuidade à imagem. Se o campo/contracampo é um dispositivo importante de construção do espaço fílmico narrativo, seria uma boa oportunidade de se interrogar sobre, como a voz (áudio) coloca em cena, a costura de duas subjetividades no documentário experimental?

Uma possível resposta é dada pelo entendimento da montagem como elemento utilizado no documentário experimental. Vejamos; se a voz contínua (áudio) começa no campo subjetivo de Patrícia (plano A) e termina no contracampo subjetivo de Sophia (plano B), pelo corte (montagem) o dispositivo irrompe a cena de A e, o espectador, abruptamente, sai de seu transe e deixa de ser o “lugar” onde Patrícia transmite suas subjetividades. Diferente da narrativa clássica cinematográfica que objetiva encobrir as marcas de sua materialidade/construção, em Teko Haxy, a montagem expõe as entranhas de seu dispositivo e permite mostrar a cara de quem fala em subjetividade (autoimagem). Se mergulharmos nas interpretações antropológicas, lembremos novamente a obra *Jogos de Espelhos* (1993) de Sylvia Caiuby, algumas explicações do espelho como metáfora para a sociedade ver o processo de transformação que sofre com o contato de diferentes grupos sociais, através da sua autoimagem, mas também se pode perfeitamente substituir o espelho pelo cinema e analisar as imagens nele produzidas. Ver-se-á histórias das mulheres apagadas na constante tentativa de se afirmarem como sujeitos e agentes ativos.

A última cena que selecionamos para nossas análises, trata dos desdobramentos dos registros

fílmicos do desenrolar da aplicação de um saber tradicional *Mbyá*, em um processo terapêutico do uso de ervas como tratamento para doenças e dores no joelho. A *mise en scène* destes registros fílmicos foi feita pela própria Sophia e, o motivo ela o menciona nos diálogos intersubjetivos que tem com a Patrícia no minuto 34’12”. Vejamos, ao rever as imagens do filme, Sophia em *contre plongée* e em *close up*, nos lembra que aos 13 ou 14 anos de idade, por motivos que ela desconhece, começa a sofrer de artrite nos joelhos. A pesar dela ter passado por diferentes tratamentos convencionais e alternativos, ainda hoje a afeta (Frame 9).



Frame 09

As cenas desta sequência são imagens subjetivas de Sophia e nos revela as manipulações que Elsa, mãe de Patrícia, realiza na aplicação da erva *pengué-poã*²¹ (remédio para fraturas) no joelho da própria antropóloga/cineasta. Isto é, a *mise en scène* dos gestos e posturas da técnica material²² de Elsa, além de serem desdobramentos de manipulações no próprio corpo de Sophia, também são imagens apresentadas para o espectador do ponto de vista da própria cineasta. Isto é, o ângulo, o enquadramento e a duração temporal dessas operações oferecem outra opção às práticas que o etnólogo-cineasta tem, toda vez que precise colocar inteligíveis manifestações sensíveis da atividade humana, aqui denominada *etnocinematografia de si*. A meu ver, essa prática

21 Cadogan, León. En torno a la Aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá, in *América Indígena*, No. 2, vol XX, México, 1960. Pp. 133-148

22 Técnica material definida assim por Claudine de France “Uma das particularidades das técnicas materiais consiste precisamente no duplo caráter exterior e material de seu objeto (a exterioridade é sem dúvida de uma importância capital para o cineasta colocado em cada instante diante da escolha de um enquadramento e de um ângulo que junta ou separa no espaço os elementos do conjunto eficiente composta pelo agente e seu dispositivo” Cinema e antropologia, 1989. p. 61.

autoetnográfica é uma contribuição desta etnocineasta para o conduto de interconhecimento que é a situação antropológica. Ela oferece outra possibilidade àqueles que lançam mão do filme para suas pesquisas etnográficas no sentido inverso, desde que o olhar seja do próprio nativo.

Considerações finais

Este trabalho é uma análise fílmica que toma como base empírica o filme Teko Haxy e, em seu discurso experimental procuramos desvendar e jogar alguma luz sobre as seguintes perguntas: quais são as formas estilísticas e estéticas que um documentário oferece quando se decide experimentar o “eu” feminino como exercício performático e autoetnográfico de simetria fílmica? Isto é, colocamos em evidência a relação de correspondência entre Sophia e Patrícia (*mise en scène e auto-mise en scène*) e vice-versa e, nesse jogo de espelhos, tentamos encontrar em suas vozes, a fonte de narratividade própria da qual precisamos para tornar compreensível sobre o que elas falam.

Buscando responder a essas perguntas percebemos que, na sua construção fílmica, existem hibridismos estilísticos naquilo que chamamos de experimental. Planos sequências subjetivos caros ao “realismo” coexistem com autossublinhamentos (autoimagem) na sua construção não-narrativa ou, como diria André Parente (2000) “o fílmico não se opõe ao narrativo”. Por exemplo, na análise de nossa segunda sequência, do olhar subjetivo de Patrícia, em plano sequência, passa a seu autossublinhamento do rosto (autorretrato) pela passagem da câmera às mãos de Sophia. Por esse movimento fílmico o plano sequência além do percurso que Patrícia organiza na imagem, também mostra sua entrada na casa de sua mãe. Nesse exercício experimental, Patrícia passa ser *mise en scène* na sequência final. Quer dizer, Patrícia desempenha um duplo papel: de filmar a ser filmada, de cineasta a personagem.

O subjetivismo de Patrícia converte o habitual e o cotidiano omitido em algo extraordinário.

Outra constatação estética e estilística é dada pelas noções de *mise en scène* e *auto-mise en scène*, como relações inerentes a toda apresentação fílmica. Estas, em Teko Haxy, mesmo no exercício da experimentação parecem não fugir às manifestações que a profilmia²³ oferece. No filme, esses atos da terceira e quarta parte, longe de eliminar ou abolir na montagem, a imagem final nos apresenta os comportamentos imprevistos e inesperados de Patrícia, quando é pega de surpresa pela presença da câmera ligada. Atos definidos por J-L. Comolli de *habitus* assim: “trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas (...) segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (...), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scènes* (2008 p. 84). Esses *habitus* sempre oferecerão recepções contraditórias do espectador, terão alguns que possam entender sua significação, terão outros que acharão desnecessárias suas inclusões na montagem final.

A inversa também é verdadeira, no desenrolar da quinta sequência, a falta de correspondência entre *auto-mise en scène* de Patrícia com a *mise en scène* de Sophia é dada pela presença de outro destinatário às preces oferecidas pela Patrícia. Explicamos, o primeiro elemento de referência e de orientação de Patrícia é um outro destinatário, o Tupã, a ele são oferecidos os gestos e as palavras de sua *auto-mise en scène*. É um momento de pura descrição etnográfica, mesmo nas práticas experimentais de apreensão cinematográfica de Sophia e Patrícia, ela é submetida à *lei cenográfica de saturação* de toda descrição fílmica, onde segundo Xavier de France noz diz que, “mostrar uma coisa significa mostrar outra simultaneamente” (1982). Isto é, mesmo na execução das regras do dispositivo, o fluxo contínuo de comportamentos, gestos e manipulações das personagens na imagem, sempre, aparecem atividades esfumadas ou

23 Segundo Claudine de France é “a maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis” (1998, p. 412).

colocadas em segundo plano ou terceiro plano.

Ainda duas questões sobre a montagem em Teko Haxy. A primeira, sobre a montagem final, não existe um fio condutor do desenrolar das atividades das cineastas, não existe uma linearidade temporal que permita um início, meio e fim dos atos e comportamentos na execução dos protocolos do dispositivo. Não existem grandes temas preexistentes de interpretação ou reinterpretação antropológica. O único que preexiste são seus personagens. Como diria André Parente (2000), o filme, a sua maneira, torna-se o próprio acontecimento. Seus conteúdos estão baseados nas estratégias de provocação e de escolha do dispositivo: no filme, a prática de se filmar uma a outra e a si, e suas contingências. Sobre a montagem das sequências, chamaríamos de montagem livre, como documentário não-narrativo, são nove sequências-experiências, independente da ordem cronológica sempre encontraremos duas cineastas ensaiando e insurreccionando à narrativa documentária.

Contudo, pelas nossas análises fílmicas, a despeito de ser uma proposta experimental, existe um elemento etnográfico descritivo passível de uma interpretação antropológica. Nos referimos ao ritual de purificação praticada por Patrícia, essa sequência confirma que em determinados momentos o descritivo etnográfico faz parte do dispositivo. Ambivalências das escrituras cinematográficas.

Finalmente, do que falam as cineastas? Perante os protocolos do dispositivo, o jogo relacional de provocações entre Patrícia e Sophia, e a inscrição de subjetividade das cineastas, se impõem sobre qualquer outras mostrações dos processos e mecanismos dos quais se constrói Teko Haxy.

As falas de Patrícia às vezes em voz *off*, às vezes em autorretrato, às vezes pela *mise en scène* de Sophia poderíamos organizá-las da seguinte maneira: no enraizamento de sua existência Mbyá Guaraní e as injustiças que sua cultura sofreu e ainda sofrem pela colonização, pela presença do branco, pelo abandono do Estado; a intenção é combater e desmontar os discursos hegemônicos que ditam as formas de viver e criar obedecendo à incerta condição de sentir-se “uma

estranha no ninho” em seu território construído por estrangeiros. As escritas sobre si na imagem, são discursos identitários. As percepções e as experiências íntimas femininas inscritas na memória individual de Patrícia é memória coletiva dos Mbyá, portanto, são narrativas convertidas em formas de resistência. Paul Ricoeur (2012) estava certo quando dizia que, toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração. A consciência da relação de poder que ela tem sobre a câmera (apropriação) e a invenção do dispositivo o permitem. Foucault (1998) sempre nos lembra disso “lá onde há poder há resistência”.

Já, a fala de Sophia, com as mesmas considerações de dispositivo de Patrícia, quando ouvimos sua voz seja em *off* seja em no quadro, é para comentar pequenas ocorrências do dia-a-dia, relatar suas memórias ou para fazer formulações do “eu” baseadas em preocupações existenciais dela em relação a sua escolha como antropóloga, às angústias em relação ao “eu” de Patrícia e, também, em relação às lembranças sobre os problemas de saúde do joelho que sofre desde pequena. O dispositivo e a prática experimental do jogo de subjetividades utilizadas no filme, escancara essas inquietações de Sophia. Uma constatação disso é dada em dois momentos expressivos do filme: o primeiro, íntimo e pessoal de intersubjetividade na quarta parte do filme, permite um jogo relacional de espelhos entre Sophia e Patrícia. É como se a narrativa das experiências de uma ecoasse na outra e vice-versa. Não é por acaso que as memórias de ambas focam na estética corporal, a infância e na saúde delas. A segunda constatação é dada pelo papel dominante de Patrícia no exercício experimental: dela partem, as normas ou protocolos do dispositivo que serão utilizados nos procedimentos cinematográficos para colocar em cena os jogos intersubjetivos entre elas. É ela que comanda os desdobramentos fílmicos. Além de existir uma admiração de Sophia pelo trabalho de Patrícia, sempre estão presentes em suas memórias, o resultado da pressão da memória coletiva de ser mulher na cultura ocidental.

Para terminar, diríamos que Teko Haxy é um filme documentário ensaístico híbrido que se

remete, de um lado, à coexistência de elementos de autoetnografia, de diário, de autobiografia construída a duas personagens, portanto plural. Sophia e Patrícia afetam e são afetadas pelo próprio fazer fílmico e pelas relações que este fazer implica. Com essas relações, o espectador tem acesso ao compartilhamento de um processo vivido pelas cineastas e pelos personagens envolvidos e ainda experimenta, junto com os atores sociais do dispositivo, alguns dos seus processos de individuação. De outro lado, e híbrido também, porque quando falamos em autoetnografia ou filmes autobiográficos performáticos, logo pensamos que são filmes em primeira pessoa que “falam”, do ponto de vista articulado do cineasta, que, por sua vez, assume prontamente sua posição subjetiva. No entanto, gostaríamos aqui de fazer uma pequena reflexão: a estrutura gramatical de primeira pessoa pode ser no singular e no plural. Isto é, o “eu” não existe sozinho, ele existe inserido em um “nós” plural baseado no coletivo. Nosso argumento é que o ser é sempre “estar com”, que o “eu” não é anterior a “nós”, que a existência é essencialmente coexistência. Nesse sentido, ficamos um pouco convencido o que Jean-Luc Nancy (2000) nos diz sobre o *ser singular plural*, em que o indivíduo “eu” não existe sozinho, mas sempre “com” outro, ou seja, ser “um” nunca é singular, mas sempre implica “outro”. Apesar de acreditarmos que o “eu” expressa nossa individualidade, ele também expressa nossa comunhão, nossa pluralidade, nossa inter-relação com um grupo, com uma sociedade, no nosso caso com uma determinada comunidade, pois nas narrativas de Patrícia, o “eu” dela é, o tempo todo, o “nós” do povo Mbyá.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- CAIUBY, Novaes S, HARTMANN, Thekla O. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 151-171, Apr. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 05 May 2020.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLIFFORD, James e MARCUS, E. George. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press. 1986
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FRANCE, de Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998
- _____. *Do filme antropológico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FRANCE, Xavier de: *Eléments de scénographie du cinéma*. Nanterre, Université de Paris X, Formation de Recherches Cinématographiques, collection Cinéma et Sciences Humaines, n° 8, 1989 [1982].
- GABARA, R. *From Split to Screened Selves:*

- French and Francophone Autobiography in The Third Person*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2006.
- GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. “Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, número 2, julho/setembro 1995.
- GAUDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.
- HUSCH, Luc de. “Introduction à la ritologie générale”. In: *Edgar Morin et Massimo Piattelli-Palmarini (eds.), L'unité de l'homme, invariants biologiques et universaux culturels*. Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2002.
- LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In *Vários Autores. Sobre Fazer Documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *Sendo plural singular*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2007.
- _____. *The Voice of Documentary*. In: ROSENTHAL, Allan. *New Challenges for Documentary*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- PARENTE, ANDRÉ. *Narrativa e Modernidade, Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Papirus Editora, 1994.
- PINHEIRO, Sophia. “A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira para *yxapy*”. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2017.
- PLANTINGA, Carl. *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film*. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël. *Post Theory Reconstructing Film Studies*. Madison: The university of Wisconsin Press, 1996.
- _____. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- REED-DANAHAY, Deborah E. *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. New York: Berg, 1997. xiv + 277 pp.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2004.
- RICOEUR, Paul. *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, p. 299-310, June 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015&lng=en&nrm=iso>. access on 29 May 2020.
- REYNA, Carlos P. Reyna. *Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa* *Revista Teoria e Cultura da UFJF*, v. 12 n. 2 jul. a dez, pp. 37-52. 2017 ISSN 2318-101x (on-line). Disponível e, <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12376>> acesso em 07 mai. 2020. <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2017.v12.12376>
- RUIZ, Coraci B. *Documentario-dispositivo e video-cartas: aproximações*. 2009. 117 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284016>>. Acesso em 19/05/2020.

RUSSEL, Catherine. Autoethnography: Journeys of the Self, In *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.

Sherman's March. Dir. Ross McElwee, 1987. Documentário/Independente - 2h 37m

SHAPIRO, Judith. *From Tupã to the Land without Evil: the christianization of Tupi-guarani cosmology*. American Ethnologist, v. 14, n. 1, p. 126-139, fev. 1987.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid, ed. Alianza, 1998.

TEKO HAXY- SER IMPERFEITA. *Verberenas*. Edição 04. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/teko-haxy/>. Access on 3 June 2020.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo,. Cosac Naify, 2010

VERSIANI, Daniela. B. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Filmografia

33. Dir.Kiko Goifman, 2003, 1h 14min / Documentário

Crônica de um verão. Dir. Jean Rouch e Edgard Morin , 1960, Documentário em cores/90'.

Passaporte Húngaro. Dir. Sandra Kogut, 2002. Documentário - 1h 14m

Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après. Dire. Agnès Varda, 2002. Documentário - 1h 3m

Le joli mai. Dir. Chris Marker, 1963. Documentário - 2h 45m

Nannok. Dir. Robert Flaherty, 1922. Documentário/Mudo - 1h 23m

Navajo Film Themselves. Dir. Sol Worth e John Adair. 1966. Série de sete curtas documentários.

Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*

Sophia Ferreiro Pinheiro¹

Resumo

Este artigo traça alguns caminhos da trajetória da cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*, a partir das relações que ela estabelece com as imagens e das relações que juntas estabelecemos ao longo de quase uma década de colaboração e amizade. Neste fragmento da minha pesquisa de mestrado, contextualizo o fazer cinema de Patrícia em seu enquadramento cosmológico e social, o atual “estado das coisas” no cinema indígena brasileiro feito por mulheres e as representações imagéticas de Patrícia e de outras cineastas indígenas. Nesse processo, por meio do cinema, Patrícia performa a sua auto-etnografia e auto-*mise-en-scène*, manipulando o documentário indireto enquanto agente histórica, ou seja, escolhe os meios e as formas de se mostrar, exercendo um espaço de liderança por meio de seu trabalho que tensiona alguns processos da produção artística hegemônica.

Palavras-chave: *cinema; gênero; cinema indígena; mulheres Indígenas*

Filmmaking and selfmaking in indigenous women cinema with Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*

Abstract

This article maps some of the lines in the path of Mbyá-Guarani filmmaker Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*, based on the relationship she establishes with the images and the relationship we have established between us, over almost a decade of collaboration and friendship. In this fragment of my master's degree research, I investigate Patrícia's filmmaking in its cosmological and social framework, the current status of Brazilian indigenous cinema made by women and the representations of Patrícia and other indigenous women filmmakers. In this process, through cinema, Patrícia performs her self ethnography and self-*mise-en-scène*, indirectly manipulating documentary conventions as a historical agent. In other words, she chooses the means and ways to show herself, exercising a leadership role through a body of work that defies some processes of hegemonic artistic production.

Keywords: *cinema; genre; indigenous cinema; indigenous women.*

Corpo-Campo: nosso encontro através das imagens

Esse artigo é fruto de minha pesquisa de mestrado², no programa de Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. A pesquisa traçou a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira

1 Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, UFF

2 A dissertação “A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*” encontra-se disponível para download pelo site da Biblioteca Central da Universidade Federal de Goiás < <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7897> > Acessado em 13 de Abril de 2020.

Pará Yxapy, da etnia Mbyá-Guarani, desde sua primeira oficina audiovisual com o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema e Vídeo nas Aldeias, em 2007, até o ano de 2017, ano de defesa da dissertação. Pesquisei sua trajetória nesses 10 anos a partir das relações que ela estabelece com as imagens a fim de contribuir com os estudos sobre mulheres e cineastas indígenas e, a partir daí, compreender os caminhos de uma mulher indígena cineasta no Brasil. Realizo trabalho de campo³ com ela e sua família desde 2015 e atualmente o “estranho” me é muito familiar, visto que ela é minha *xeryke’i* (irmã mais velha). Patrícia é atualmente uma das mulheres relevantes para o que nós – *juruá kuery*⁴ – chamamos de cinema indígena brasileiro. Nomeação e caminho que sigo no doutorado, agora em Cinema e Audiovisual na UFF (RJ).

A pesquisa procurou responder cinco perguntas para a composição da paleta da minha relação com Patrícia: 1. O que é ser uma mulher indígena cineasta? 2. Como a produção imagética é pensada e realizada por uma mulher indígena? 3. Qual a importância do fazer cinema para ela? 4. Quais potências as imagens podem causar, combater ou afirmar no contexto de Patrícia? 5. Qual a especificidade da mulher indígena cineasta se comparada aos homens indígenas? Levantando a seguinte hipótese: por meio do cinema, Patrícia performa a sua auto-etnografia e auto-mise-en-scène, manipulando o documentário indireto enquanto agente histórica, ou seja, escolhe os meios e as formas de se mostrar, exercendo um espaço de liderança por meio de seu trabalho que tensiona alguns processos da produção artística hegemônica. Aqui neste fragmento da pesquisa,

contextualizo o fazer cinema de Patrícia em seu enquadramento cosmológico e social, o atual “estado das coisas” no cinema indígena brasileiro feito por mulheres e as representações imagéticas de Patrícia e de outras cineastas indígenas.

A produção de Patrícia afasta-se da visão romantizada e exótica (“da outra”) por meio das apropriações de seus discursos, empreendendo sua própria agência artística na produção de uma cinematografia indígena feminina. Desse modo, deparamo-nos com uma tensão entre fronteiras e suas possibilidades discursivas abertas pela apropriação de tecnologias audiovisuais constitutivas das posições hegemônicas. Foi a partir dessa fissura que fizemos uma experiência etnográfica de vídeo-cartas⁵: trocas de mensagens videográficas dos mais diversos temas entre nós duas. Como poética de minha dissertação de mestrado, essa troca deu-se a fim de mostrar com imagens e sons nossa relação⁶. Como afirma Patrícia: “o que pus para fora estava dentro de mim” e assim nos mostramos.

“Tudo era uma grande aldeia antes de ter fronteira”⁷

É muito difícil dissociar a luta pela terra e a luta econômica e social da luta pelo respeito e pela representação por serem mulheres. A terra é episteme central para as diversas etnias do Brasil e para as pessoas que trabalham e vivem dela. Se pensarmos na poética da terra com as mulheres, acionamos a potência dos corpos e das políticas desse imaginário. A relação mulher, terra e imagem, revela memórias vivas e apreensões cosmológicas de suas alteridades. Nos últimos

3 Na Aldeia Ko’ênju, perto da cidade de São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, Brasil. Também realizo trabalho de campo nas Aldeias de sua família na Argentina, município de Misiones, as Aldeias Tamanduá e Kunhã Piru.

4 Termo em Mbyá-Guarani para os não-indígenas brancos.

5 Criei um site como uma extensão do Capítulo III de minha pesquisa com algumas imagens e vídeos extras nossas trocas e encontros com imagens < <https://imagemcomoarma.tumblr.com> > Acessado em 13 de Junho de 2019.

6 Estamos circulando com nosso filme “TEKO HAXY – ser imperfeita” resultado poético da dissertação de mestrado. O média foi montado por Tita (Tatiana Soares de Almeida), nossa amiga que é também colaboradora no projeto Vídeo Nas Aldeias. Recentemente, Tita esteve à frente do filme *Martírio* (2016), assinando codireção e montagem.

7 Frase retirada do texto “Fronteira, espaço e paisagem”, escrito por Patri. Ajudei-a a revisá-lo quando estávamos em Olinda (PE), na sede do VNA, conforme ela me pediu. O texto faz parte do livro *Xadalu – movimento urbano*, que narra a trajetória do artista porto-alegrense Dione Martins, o *Xadalu*. O projeto tem financiamento do Pró-Cultura RS/FAC. O livro digital está disponível em <http://jonerproducoes.com.br/wp-content/uploads/2017/04/jonerproducoes_livro_xadalu.pdf> e no catálogo do 3o Fronteira Festival.

anos, cada vez mais vídeos e imagens têm sido realizadas pelos movimentos sociais, povos indígenas e trabalhadores/as e, sobretudo, pelas mulheres. Há um avanço em relação à agência artística das indígenas brasileiras e mulheres do campo, suas práticas cotidianas caminham no sentido da autonomia das mulheres, autonomia essa que não possui relação direta com as questões teóricas feministas ocidentais. Nesse sentido, para essas mulheres, é mais importante a prática “empoderadora” cotidiana do que a ideia de se estar dentro de um quadro teórico. Enquadrar essa autonomia em um conceito pode ser limitador e reducionista, pois a luta das mulheres indígenas, camponeses e quilombolas vai muito além do gênero e abarca várias frentes, como a luta pela terra e contra o preconceito sociocultural. O momento histórico e o contexto social em que essas mulheres intimamente ligadas à terra no Brasil vivem, impulsiona esse movimento de apropriação imagética da autorrepresentação. Lutando contra as violências simbólicas e físicas, o desenvolvimento da apropriação das imagens e das mídias pelas mulheres em contexto agrário.

As demandas das ocupações tradicionais Mbyá-Guarani na região missioneira são relatadas nos filmes *Desterro Guarani* (2011) e *Duas aldeias*, uma caminhada (2007). O trânsito entre aldeias, o *jeguatá*, é traduzido por diversas/os autoras/es e pelas/os Mbyá com os quais convivi como “caminhada” (NIMUENDAJU UNKEL, 1987). O *jeguatá*⁸ é fundante na cosmologia Guarani e está presente tanto no *nhanderekó* – usualmente traduzido como “nosso sistema”, “nosso jeito”, “nossa tradição”, “nosso modo de ser” – quanto na busca da *Yvy marã e’y*, ou “terra sem males”. As fronteiras do Brasil estão consolidadas pelo Estado e ocupadas por não indígenas há muito tempo – um período muito menor se comparado ao tempo em que os povos tradicionais ocupam a terra. Poder caminhar, exercer o *nhanderekó*, é um poder. Para o povo Mbyá-Guarani, não há fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, tampouco existem fronteiras entre os estados

brasileiros; o deslocamento é livre, assim como a natureza e seus ciclos de reprodução. Todo esse território faz parte da espiritualidade Guarani. Os deslocamentos territoriais, isto é, as mudanças recorrentes de aldeia, são divididos em três categorias: mobilidade inter-aldeias, migração tradicional e migração por expropriação (MELLO, 2001). Patri escreve em seu texto “Fronteira, espaço e paisagem” (2017):

Se uma pessoa sonhou com um lugar específico, ela simplesmente não pode ir. Não é possível se deslocar livremente de um lugar para o outro porque a maioria dos espaços já são de alguém, já é propriedade privada. Se a pessoa está na Argentina, por exemplo, e quer vir ao Brasil, enfrenta a fronteira, precisa de documento e de outras burocracias para atravessar a fronteira entre esses países. Não fomos nós que colocamos essas fronteiras, por isso se torna muito difícil de entendê-las, principalmente para os mais velhos. Coisas simples para nós, como ir do Brasil pra a Argentina pra buscar alguma planta, sementes, algum material para artesanato, se torna complicado pois na maioria das vezes somos barrados na fronteira porque ou faltam alguns documentos, ou vão crianças sem os pais, coisas que antes dos brancos aconteciam e agora isso não podem mais acontecer. Isso atrapalha a troca^{23*} que sempre existiu. Tudo era uma grande aldeia antes de ter fronteira. As fronteiras entre Argentina, Paraguai e Brasil, não chamamos assim, chamamos de ovaire (do outro lado). As pessoas de lá falam assim para se referirem ao Brasil e a gente fala assim no Brasil para se referir à Argentina, o outro lado do rio.

[...]

Há uma grande diferença das modificações espaciais feitas pelos homens brancos e os povos tradicionais. Dessas modificações, as mais drásticas e visíveis para mim são os avanços das cidades, em que cada espaço é como um quadrado cercado, individual e gerador de lucro. Creio que a criação desses espaços

8 Há na etnologia algumas discussões acerca do jeguatá, mas como este não foi o foco da pesquisa não me aprofundi a esse respeito.

individuais foram perpetuadas desde a chegada do primeiro homem branco em nossas terras, um grande exemplo são as capitânicas hereditárias. Na cosmologia Mbyá-Guarani, a terra não pode ser vendida nem ser de ninguém. O espaço não pode ser capitalizado. Mesmo que cada família tenha sua casa, esse espaço não pertence a ela, como propriedade, mas como um espaço de partilha com a própria terra. A respeitamos e respeitamos cada ser que usufrua de seu espaço, como animais e plantas. Atualmente temos que lutar para ter nosso espaço coletivo, se não há demarcação, não há terras para nós. No mundo branco, cada quadrado é de alguém. Para os não-indígenas existem diferentes categorias para os espaços, para nós Mbyá, não existe separação entre espaço, território, paisagem, lugar e região. Tudo isso para gente é a Yvy Rupá. Também não existe a separação entre natureza e o humano. Para nós não existe espaço individual e antigamente não existia um território delimitando, ou seja, demarcado, definido de forma que essa delimitação obedeça à uma relação de posse ou de poder. (FERREIRA, 2017, p.55)⁹.

As fronteiras na realidade não existem – são imaginadas, impostas pela colonização para o controle identitário, político e territorial dos povos tradicionais. A fronteira não é meramente espacial, é um afastamento da compreensão do Outro. A ação policial do indigenismo brasileiro reprimia a mobilidade das famílias indígenas forçando-as apenas para o interior de terras demarcadas. Foi a Constituição Federal de 1988 que, na teoria, garantiu o direito de ir e vir a toda/o cidadã/ão brasileiro, e o respeito à mobilidade tradicional Mbyá começou a ser discutido. É preciso caminhar para descolonizar. Como me disse Ariel: “o que vivemos é um suposto processo de colonização porque enquanto tivermos mato e floresta nunca seremos colonizados”. Assim,

9 “Fronteira, espaço e paisagem”, escrito por Patrícia Ferreira. Ajudei-a a revisá-lo quando estávamos em Olinda (PE), na sede do VNA, conforme ela me pediu. O texto faz parte do livro Xadalu – movimento urbano, que narra a trajetória do artista porto-alegrense Dione Martins, o Xadalu. O projeto tem financiamento do Pró-Cultura RS/FAC. O livro digital está disponível em <http://jonerproducoes.com.br/wp-content/uploads/2017/04/jonerproducoes_livro_xadalu.pdf> e no catálogo do 3o Fronteira Festival.

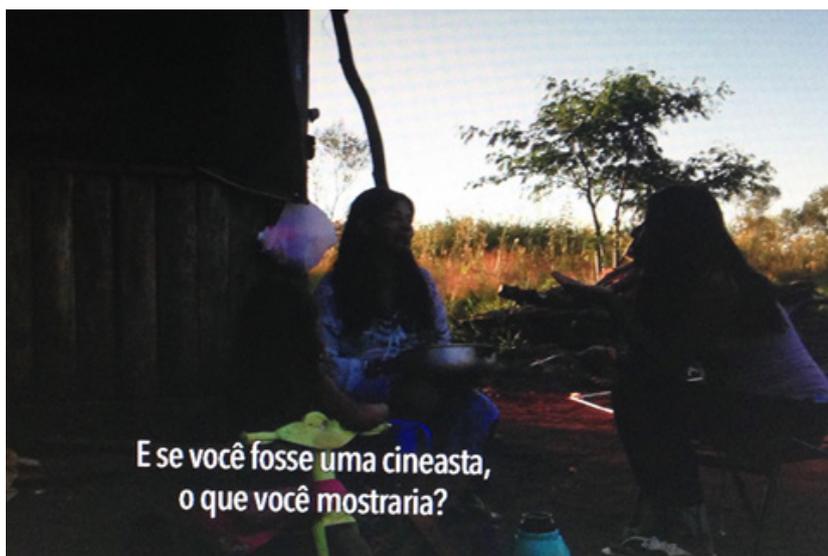
10 A autora, escreve o seu nome em minúsculo como um gesto político. O artigo se alinha a essa reivindicação, portanto, também foi colocada assim nas referências finais.

esse imaginário simbólico violento que aciona imagens estereotipadas dos povos indígenas é fomentado desde o início da colonização. Tais imagens corroboram os preconceitos, a violência física e o desterro da população indígena brasileira.

Diante da divisão racial do espaço (GONZALES, 1984), é justamente nesse contexto de opressão étnica, social e de gênero que Patrícia decidiu fazer (e faz) cinema e que usa a imagem como arma. É a partir do diálogo entre etnologia, gênero e imagem que contextualizo o lugar de onde ela produz imagens, em conformidade com bell hooks¹⁰: “quando eu penso na política do ver – como nós percebemos o visual, como nós escrevemos e falamos sobre isto – eu entendo que a perspectiva de onde nós abordamos arte é sobredeterminada pela localização” (1995, p. 1-2). Localizemos, então, as imagens de Patri dentro das políticas do ver.

As mulheres indígenas no audiovisual brasileiro

Imagem 01 - Frame das imagens brutas do primeiro longa-metragem de Patri. Nele, ela conversa com Elsa, sua mãe. O frame foi feito quando estávamos com Ana Carvalho na ilha de edição do Vídeo Nas Aldeias em Olinda (PE), para assistirmos a todas as imagens captadas para o filme e acompanhar o início do processo de montagem.



Fonte: A autora, 2016.

Se me pedissem para expressar em uma imagem toda a complexidade, potência e tensões que o cinema indígena exhibe, certamente seria essa. É com tal imagem e a pergunta “E se você fosse uma cineasta, o que você mostraria?” que inicio essa discussão, para que esse momento possa provocar em você, leitora e leitor, o que provoca em Patrícia quando ela decide o quê e como filmar. Quando pergunta à sua mãe o que ela mostraria, ao conversarem sobre o filme que Patrícia está fazendo, trata-se, a meu ver, de um exercício de autoconhecimento do próprio fazer cinema para ela.

Na pergunta está uma questão de escolha da cineasta, sobre o que mostrar, evidenciando o poder que a/o cineasta detém quando toma essa decisão. Ao mesmo tempo, é uma atitude que traduz um deslocamento de poder de Patrícia, ao querer saber o que Elsa mostraria caso fosse uma cineasta como ela. O modo como Patri está sentada ao lado de Elsa e a olha é uma posição corporal que expressa intimidade, com uma pergunta de desejo e curiosidade para ouvir a mãe e suas sábias palavras. É um momento muito comum na aldeia. Um encontro de aprendizado

pessoal e que acrescenta algo ao que ela quer mostrar, sem dissociar a Patrícia mulher Mbyá-Guarani e a Patrícia cineasta. Se você, leitora ou leitor, fosse uma/um cineasta, o que mostraria? Patrícia, segundo ela mesma¹¹, quer o seguinte:

Mostrar para os não-indígenas o erro daquela velha história do índio “CONGELADO” e que nós aparecemos somente na HISTÓRIA da época do Caminha, dos jesuítas e dizer que NÓS não ficamos congelados em 1500, que NÓS estamos em 2016 e precisamos urgentemente falar sobre nós indígenas atuais e dizer que NÓS não somos folclore como conta nos livros de História do Brasil.

Com o domínio da linguagem e da tecnologia do cinema, o que é ser uma mulher indígena cineasta? Quando se filmam, elas tornam-se personagens e cineastas do próprio filme. Entram, assim, nesse jogo de realidade e performance estabelecido pelo documentário-indireto, uma hibridização entre documentário e ficção, deixando um movimento matizes entre eles, várias nuances entre linguagens, várias

¹¹ Os trechos referentes às falas de Patri sobre o porquê de fazer cinema foram retirados de uma mensagem postada em sua página no Facebook. Patri postou o texto depois do episódio de racismo na cidade de São Miguel das Missões (RS).

camadas. Como o fazer cinema e a produção imagética são pensados e realizados por uma mulher indígena? Qual a importância disso para ela? Quais potências as imagens podem causar, combater ou afirmar nesse contexto? Tais perguntas são intermediadas pelo ponto de vista de Patrícia e pelas novas representações que ela assume diante das múltiplas relações que seu povo estabelece com o Estado, o que a torna uma atriz social diversa (SACCHI; GRAMKOW, 2012). A imagem, para Patri, é “nossa flecha, nossa arma, que aprendemos a usar assim como o papel”. Turner (1992) revela o que está por trás do ato de filmar: há quem filma e o que se filma, e essas são preocupações que fazem sentido e são responsáveis pelos temas e narrativas privilegiadas (MARIN; MORGADO, 2016). Ainda nas palavras de Patri, quando a perguntam o motivo que a levou a usar a câmera:

Eu tenho as minhas respostas para a pergunta de várias pessoas: o motivo que me levou a usar as câmeras. Trabalhar com audiovisual (estar junto com os meninos do coletivo¹²), sendo mulher indígena, e além de trabalhar como uma professora na escola, a resposta é simples: primeiro, dar minha pequena contribuição e acompanhar as lutas diárias das nossas lideranças indígenas; para provocar os espectadores sejam indígenas ou não-indígenas e também nos motivar, nos inspirar a produzir nossos próprios vídeos, documentários, entre outros; sermos autores das nossas próprias histórias, onde possamos falar sobre nossas vivências, experiências, problemas e que possamos trocar informações e visões sobre cultura indígena e identidade indígena no Brasil e no mundo. E também porque eu estava cansada de ver quando aparecia na mídia – feita pelos juruá kuery¹³ – sobre os indígenas, a maneira equivocada com seu olhar dá uma informação errada, vai criando ainda mais o preconceito aos poucos que possuem acesso aos vídeos sobre indígenas. E também partindo um pouco desse mundo em que vivo, da minha realidade, da forma

como as pessoas nos olham, percebo que, de forma geral, as pessoas não-indígenas sabem muito pouco sobre NÓS. E que não sabem, aliás, que vivemos aqui desde muito antes do “destruimento do Brasil” ou melhor, “destruimento da América”.

O cinema indígena é heterogêneo. São muitos povos com linguagens, demandas e produções específicas. Utilizar as câmeras como uma arma de luta e resistência tem sido uma das grandes forças do movimento indígena contemporâneo, seja em produções para a própria aldeia como forma de documentar e guardar práticas culturais, seja como registro político de alguma atividade da militância indígena e do uso da imagem como documento¹⁴, no uso particular da câmera (principalmente nas redes sociais), como experimento e/ou como cinema. A produção do saber e o deslocamento de poder que essa outra maneira de pegar a câmera e olhar através dela provoca são desestabilizadores para a concepção de imagem, para as representações e os formatos acadêmicos e técnicos das realizações de imagens ocidentais. Nesse sentido, Ginsburg (2002) versa sobre *structures of feeling* (redes de afetos) das tecnologias da imagem (filme, vídeo, televisão) que contam uma série de possibilidades e podem ser uma linguagem de valor para as minorias perante a condição impositiva da linguagem e da identidade da cultura dominante. Essas imagens contêm categorias criadas pelos próprios indígenas, que refletem e transformam suas condições de vida. Ginsburg (2002, tradução nossa, grifo da autora) destaca: “alguns ativistas indígenas chamam [isso] de uma *bomba neural cultural em potencial*”. Como salientou Patri, ela está cansada de ver a grande mídia e o olhar não indígena representarem de maneira equivocada as/os indígenas. Vincent Carelli não nos deixa esquecer que, “quando os filmes rompem o cerco da distribuição para os ‘amigos dos índios’ e ganham reconhecimento e difusão num espaço mais amplo no cenário audiovisual brasileiro,

12 Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema.

13 Termo em Mbyá-Guarani para não-indígenas.

14 No âmbito do Direito, como prova de atentados feitos por fazendeiros ou de algum acordo.

estes sentimentos conflitantes¹⁵ vem à tona com clareza” (2011, p. 49).

Há filmes que ficam dentro da própria aldeia e cumprem seu papel final, enquanto outros são para além dela, visando à participação no circuito externo de festivais e exposições. Não existe uma classificação em cinema, vídeo ou “cinema” dentro da produção indígena. Essa vontade de qualificar “cinema indígena” não se coloca para as/os indígenas como uma preocupação ontológica, mas como resultado de mais um processo de enfrentamento político e cultural com a sociedade envolvente (MARIN; MORGADO, 2016). Logo, as produções aqui tratadas extrapolaram a aldeia indígena e o âmbito privado. Ana Carvalho, pesquisadora e colaboradora do VNA, afirma¹⁶:

O cinema indígena é múltiplo em suas formas de construção e na sua estética, particular de cada povo. É um cinema imenso, contemporâneo, e que vem romper com um certo modo de se fazer cinema. A começar pela diluição do conceito de autoria: são filmes que nascem colaborativos, uma colaboração entre índios e não-índios e na coletividade da comunidade e território onde são gestados. As imagens produzidas por esses cineastas e coletivos de cinema desestabilizam lugares considerados muito sólidos no cinema e nas artes e constituem, como bem colocou Diego Matos no catálogo da Bienal¹⁷, um novo corpo de pensamento audiovisual, que complexificam e deslocam os próprios saberes e visões contemporâneas do mundo ocidental.

A partir dessas desestabilizações, não há como esquecer as alteridades das mulheres indígenas que possuem aspectos culturais próprios, baseados em tradições ou costumes bem específicos. O discurso da representatividade está muito presente no audiovisual atualmente,

em exemplos como o Oscar, sites, palestras, conferências, festivais e eventos que discutem o espaço das mulheres (negras, trans, indígenas, brancas) à frente das imagens e sobre suas representatividades dentro do cinema. Muito se indaga: esse olhar feminino existe?¹⁸ Patri exibiu o processo do seu longa-metragem durante a *Mostra Olhar: Um Ato de Resistência*, parte do Forumdoc. BH 2015, realizado em Belo Horizonte. No debate sobre as imagens, ela disse:

Desde o começo, desde o começo não, quer dizer, eu participei do processo (do filme *Duas aldeias uma caminhada*¹⁹), filmagem, vi a montagem, gravações e suas dificuldades, depois eu vi o material que eles fizeram... Eu fiquei pensando assim, nesse primeiro filme duas aldeias, eu pensei que eu poderia fazer; foi nesse sentido que eu entrei para fazer parte desse coletivo como mulher, eu percebi que os meninos estavam filmando e nós mulheres guarani somos muito fechadas assim, por mais que chegam, ah... mas não conversávamos muito com homem, com todo mundo, com as próprias mulheres... Mas pensando nisso eu fiz parte para poder ajudar os meninos a fazerem filmes, a filmar. Eu senti que havia uma necessidade de um olhar feminino e de um ouvido feminino, foi por isso que entrei e com certeza com esse filme eu aprendi muito mais, assim, como é bom ter uma mulher para mulher.

Em muitas de nossas conversas, Patri diz ainda que a questão da mulher Mbyá-Guarani lhe fomenta muitas perguntas, como: “Por que só eu trabalho com isso? Ou só eu me comunico mais com não indígenas?” As indagações de Patri confirmam o que Ana Carvalho e Vicent Carelli me informaram em novembro de 2016, durante meu trabalho de campo no VNA: ela “é a única realizadora realmente mais substantiva formada

15 Sentimentos acerca das representações equivocadas das/dos indígenas e da idealização e classificação em “aqueles que são” e os que “não são mais índios”.

16 Entrevista sobre a participação do VNA durante a 32a Bienal de Arte de São Paulo, realizada durante meu trabalho de campo no VNA em novembro de 2016.

17 Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

18 Pergunta que suscitou uma das mesas do seminário “Quem tem medo das mulheres no audiovisual?”, realizado em 2016 no estado de São Paulo. Foram seis mesas de debate com 27 mulheres. A referida mesa indagava: “Olhar feminino: isso existe?”. Disponível em:

<<http://coletivovermelha.com.br/acoes/quem-tem-medo-das-mulheres-do-audiovisual>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

19 Primeiro filme Mbyá-Guarani com o Vídeo Nas Aldeias, produzido em 2007.

pelo VNA”, a mulher indígena mais atuante no Brasil dentro do cinema indígena. Seja por ter uma produção audiovisual pulsante, seja por sua presença em diversos festivais de cinema, como convidada e/ou apresentando filmes em exibição, seja pelos prêmios que já ganhou.

Ocupando quais espaços? A participação das mulheres indígenas no cinema brasileiro de maior bilheteria

Algumas pesquisas recentes sobre as relações entre cinema, raça, etnia e gênero no Brasil apontam uma ausência de mulheres e homens indígenas na produção audiovisual nacional. A fim de situar o contexto no qual mulheres indígenas fazem seu cinema – onde o cinema indígena se insere – e o contexto onde se encontram asiáticas, negras e brancas, analisei algumas pesquisas: uma publicada em 2016 pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) e as outras em 2014, 2016 e 2017 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gema), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj)²⁰. Elas explicitam a alarmante desigualdade de representação de gênero e etnia/raça no audiovisual brasileiro. Friso que possuo compreensão acerca das dimensões marcadamente distintas, violências e oportunidades a que essas diferenças étnico-raciais entre as mulheres aludem. Entretanto, nesse momento, coloco-as em diálogo para criar um panorama das desigualdades entre etnia/raça e gênero no cinema brasileiro.

As pesquisas da Ancine e do Gema demonstram que homens brancos são os maiores detentores do poder de fala e de representação. Ou seja, “o fato de os filmes assumirem que há maior interesse em narrativas de homens e de brancos em relação às associadas a mulheres e pessoas não brancas é fator preocupante” (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016, p. 18), particularmente se se levar em conta “a intensa participação do Estado no financiamento

da produção cinematográfica nacional”. Diante disso, o substrato das pesquisas também corrobora a hipótese da criação de narrativas conservadoras, estereotipadas e preconceituosas. Sendo assim, de acordo com as pesquisas, “o cinema de maior público tem raça, gênero, região de procedência e orientação sexual: branco, masculino, sudestino, algumas vezes nordestino, mas mais europeu do que nortista ou sulista, e heterossexual” (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016, p. 19).

A forma simbólica dessas construções do “outro” apresenta uma versão de Brasil eivada de sexismo, branquitude e preconceito regional. Por conseguinte, o cinema brasileiro apresenta desigualdades de raça e gênero, com intensa sub-representação de mulheres negras (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016) e, complemento, com uma também intensa sub-representação de mulheres e homens indígenas. Portanto, aludindo à imagem que abre o item anterior, se homens, brancos, heterossexuais, com estéticas mais europeias que brasileiras, são os cineastas, o que eles mostram? Se os filmes que chegam à maioria da população são realizados por eles e eles escolhem mostrar esse discurso, quem eles invisibilizam? O quê e como mostram? Pode o homem branco calar-se?²¹ O que o cinema nacional de mercado mostra e reproduz quando se trata de mulheres e homens indígenas, principalmente, é uma total aniquilação. Uma total invisibilização. Estar dentro da grande bilheteria ou não, isso quem decide são as/os próprias/próprios cineastas; a questão é como essas imagens são e foram construídas ao longo da história brasileira. Mulheres e homens indígenas devem reivindicar o espaço televisivo, cinematográfico e da internet como quiserem.

Fazer filmes e fazer-se: o modo de ser cineasta

Diante destas/es indígenas que produzem cinema, a sociedade ocidental moderna depara-

20 Mais informações sobre o Gema podem ser acessadas em <<http://gema.iesp.uerj.br>>.

21 Para parafrasear o título do livro *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak (2010).

se com o outro que constrói suas próprias imagens e se empodera de seus discursos através do audiovisual. Os filmes produzidos pelos próprios indígenas, muitas vezes, já não se restringem a abordar cultura indígena, mas também questionam e reclamam determinados “valores”, como afirma Caixeta de Queiroz (2004) em texto no site do VNA²²:

Nunca foram fáceis a execução desta proposta e a sua aceitação pelo público. De um lado, temia-se que os índios (mais uma vez) não fossem capazes de dominar a linguagem audiovisual e oferecessem um produto de baixa “qualidade” e, de outro lado, temia-se que o vídeo (a imagem, a televisão) introduzido no seio das comunidades indígenas funcionasse como um vírus desintegrador de uma tradição cultural original. [...] Na verdade, os dois temores escondiam e escondem um velho preconceito sempre presente na sociedade ocidental, no caso, a sociedade brasileira, que, ao mesmo tempo, alega a incapacidade “natural” dos índios (para o pensamento e as artes) e afirma como universal os valores e a estética do homem branco.

As/os índias/índios tornam-se menos “indígenas” por utilizar aparatos contemporâneos como a internet e celulares com câmeras, por cursar faculdade, morar na cidade ou ainda realizar filmes? O professor e realizador audiovisual Ashaninka Isaac Pinhanta (2004) responde: “tem gente que diz: ‘Ah! Vocês querem ser branco, né?’ Todo o povo hoje domina a tecnologia do japonês, mas o japonês não é brasileiro, nem brasileiro é japonês. É a mesma coisa”. Bruno Huyer (2014) conclui em sua pesquisa com as/os Mbyá do Cone Sul que “é mais fácil transformar-se²³ em onça do que em branco, pois o risco que se corre com esse último parece ser aquele do etnocídio” (2014, p. 4, *grifo nosso*). Como certa vez me disse Patri: “A gente se olha como a gente tá indo através da tela... A

gente se olha como um espelho”.

Em algumas das minhas visitas na aldeia, Patri me explicou que “imagem” em Mbyá-Guarani é ta’angá. A imagem na cosmologia Mbyá chama ao que se vê, Jaexá vaê, é tudo o que enxergamos. *Nhande Retere jaexá vaê* é o que nós vemos no nosso corpo. A partir do que vemos e de como criamos o que vemos, de que maneira Patri narra sua história através de seus filmes? Como é sua relação com a aldeia na condição de cineasta? Essa relação perpassa seu eu-mulher e seu eu-professora Mbyá?, ao pesquisar a autobiografia e o sujeito histórico indígena, questiona que “nunca um indígena brasileiro decidiu-se ou foi solicitado a relatar sua vida, e não o mito ou a história do seu povo” (SÁEZ, 2006, p. 181, grifo do autor). Recentemente, os livros *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015) e *Ailton Krenak* (COHN, 2015) vieram à luz para suprir um pouco esta lacuna biográfica. Sáez (2006) salienta a importância das memórias pessoais e do discurso biográfico para a compreensão da noção de pessoa, partindo da experiência individual para a coletiva, por meio de uma grande espiral retórica. Citando Viveiros de Castro (1986) em sua análise do xamanismo Araweté, Sáez afirma que, embora o discurso seja regido por um “eu”, o enunciado pode estar emprestando sua voz a uma longa série de outros; ele aborda também o conceito de divíduo criado por Strathern (1988), que descarta um sujeito separado das relações: “as coisas não se dizem em absoluto, mas de alguém para alguém por alguém” (SÁEZ, 2006, p. 188). Sáez exemplifica, através das práticas xamânicas de seus interlocutores, que em seus depoimentos dificilmente se dedicavam a formular as convenções ou as origens míticas de um paradigma xamânico. Centravam-se nos percalços do aprendizado (memória individual), via de regra frustrado pelas tensões entre o aprendiz e o iniciador; muitas vezes um pai lamentava esse mesmo desinteresse no

22 CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. *Forumdoc.BH*.2009. [Catálogo],p.149-160, 2009. Disponível em: <<http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>>. Acesso em: 5 de Junho 2020.

23 Ojepotá é um dos aspectos míticos Mbyá-Guarani sobre a transformação corporal do humano em animal. No filme, Elsa narra esse mito para Gêssica.

aprendizado que o filho lamentaria mais tarde (SÁEZ, 2006). Segundo Krenak, em entrevista para a revista Carta Capital (MILANEZ, 2015):

Através da trajetória dessas pessoas a gente conta a história de vida desses sujeitos, mas também de seu grupo e do contexto que eles viveram e tiveram que se reorganizar para viver a vida. (...) As biografias são fundamentais para a gente continuar tendo a presença desses indivíduos coletivos. Digo coletivos porque eles não viveram para eles sozinhos, mas para suas famílias, seus povos. Não são histórias e memórias de indivíduos, mas de coletivos.

A relação de Patri como cineasta perpassa seu eu-mulher e seu eu-professora e é uma das múltiplas relações criadas através das imagens. O que a imagem e o cinema estabelecem como relações, mesmo em suas cadeias produtivas ocidentalizadas, também opera, mas de outra forma, na imagem e no cinema indígena, pois essas relações formam opiniões, constroem conhecimento e trajetórias, visibilizam lutas e pessoas. Ao abrir o espaço cinematográfico do outro, muitas perguntas ainda ecoam. Que tipo de recepção se espera das/ dos cineastas? A quem se destina os filmes indígenas? O que caracteriza o cinema indígena? Um indígena fazendo um filme, isso é o cinema indígena? Muitas delas nem mesmo Vicent Carelli consegue responder de pronto. Em nossa conversa no VNA²⁴, perguntei a ele, “O que é o cinema indígena?” Ele me disse: “Eu não sei”. Credo que esses olhares descortinam algo sobre nós mesmos (não indígenas) de maneira muito autoral e inspirada no texto de Gallois e Carelli (1995), indaguei-o sobre esse possível “algo”. O que ele acha que fascina tanto os não indígenas na linguagem cinematográfica realizada pelas/os indígenas e se há, na visão dele, alguma contribuição dessa linguagem e das maneiras de filmar para o cinema ocidental:

O cinema indígena, por um lado, abre um mundo

um pouco hermético para nós, de uma maneira muito de dentro e isso para quem se envolve é fascinante. Acredito que seja isso que as pessoas sentem. Agora, se o cinema indígena contribui para uma linguagem cinematográfica... Bom, eu nunca foco muito no cinema. Eu acho que o que toca são as questões mais amplas de formação de opinião, conhecimento e da visibilidade mais do que se as/os cineastas indígenas estão contribuindo. E, é evidente que estão. É uma atividade ainda embrionária, existem poucos cineastas com uma afirmação de estilo.

Cinema indígena feminino e representações

Bahri (2013), autora de estudos pós-coloniais, concebe “representação” como um termo com múltiplas e, às vezes, confusas conotações. Ao significar presença, reprodução, semelhança, formação de uma ideia na mente ou até mesmo presença por representação no sentido político de um “falar por”, o termo está no centro de muitos debates da teoria pós-colonial e/ou feminista. Então, Patrícia fala por outras mulheres indígenas e pelas mulheres Mbyá-Guarani? Não há homogeneidade, pois trata-se de várias etnias, contextos sociais e trajetórias de mulheres indígenas que não possuem esses espaços de fala. Essa representação específica não se aplica a uma “cultura” inteira ou às “mulheres indígenas”, mas tais espaços precisam existir.

A câmera – mesmo que seja de um telefone celular – pode ser uma arma poderosa nessa disputa midiática, um recurso cada vez mais necessário aos povos indígenas para lutar e resistir. O uso da câmera pelas populações indígenas também é um meio para difundir a diversidade cultural, para a própria etnogênese na importância da manutenção das tradições e do vídeo como grande aliado nesse processo (CAIUBY NOVAES, 2000), bem como para o controle sobre a sua autoimagem atrelado ao combate às imagens estereotipadas que foram e são construídas por não indígenas. Nesse sentido,

24 Durante meu trabalho de Campo no Vídeo Nas Aldeias (Olinda-PE), em novembro de 2016.

Patri revela o motivo que a levou a usar a câmera e a ser cineasta:

Para pensar e refletir sobre a nossa própria história. E assim, quebrar um pouco aquelas coisas-ruins que a gente escuta por aí das pessoas ignorantes que falam com seus comentários ou críticas preconceituosas quando a questão é indígena. Uma ideia que a maioria dos não-indígenas tem sobre NÓS é que o índio é uma coisa só, compartilhando a mesma cultura, as mesmas crenças, a mesma língua, enfim... E aí vem estas frases mais famosas... “ainda são” e os que “não são mais”, “muita terra para pouco índio”, “índio verdadeiro”, “o índio sem roupa, na selva, em plena harmonia com a natureza”, o “índio autêntico” é o índio de papel da carta do Caminha. Essa imagem foi CONGELADA, na cabeça dessas pessoas e, quando o índio não se enquadra nessa imagem, quando aquele índio que está hoje no meio das cidades seja para estudar, trabalhar, REIVINDICAR os direitos ou simplesmente sair da aldeia para comprar as suas necessidades, provoca estranhamento.

Aí logo vem essa: “Ah! Este aí não é mais índio, já está civilizado”. Muitos políticos para impedir a demarcação das terras ou simplesmente violar os direitos indígenas, usam esse argumento preconceituoso, “esses aí não são mais índios, já estão usando roupas, óculos, relógios, computador, telefone, televisão, rádio, já estão falando português”, etc. Os EX-índios.

Complemento a fala de Patrícia e a concepção de Bahri (2013) com a de Lasmar, quando afirma que “o nativo sul-americano foi transfigurado numa categoria genérica vazia, sem existência histórica, sujeita à investida de representações equivocadas e estereotipadas” (1999, p. 145). Há uma continuidade dessas representações, que percebem as mulheres indígenas como pessoas carentes, necessitadas de assistência, sem opções e agências próprias. Lasmar discorre ainda a respeito das surpreendentes distorções contidas na visão do senso comum para o “ser índio”, visão que se potencializa e assume uma especificidade quando essas distorções incidem sobre as

mulheres indígenas:

A imagem que delas se veiculou e a forma como foi pensada sua contribuição para a formação histórica da sociedade brasileira, por exemplo, são casos bastante reveladores da pregnância do estereótipo modelando a figura da índia genérica. Em pesquisa recente sobre esse tema, examinei uma das representações das mulheres indígenas mais difundidas na história do Brasil, aquela que as reduz a seres de sexualidade priápica. Como desdobramento inescapável desse tipo de aproximação, a experiência humana e social dessas mulheres foi obscurecida em detrimento de uma idealização insensível à diversidade étnica e cultural dos povos indígenas da América do Sul (1999, p. 145)

Frequentemente é atribuído à mulher o lugar de indivíduo passivo em relação ao fazer artístico, dentro de uma relação ativa/passiva. No artigo “Visual pleasure and narrative cinema”, Laura Mulvey discorre a respeito da mulher como imagem (indivíduo passivo) e do homem como portador da câmera (indivíduo ativo): “num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/ masculino e passivo/ feminino” (1975, p. 444, *tradução nossa*). É claro que, no contexto indígena, essas relações de gênero são muito mais complexas e o cinema nacional é muito diferente do cinema hollywoodiano, por exemplo. Todavia, o cinema nacional de mercado ainda representa a ótica dominante. Exercitemos então, nosso “olhar opositivo” ao qual hooks (1995) se refere, um olhar que resiste a essas imagens tão depreciativas da mulher em extremos, ora fetichizada e hipersexualizada, ora casta e submissa.

Desse modo, o conjunto de saberes construídos sobre a/o outra/outro constitui um campo de imagens. Esse mesmo olhar ativo/ passivo pode ser deslocado aos textos missionários, por exemplo. Os jesuítas representavam as mulheres indígenas do Cone Sul como “bestas de carga”, “escravas”, “maternais”, “passivas”, “tímidas”, “dóceis”, “injustiçadas”, “frágeis” (BIRABEN, 2012; GÓMEZ, 2012; LASMAR, 1999), colaborando

para a constituição de um retrato único. Um olhar que “coincide em descrever (construir) uma feminilidade indígena curiosamente familiar para os cânones do cristianismo sobre a mulher, o matrimônio e a família” (GÓMEZ, 2012, p. 33, *tradução nossa*).

Na revisão bibliográfica sobre mulheres indígenas Guarani e do Cone Sul, muitas antropólogas que pesquisam mulheres indígenas aludem à questão da representação política e falam dessas imagens construídas. Reiteram que essas representações imagéticas contribuem para a construção de imagens sociais. Quando falam da imagem, as antropólogas referem-se ao imaginário construído: “recuperare contextualizar as *imagens construídas* sobre as indígenas” (GÓMEZ, 2012, p. 28, *tradução e grifo nossos*); “Estas representações resgatam a imagem de uma mulher como um ser débil, passivo e submisso, mas também acrescentam outras que a retratam como marginal e pobre” (BIRABEN, 2012, p. 241, *tradução e grifo nossos*); “de maneira geral, essa idealização se torna efetiva através de duas vertentes, uma ‘positiva’, a propalada imagem do índio como ‘reserva moral da humanidade’, outra negativa, que o recobre com as tintas nefastas do ‘bárbaro’” (LASMAR, 1999, p. 145, *grifo nosso*). Assim sendo, temos um aspecto epistemológico demasiado complicado, uma vez que as imagens (representações que constituem imaginários) são construídas e expressam – novamente, assim como no cinema – o olhar ativo do homem europeu colonizador que generaliza por meio de estereótipos “típicos”. Então, a utilização da autoimagem e da autorrepresentação auxilia no combate à reprodução desse padrão ocidental e hegemônico. São imagens que combatem imagens.

As representações contemporâneas das mulheres indígenas no cinema e a agência feminina nos diversos níveis de atuação e nas diferentes instâncias “indicam os novos posicionamentos e configurações do feminino e do masculino no universo indígena, tanto no interior como fora do espaço comunitário” (SACCHI; GRAMKOW, 2012, p. 17). As mulheres indígenas que mostram os mundos visualmente

por meio de uma “sensibilização audiovisual” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 91) se afastam dessa visão pejorativa e exótica (“do outro”) por meio da apropriação de seus discursos, sendo sua própria agência artística na produção de uma cinematografia indígena feminina. Contudo, como indaga Bentes (2004) em texto nos arquivos do VNA, “o lugar do realizador é um lugar de poder. E isso fica claro na pergunta: por que só homens filmam? São poucas as realizadoras indígenas”.

O número reduzido de mulheres realizadoras parece indicar uma possível dificuldade das mulheres indígenas – bem como de mulheres negras e brancas, cada qual com seu recorte social –, ao se apropriarem de uma atividade “artística” para além daquelas destinadas às suas dinâmicas tradicionais. Tendo em vista que, ao ser designadas para tal realização, agregam-se também a elas um status político e social na relação de convívio na aldeia (TURNER, 1992), no caso específico das mulheres indígenas, por meio do empoderamento étnico e de gênero através das mídias audiovisuais. Portanto, usar a câmera é portar uma forma de poder, é adquirir, como afirma Turner, um status social e político. Ou seja, no limite, portar a câmera é também assumir um papel de liderança. Durante meu trabalho de campo, Patrícia afirmou que se considerar uma liderança na aldeia por conta dos projetos audiovisuais que desenvolve e por ser professora. Principalmente na escola, com as/os alunas/os, ela disse sempre pensar nas palavras que usa e desejar ser um espelho para as crianças.

Como dito, a utilização e reinvenção da linguagem audiovisual para suas próprias demandas é poder. Poder como capacidade e possibilidade de agir e falar. Poder da invenção, produto da experiência coletiva. Poder para as mulheres indígenas e suas demandas políticas e estéticas. Segundo Geertz (1997), as relações são antes de tudo combativas. Patri está agindo ela mesma a favor de suas reivindicações, contrapondo-se ao pressuposto lugar de passividade que lhe “figuram”. Os campos simbólicos de poder e do cinema, como sistema de representação, podem ajudar a romper os

silenciamentos e as opressões resultantes das marginalizações impostas às mulheres indígenas? Segundo Patri, em texto postado no Facebook:

Muito dos trabalhos realizados pelos indígenas cineastas atualmente, dos documentários entre outros tipos de mídia, é justamente para ter um olhar diferente com a questão indígena. Tem vários filmes por aí para assistir e entender melhor quem somos nós (indígenas) e que problemas enfrentamos todos os dias (PINHEIRO, 2017, p. 56).

Diante da problemática de invisibilização e violências contra os povos indígenas no Brasil, qual seria então a especificidade da mulher indígena cineasta se comparada à dos homens indígenas? Com um recorte de gênero, o que Patri e outras realizadoras indígenas produzem vai além da própria linguagem cinematográfica e artística. Assim como não é “o branco” que representa a/o indígena, não é o homem indígena que representa a mulher indígena, mas é ela que se faz agora protagonista de sua autoimagem e história. Esta pesquisa não pretende ocupar o lugar binário dos padrões ocidentais, segregando mulheres e homens indígenas. Pretende, sim, visibilizar o cinema e algumas produções de imagem feitas por mulheres indígenas. Por isso, compartilho da ideia de dualidade elucidada por Segato, dentro do processo fílmico entre homens e mulheres indígenas:

O gênero, assim regulado, constitui no mundo-aldeia uma dualidade hierárquica, na qual ambos os termos que a compõem, apesar de sua desigualdade, têm plenitude ontológica e política. No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual. (SEGATO, 2010, p. 122)

Adiciona-se à ideia de dualidade o conceito

de complementaridade entre mulheres e homens Mbyá-Guarani, que se põem em relação e se complementam na produção e na reprodução da vida social (PISSOLATO, 2006). Para Ciccarone, a etnologia Guarani desenvolveu-se a partir de “categorias hierarquizadas, dicotômicas e morais (sagrado/ profano; vida extraordinária/ vida ordinária; mente/ corpo, masculino/ feminino)” (2001, p. 82). Patri, por diversas vezes, afirmou não haver desigualdades na criação de homens e mulheres Mbyá, mas sim distinções. Entretanto, ambos os grupos são criados para cuidar da casa, das crianças e do relacionamento afetivo. Em uma de nossas vídeo-cartas, abordamos muito esse tema. Feitas essas ressalvas, é preciso dizer ainda que a importância do diálogo entre etnologia e estudos de gênero não está ancorada unicamente na desconstrução de um *bias masculino*, mas principalmente em visibilizar novos olhares e trajetórias de vida, dantes ocultas na antropologia e nas imagens:

Isto posto, olhando para clássicos da etnologia guarani e clássicos dos estudos de gênero, percebemos que na perspectiva dos estudos iniciais da antropologia feminista, a literatura sobre os Guarani poderia ser lida atribuindo o espaço privado/ doméstico à mulher, aproximando-a da natureza; e o espaço público ao homem, aproximando-o da cultura, dado que conforme mencionei acima, a tarefa de falar com interlocutores externos e a resolução de assuntos políticos mostra-se como uma tarefa masculina, enquanto as mulheres estariam mais vinculadas ao processo de criar crianças, que se dá no âmbito privado. [...] Nesse sentido, a etnologia guarani soma-se à crítica feminista, mostrando que se a natureza, para os Guarani, não é desprovida de agência, tanto masculinidades quanto feminilidades são produzidas em relação à natureza – uma natureza que é também cultura. Isso significa não apenas repensar a associação mulher/ natureza, mas reconsiderar uma ideia de natureza sem agência. Do mesmo modo, nos permite analisar o espaço doméstico e os modos de criar criança sob outro prisma, sem reduzi-los a uma esfera de subalternidade (JESUS, 2015, p. 34-36).

Autoras como hooks (2000) e Simone de Beauvoir (1949) afirmam que demandas individuais – por exemplo, aquela referente a salários iguais para as atrizes de Hollywood, que ganham menos que seus pares – são facilmente respondidas e cooptadas pelo capitalismo. As lutas coletivas são o que verdadeiramente o ameaçam e ameaçam as reproduções das opressões. Assim, elas aproximam-nos, de fato, da liberdade. Portanto, as demandas coletivas feitas pelas mulheres indígenas importam e podem auxiliar no combate a essas opressões. Nas palavras de Caiuby Novaes (2000), “a imagem é importante porque torna visível, e, sabemos o quanto a visibilidade é um dado fundamental para a identidade de povos ou segmentos populacionais que pertencem a uma minoria”. Visibilizar a produção audiovisual de Patrícia e sua trajetória é trazer à luz o que ela quer mostrar, é expor a invisibilidade e as imagens de representação violenta das mulheres indígenas no Brasil. De acordo com Marin e Morgado, a visibilidade ainda faz parte “da agenda da grande maioria dos povos indígenas e o sucesso de sua produção audiovisual (filmes e informações pensadas para a web) depende desse complexo movimento, ancorado nas vicissitudes políticas e no modo como cada sociedade reage a elas” (2016, p. 106). Patrícia é a protagonista deste artigo porque, além de ser a mulher indígena cineasta mais atuante do Brasil no que concerne à produção audiovisual, à participação em festivais de cinema e às premiações de seus filmes, sua produção artística tenciona tanto os modos de produção quanto os modos de ver dos “donos do olhar”.

A palavra é pensadora. O falar poético Mbyá-Guarani é traduzido em imagens por uma mulher Mbyá através de um espaço de expressão, o cinema. Tudo que Patri expressa através das imagens é penetrado pela cosmologia Guarani, suas “imagens sagradas”. Dessa forma, é na busca pela representação de um outro imaginário de mulheres indígenas, que as mulheres indígenas demarcam seu espaço nas telas. Sendo assim, uma das ferramentas para investigar a participação das mulheres indígenas na liderança visual é

compreender a correlação entre o universo comunitário e aquele exterior a ele, nos quais se inter-relacionam o bem comum e as demandas individuais. Aproximando-se, nesse sentido, do slogan feminista “o pessoal é político”, “temas privados aparecem, para elas, inter-relacionados a problemas de ordem pública” (SACCHI; GRAMKOW, 2012, p. 20). Ainda de acordo com Sacchi e Gramkow, é a partir desta perspectiva que se compreende a dinâmica da mobilidade indígena “como articuladora de redes de parentesco, fluxos de bens e pessoas situadas entre comunidade e cidades. Deste modo, há uma correlação entre modos de vidas distintos, comunitário e cidadão, e os valores tradicionais e os da modernidade” (2012, p. 121).

De acordo com essas ferramentas e com o fato de que as mulheres ocupam diferentes espaços e vivenciam diferentes experiências, estabelece-se uma compreensão do perfil de liderança indígena feminina desejável. Uma liderança que compreenda a inter-relação dentro/ fora e público/ privado, e a interculturalidade como conceito para apoderar-se de suas reivindicações e das tecnologias. De acordo com texto de Patrícia no Facebook, habita-se múltiplos mundos sem deixar de ser quem é. Assim, ela se faz:

Quando veem que nós mantemos a nossa cultura, continuamos com os nossos saberes, espiritualidades, ciências, arte, música, entre outras, nas aldeias, outra ideia surge: “as culturas indígenas são ATRASADAS”. Nossas culturas não são atrasadas como muita gente pensa. Acho que as pessoas, no entanto, confundem muitas vezes a cultura ocidental que na estrutura social ocupa uma maior parte, por ser uma maior população em relação às culturas indígenas, dando a falsa impressão de que a cultura branca é superior. Também faço a pergunta: existe EX-português, EX-espanhol, EX-alemão...? Só por usar coisas que não foram inventadas na própria cultura? Por exemplo, muita gente aqui no Brasil usa algum tipo de roupa, entre outras coisas, que foram inventadas em outros lugares e mesmo assim continuam sendo “brasileiros”! Então, os NÃO-INDÍGENAS podem usar coisas produzidas por outros povos mas nós indígenas, quando

fazemos exatamente igual, usando as mesmas coisas que vocês, deixamos, então, de ser índio? Quer dizer que nós não temos direito de entrar em contato com outra cultura? E o que é a interculturalidade então? É justamente o resultado da relação entre culturas, da troca que se dá entre elas. A outra ideia também que falam por aí é que “os índios fazem parte do passado”, nós não estamos somente na história, estamos aqui LUTANDO desde 1500 até hoje pelos nossos direitos, para garantir a nossa sobrevivência, garantir o futuro das crianças e até agora conseguimos muito pouco. Por último, quero dizer aos não-índigenas que dizem não considerar a existência do índio na formação de sua identidade, há 500 anos atrás, não existia aqui o povo chamado “brasileiro”. Esse povo foi formado nos últimos cinco séculos! O começo do destruímento e a usurpação da América pelos europeus e espanhóis que com suas dominações políticas e militares foram dizimando os demais povos. Depois, as imigrações de outros povos vieram para aumentar a população, os colonizadores tiraram tudo o que era nosso e se identificaram como superior. No entanto, estamos aqui vivendo, aliás sobrevivendo, porque para viver realmente em harmonia com a natureza precisamos de terras, matas, animais e tudo foi tirado da gente.

Imagem 02 - Patri na residência cinematográfica com as/os Inuit no Canadá



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia, 2015.

Referências bibliográficas

BAHRI, Deepika. “Feminismo e/no pós-colonialismo”. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 2, maio-ago. 2013, p. 659-688.

CAIUBY NOVAES, Sylvia et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004. CAIUBY NOVAES, Sylvia. Quando os cineastas são índios. [2000]. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>>. Acesso em: 3 de Junho de 2020.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. *Forumdoc.BH.2009*. [Catálogo], p.149-160, 2009. Disponível em: <<http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2017.

CARELLI, Vincent. *Um novo olhar, uma nova imagem*. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto; CARELLI, Vincent (Org.). Vídeo nas Aldeias: 25 anos. São Paulo: Itaú: Natura, 2011.

CICCARONE, Celeste. *Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres Mbya Guarani*. 2001. 468 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

GINSBURG, Faye. *Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media*. In: GINSBERG, Faye; ABU-LUGHOD, Lila; LARKIN, Brian (Ed.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Oakland, CA: University of California Press, 2002. p. 39- 57.

GÓMEZ, Mariana D. *Bestias de carga, Amazonas y libertinas sexuales*. Imágenes sobre las mujeres indígenas del Gran Chaco. In: SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia M. (Org.) *Gênero e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/GIZ/Funai, 2012. p. 28-49.

GONZALES, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: Revista Ciências Sociais Hoje, São Paulo, 1984, p. 223-244.

hooks, bell. *Art on my mind: visual politics*. New York: New York Press, 1995. Tradução de Manoela Afonso. Disponível em: <<https://manoelaafonso.com/2017/03/10/intromissao-teorica-001>>. Acesso em: 20 maio 2017.

hooks, bell. *Art on my mind: visual politics*. New York: New York Press, 1995. Tradução de Manoela Afonso. Disponível em: <<https://manoelaafonso.com/2017/03/10/intromissao-teorica-001>>. Acesso em: 20 de Maio de 2020.

HUYER, Bruno N. *Transformação, diferença e os juruá: reflexões antropológicas entre os Mbyá-Guarani no Cone Sul*. 2014. 60 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LASMAR, Cristiane. “Mulheres indígenas: representações”. In: Estudos Feministas, Florianópolis, v. 7, n. 1 e 2, 1999, p. 143-156.

MILANEZ, Felipe. “Se o bicho avançar, vamos encarar de pé”, diz Ailton Krenak. *Carta Capital*, 10 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/201cse-o-bicho-avancar-vamos-encarar-de-pe201d-diz-ailton-krenak-1118.html>>. Acesso em: 3 de Junho de 2020.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

O SEGUNDO SEXO 25 anos depois – entrevista com Simone de Beauvoir. [20-?]. Disponível em: <http://www.wagnercampelo.com/simonedebauvoir/artigos_p02.htm>. Acesso em: 5 nov. 2016.

PINHANTA, Isaac. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu*. Vídeo nas Aldeias, abr. 2004.

Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=23>>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

PINHEIRO, Sophia. A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2017.

PISSOLATO, Elizabeth P. A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani). 2006. 366 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia M. (Org.). *Gênero e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/GIZ/Funai, 2012.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TRINH, Minh-ha T. *Diferente de você/ Como você: mulheres pós-coloniais e as questões interligadas da identidade e da diferença*. Tradução de Augusto de Castro. Forumdoc.BH 2012 [Catálogo], Belo Horizonte, 2012. p. 201-206.

Deuses, chuvas e homens: um estudo da *mise en scène* no documentário *Bicicletas de Nhanderú*

José Francisco Serafim¹
Francisco Gabriel Rêgo²

Resumo

Esse artigo analisa a *mise en scène* no documentário *Bicicletas de Nhanderú* (2011). Buscamos inicialmente apontar para o papel dos sujeitos no processo de registro documental, de modo a atentar, tendo como base uma discussão já estabelecida na teoria documental, para o caráter intersubjetivo da cena. Em uma perspectiva ampla buscamos estabelecer um debate acerca da *mise en scène* no documentário e a sua importância do ponto de vista teórico e metodológico, relacionando análise fílmica e antropologia fílmica. Em seguida, partindo dos estudos de Claudine De France, analisamos a gestualística dos sujeitos representados tendo como base os dispositivos utilizados na *mise en scène*. Como conclusão, reiteramos a importância da dominância dos aspectos ritualísticos frente aos demais dispositivos, em uma *mise en scène* descritiva das relações entre os sujeitos sociais, a câmera e os significados tradicionais da cultura Mbyá.

Palavras-chave: *mise en scène*; antropologia fílmica; documentário.

Gods, rains and men: a study of *mise en scène* in the documentary *Bicycles of Nhanderú*

Abstract

This article analyzes the *mise en scène* in the documentary *Bicicletas de Nhanderú* (2011). We first sought to point to the role of subjects in the process of documentary recording, in order to observe, based on a discussion already established in documentary theory, for the intersubjective character of the *mise en scène*. Then, starting from the studies of Claudine De France, we analyzed the gesturalistics of the subjects based on the devices used in the *mise en scène*. In conclusion, we reiterate the importance of the dominance of the ritualistic aspects in front of the other devices, in a *mise en scène* descriptive of the relations between the social subjects, the camera and the traditional meanings of the Mbyá.

Keywords: *mise en scène*; film anthropology; documentar.

1 Professor Associado da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia (UFBA).

2 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Professor Assistente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

Discussões Iniciais

Os tupãs são assim. Eles não vêm só para trazer chuva vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão, pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal. (BICICLETAS... 2011, 0m 12s)

Uma das principais perguntas que norteiam os estudos acerca da *mise en scène* buscam enquadrar essa categoria como um ponto central para uma investigação acerca do estilo, da autoria e de outros fenômenos decorrentes da forma do filme. Ao primeiro olhar, a *mise en scène*, por assim dizer, se aproxima da ideia de ficcionalidade, da teatralidade e do espetáculo, em gêneros constituídos com base na lógica de produção e recepção do cinema clássico, dos chamados cinemas novos e de outras filmografia que buscaram uma forma de encenação baseada naquilo que Bordwell (2008) chamou de continuidade intensificada: ênfase na montagem, fragmentação da cena, hierarquização dos espaços, centralidade da voz e no diálogo, diminuição dos planos e outras características que norteiam a construção da cena e da decupagem desenvolvida ao longo da história do cinema.

Entretanto, de que maneira podemos falar de uma *mise en scène* no documentário? O que seria a *mise en scène* no documentário? Qual o seu papel no estilo, no discurso, na autoria e nos significados desenvolvidos pelo filme? Tais perguntas nos possibilitam observar a complexidade inerente às encenações desenvolvidas pelo documentário ao longo da história do cinema e por diferentes cinematografias que buscaram explorar as aproximações entre a ficção e o documentário. Nesse sentido, um importante debate opõe diferentes teóricos do cinema, que buscaram reafirmar a necessidade de uma melhor diferenciação ou aproximação entre os dois gêneros. Essa distinção já foi apontada por Fernão Pessoa Ramos (2001), em um mapeamento do campo do documentário que opõem duas perspectivas: analítico-cognitivista (Carroll, Plantinga, Ponch) e do horizonte pós-estrutural (Renov, Nichols, Odin).

Não obstante, ressaltamos outra perspectiva de análise para *mise en scène*, decorrente da sua relação com aspectos culturais, sociais e antropológicos. Essa abordagem não se restringiria somente aos comentários etnográficos, políticos e sociais, bem como aos filmes que trabalham na fronteira entre a ficção e o documental, em uma opção de realização que busca privilegiar o processo de realização como um recurso estético capaz de conjugar questões importantes como o acaso, a encenação dos sujeitos, a câmera como um dispositivo de mediação e do campo como um espaço ativo de relacionamento entre sujeitos, cultura e sociedade. A *mise en scène*, aqui, ganha contornos amplos nos abrindo para um conjunto de dados que vão além dos aspectos filmográficos e cenográficos, envolvendo, por assim dizer, aos significados presentes na cena por meio dos dispositivos, interpretações, gestualísticas, falas e todo o repertório pelo quais os sujeitos sociais desenvolvem diante da câmara e por meio da câmera.

Diante desse contexto, as realizações indígenas têm um papel importante de nos possibilitar melhor compreender as diferentes possibilidades de desenvolvimento da *mise en scène* tanto como um recurso expressivo, estético relacionado com a forma do filme, como também das formas de apropriação de meios técnicos de registro audiovisuais e da produção de sentido por meio desses recursos. A cinematografia indígena seria capaz de nos apresentar a *mise en scène* por meio dessas duas perspectivas, nos permitindo um gesto analítico capaz de dar conta também da proposta estética, política e etnográfica. Do ponto de vista metodológico, reafirmamos a importância de uma melhor conjugação de diferentes perspectivas teóricas que abordaram o documentário etnográfico e a análise fílmica, gesto esse que nos propomos a fazer de uma maneira inicial com esse artigo.

Gravado na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, e dirigido pelos indígenas Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, o documentário *Bicicletas de Nhanderú* (2011) tem na religiosidade e no cotidiano seu

tema central. Realizado no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), o documentário se constitui como uma referência quanto à cinematografia Mbyá, trazendo características que se diferenciam das primeiras produções do VNA. Nessa perspectiva, com relação à cinematografia Mbyá, essa se insere em um período desse projeto, marcado por uma maior presença de realizadores indígenas oriundos das oficinas oferecidas por professores não indígenas. Essa nova fase do projeto, se caracteriza por uma maior ênfase no cotidiano em uma abordagem com foco nas especificidades dos sujeitos nas comunidades. O documentário é realizado pelo Coletivo Mbyá-Guarani, grupo que reúne realizadores formados nessas oficinas e que passaram a constituir uma produção sistemática, a partir de 2008.

No documentário, a queda de um raio é interpretado pelo Tataendy³ como um sinal divino. Para os Guaranis Mbyá, uma forma de comunicação direta com Nhanderú, divindade cujos mensageiros são os Tupãs. Para Tataendy, chefe religioso da comunidade, Nhanderú não estaria satisfeito com os humanos, sendo fundamental que os Mbyá repensassem a sua atual condição. Após acreditar que a queda do raio lhe confirma também um sonho recente, Tataendy manda construir uma casa de reza, para que os jovens da aldeia pudessem ter acesso à tradição. A queda do raio é um conflito introdutório, utilizado como forma de apontar para um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais. É a partir desse acontecimento, aparentemente banal, que se enreda o posicionamento dos principais personagens envolvidos na narrativa, organizados tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia.

Diante desses posicionamentos, o Karaí tem um papel central ao carregar consigo astensões concernentes a uma dualidade estabelecida entre

a permanência e a não permanência dos signos tradicionais no contemporâneo. De um modo geral, essa dialética perpassa todos os sujeitos e tem um papel importante na estruturação narrativa. Do ponto de vista social e religioso, Tataendy desenvolve uma função mediadora, estabelecendo-se como um elo perpassado pelas contradições concernentes à permanência dos signos tradicionais na cultura contemporânea. Se na primeira sequência as palavras de Tataendy se apresentam como uma explicação para os fenômenos naturais vividos pela comunidade (Figura.1), na segunda, o som ambiente e o completo silêncio do Karaí buscam constituir uma temporalidade baseada no cotidiano em estreita relação com os aspectos mitológicos.



FIGURA 1– Bicicletas de Nhanderú: 0’09”

Ainda nessa sequência, podemos destacar em um plano composto por mais duas crianças, em um arranjo quase que descritivo dos aspectos físicos da aldeia: a casa, as árvores, bem como o facão, instrumento de trabalho utilizado pelos guaranis Mbyá (Figura 2). Nessa sequência o som ambiente tem a importância de conferir unidade aos dois planos iniciais, apontando para a temporalidade proposta pelo documentário: tensionar o discurso religioso, tradicionalmente próximo ao tempo mítico, com o cotidiano, local de interação dos sujeitos com o seu espaço.

3 A designação de Karaí refere-se à liderança espiritual nas comunidades guaranis. Eles têm o papel de mediar as relações com os deuses e os espíritos. Por conta dessas características, os Karaí exercem uma função que vai além do religioso, relacionando-se com a cura, a instrução e a liderança.



FIGURA 2 – Bicicletas de Nhanderú: 0'57”

Nessa sequência, o silêncio de Tataendy se constitui como uma evidência da presença da câmera. É nessa ausência de qualquer vococentrismo, que uma relação importante se estabelece, um diálogo mediado pela câmera, mas influenciada também por esse dispositivo. O olhar distraído e reticente do Tataendy é o olhar constituído pela presença do meio de registro audiovisual. A câmera parece sugerir um grau de mediação entre aqueles envolvidos, atestado da relação estabelecida entre o sujeito que filma e aquele que é filmado. É diante da câmera, a fixar-se ainda no terreno em busca de um melhor enquadramento, e do sujeito da câmera a observar o silêncio do líder espiritual, que podemos localizar uma das características principais da *mise en scène* proposta: a intersubjetividade.

Do ponto de vista narrativo, em consonância com os aspectos culturais dos Mbyá, e tendo como base Clastres (1978), o documentário propõe uma estrutura focada no processo de deslocamento dos sujeitos no espaço, em constante contato com as tradições culturais que sustentam os discursos hegemônicos acerca dos povos guaranis. Do ponto de vista metafórico, podemos chamar o documentário de um filme-percurso, um filme-processo, ou ainda, um filme cotidiano, já que o mesmo busca evidenciar seu processo de feitura remontando o seu próprio percurso enunciativo. Dessa

maneira, o documentário explora uma tênue linha narrativa, que se baseia no trajeto proposto pela câmera, pelos sujeitos envolvidos no registro documental e o cotidiano da comunidade.

Dessa forma, o documentário aponta, por sua vez, para um conflito estabelecido entre os valores tradicionais comuns aos indígenas mais velhos e a perda desses valores para com os mais novos (Figura 3 e 4). Como um dispositivo de mediação, a câmera desenvolve um percurso que abarca não somente o inusitado da queda do raio, mas também os sujeitos arrolados nas diferentes interpretações da tradição. Mais do que um fenômeno físico, o raio é o mote para o desenvolvimento de um percurso construído por diferentes sujeitos.



FIGURA 3 – Bicicletas de Nhanderú: 3'58”



FIGURA 4 – Bicicletas de Nhanderú: 5'56”

Em outras palavras, o trajeto⁴ da câmera nos permite compreender os traços específicos

4 Para France (1998, p. 414), o trajeto se apresenta como uma opção de registro do cineasta, “[...] que consiste num deslocamento contínuo no espaço, do qual resulta, na tela, uma variação progressiva do enquadramento e/ou do sem solução de continuidade” ().

de cada um dos sujeitos representados. Tal como as diferentes interpretações para o fenômeno físico, a presença da câmera passa a ser um elemento a fomentar diferentes interpretações, de modo a possibilitar que os sujeitos envolvidos sejam capazes de construir sua presença no documentário por meio de uma encenação negociada. A presença da câmera possibilita, por assim dizer, o desenvolvimento de estratégias representativas tendo como base a encenação dos traços culturais dos Mbyá e das tensões sociais pelas quais os indivíduos e o coletivo estão inseridos. Analogamente à tradição, que se constitui tendo em vista o diálogo com o presente, o documentário incorpora e revela os traços interpretativos e subjetivos da comunidade, carregando uma dupla função, tal como a própria religião, o de ser uma citação da cultura Guarani.

Subjetividade e *mise en scène*

Atentar para os sujeitos sociais representados no documentário é importante para compreendermos as especificidades da *mise en scène* baseadas nas especificidades das relações estabelecidas entre os sujeitos e os espaços pelos quais se desenvolve o trajeto da câmera. Dessa maneira, os sujeitos filmados possuem um papel importante na definição de um espaço de encenação. Essa dimensão espacial é importante para compreendermos as diferenças, por exemplo, quanto às *mise en scène* em alguns documentários e algumas ficções. Os filmes ficcionais, em especial os clássicos, se baseariam na lógica da composição do plano, na organização estética do plano, à semelhança de uma janela aberta para o olhar do espectador a observar o ecrã. Muitos documentários, contudo, estariam baseados nessa lógica do campo, do espaço de registro, marcados pela mobilidade dos sujeitos no espaço, sem uma preocupação, em um primeiro momento, pela composição do plano, em uma opção de registro que incorporasse o acaso, a fluidez, o ritmo dos sujeitos, seus

movimentos, tudo isso em prol da construção de uma metáfora da transparência por meio do espaço da cena, do sujeitos e dos elementos que compõe a cena, carregarias importantes para a *mise en scène* no documentário.

Nesse espaço, conjuga-se os elementos importantes para a *mise en scène*, como: os sujeitos, os dispositivos e a presença da câmera. Para Comolli (2008), se estabelece uma relação marcada pelas diferentes subjetividades envolvidas no processo de filmagem. Não obstante, Queiroz (2009) ressalta também a *mise en scène*, no documentário, como o lugar onde se expressam as subjetividades por meio de fala, de gestos e dos corpos do outro representado pela câmera.

Para Ramos (2014) a noção de corpo também é importante para a *mise en scène* no documentário. A ação de um corpo na sua relação com a tomada está na base de sua teorização acerca do fenômeno documental. Para ele, a *mise en scène* se baseia na relação sujeito e câmera bem como nas formas de atuação do corpo na constituição da tomada documental. É por meio da especificidade do movimento desenvolvido pelo corpo no espaço da cena, em uma ação relacionada com a câmera, que podemos situar a ideia de *mise en scène*. Como forma de categorização, Ramos (2014) nos apresenta duas categorias de encenação: *direta e construída*. A atuação construída apresenta-se diante das *mise en scène* ficcionais e em muitos dos documentários chamados de clássicos. A atuação direta decorre da presença da câmera e do *sujeito-da-câmera*, ao fundar a tomada, “[...] ao transformar a ação em atuação”⁵ (RAMOS, 2014, p. 32) (Tradução nossa).

É assim que o sujeito surge transfigurado no dispositivo da câmera, desenvolvendo um modo de ser e de estar no mundo, em um conceito apresentado por esse autor como “sujeito-da-câmera”. Esse sujeito, no documentário, estaria em estreita relação com o sujeito personagem. Por sua vez, na ideia da tomada documental,

5 “...al transformar la acción em actuación”

expressam-se tanto os sujeitos envolvidos na encenação como também o espectador. E é na figura desse sujeito/personagem do documentário, aquele que olha para a câmera a observar o “sujeito-da-câmera”, que está presente também o próprio espectador do documentário.

Em *Bicicletas de Nhanderú*, podemos evidenciar tal perspectiva nas sequências em que o menino não indígena evita a câmera (Figuras 5 a 6). Em outras palavras, a criança não indígena parece se esconder do registro, estabelecendo uma atuação que faz com que a câmera na mão dos indígenas se transforme em uma atuação. Nas palavras da criança, existe um conhecimento claro quanto ao resultado das imagens registradas pelos sujeitos da câmera.



FIGURA 5 – Bicicletas e Nhanderú: 30’30”



FIGURA 6 – Bicicletas e Nhanderú: 30’49”



FIGURA 7 – Bicicletas e Nhanderú: 30’51”



FIGURA 8 – Bicicletas e Nhanderú: 31’02”

Nessa mesma perspectiva, outro momento importante ocorre quando do questionamento de uma das crianças indígenas¹⁰ acerca das imagens que estão sendo produzidas pelo realizador (Figura 7 e 8). É diante do questionamento quanto à possibilidade de uma das crianças filmadas, em um outro momento, assistirem às gravações, que se estabelece uma reafirmação das atuações desenvolvidas pelas duas crianças. Nessa sequência, as duas crianças dançam ao som da música *Beat it*, de Michael Jackson, interpretada por Milton Nascimento, apresentada extra-diegéticamente (Figura 9 e 10).



FIGURA 9 – Bicicleta de Nhanderú: 29’17”



FIGURA 10 – Bicicleta de Nhanderú : 29’24”

6 Neneco e Palermo são dois irmãos que tem uma atuação importante no documentário.

Especialmente, aqui nessa sequência, se desenvolve uma concepção de encenação baseada nas duas *mise en scène*. O realizador, dotado de uma forma específica de atuar, e os demais personagens, sujeitos dotados de uma forma própria de se relacionar com a câmera. Essa sequência é importante para nos possibilitar compreender o papel ativo dos sujeitos frente à câmera, como constituidores também de uma *mise en scène* diante do olhar do realizador.

Por assim dizer, a *mise en scène* é um atributo comum a quem é filmado, já que esse mesmo possui uma autonomia frente à câmera, tornando essa uma instância capaz de compreender as *mise en scène* envolvidas na cena, diante do jogo de negociação estabelecido, quando podemos observar um nível de atuação baseada nos olhares: a do observador que negocia sua encenação e a do realizador que negocia sua presença. Nas palavras de Comolli (2008, p.57) “filmar a favor deles seria reconhecer as *mise en scène* dos sujeitos filmados, dotados de autonomia criativa frente ao dispositivo, propondo produzir com a câmera uma atuação compartilhada. *Bicicleta de Nhanderú* desenvolve dessa maneira um forte traço intersubjetivo, já que sua cena é constituída levando em consideração uma relação entre os sujeitos envolvidos no processo de filmagem. Mais do que uma disponibilização ao registro, o documentário se pauta por demonstrar as *mise en scène* das pessoas filmadas, evidenciando a autonomia desses sujeitos na constituição da imagem documental.

Por meio dessa lógica, os aspectos religiosos dos Mbyá são apresentados como o elo estabelecido entre os sujeitos. Como um conjunto de significados inerentes a todos os envolvidos na representação, sendo a religiosidade um aspecto importante da cena. Os significados e os símbolos rituais presentes são apresentados na sua relação com os sujeitos, nunca sendo apresentados de forma isolada. A opção utilizada no documentário é abordar a tradição na sua relação entre os sujeitos

envolvidos com o processo de registro, de modo a representar a religião em uma relação com os sujeitos que a interpretam e a significam. Diante disso, apontamos que a tradição Mbyá é um traço marcante no documentário, apresentando-se diante daquilo que France (1998) chamou de um *continuum*, a ser utilizado pelos sujeitos na suas *mise en scène*. De diferentes maneiras, esses sujeitos se relacionam tendo em vista suas formas interpretativas, e, como esses, desenvolvem, dentro do seu espaço social e histórico, novos significados.

Gestos, dispositivos e rituais

A partir de France (1998), abordaremos o *continuum*, tendo como base os dispositivos presentes na *mise en scène*. Em especial, focaremos naquilo que essa autora chamou de *continuum* gestual e os dispositivos categorizados por essa mesma autora como: materiais, corporais e rituais. Tais dispositivos se apresentam na *mise en scène* como um importante recurso de disposição dos sujeitos envolvidos no registro, entre o sujeito que filma e o sujeito filmado, em uma gestualística própria desses sujeitos em estreita relação com o meio eficiente⁷.

Dessa maneira, os gestos são importantes aos nos possibilitar uma análise das formas como os diferentes sujeitos se colocam no espaço de registro, ao forjarem-se por meio da mediação da câmera, encenando seus gestos em um modo cotidiano e banal de lidar com os diferentes dispositivos da *mise en scène*, em um registro que tenderia à representação do cotidiano, resultado da estreita relação entre tempo, espaço e sujeitos. O cotidiano passa a ser materializado, por exemplo, nos gestos de encarar a câmera, bem como de constituir um diálogo entre realizador e os sujeitos filmados, por meio de estratégias de evidênciação dos aspectos periféricos ao meio eficiente.

Como exemplo trazemos novamente

7 Para France (1998, p.410), o meio eficiente responde por todos os “[...] elementos do ambiente direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade do agente do processo observado”. O meio eficiente se opõe ao meio marginal: “[...] elementos do ambiente cuja presença não é necessária ao exercício imediato da atividade do agente do processo observado nem à inteligibilidade da ação filmada”.

a atuação dos dois personagens infantis, na sequência em que as duas crianças se deslocam até uma outra fazenda a fim de pegar lenha. Ao longo desse percurso ficamos sabendo, por meio das intervenções do realizador, que a mata se localiza em um espaço marcado pelo conflito com o fazendeiro, dono da terra. O clima de tensão é apresentado pelos autocomentários da criança mais velha, Palermo, que conta sobre a perseguição sofrida naquele mesmo espaço. As palavras do jovem indígena são apresentadas por meio de uma profusão de gestos e sons que buscam reproduzir a tensão vivida no passado, mas ainda presente na memória (Figuras 13 e 14).



FIGURA 13 – Bicicleta de Nhanderú: 11'40”



FIGURA 14– Bicicleta de Nhanderú: 12'27”

Em outra perspectiva, ao focar nos ofícios e trabalhos dos Mbyá, apresenta-se, mais do que nunca, a importância desses ofícios nos gestos imprimidos pelos indígenas. No *continuum* gestual registrado, notamos a ênfase no elemento não indígena como uma presença a nortear essas atividades, perceptível desde o artesanato para ser vendido, na caça, referência a um costume não

mais praticado, bem como na agricultura como uma atividade pouco utilizada pelos indígenas em virtude da limitação da terra e dos próprios costumes Mbyá.

Não obstante, France (1998) aponta para uma perspectiva material do espaço utilizado pelo realizador na constituição do processo de filmagem. O chamado meio material é o aspecto da materialidade que compõem o espaço experimentado pelo realizador, e que demonstra também uma experiência descritiva e de interação por meio da hierarquização dos elementos materiais que compõe a realidade. Ao realizador caberia a adequação do seu objetivo de forma a constituir um espaço baseado em dois eixos de observação: meio eficiente, espaço onde se situam os elementos necessários “[...] à efetivação da atividade do agente”, e o meio marginal, “cuja presença não é diretamente necessária à realização da atividade” (FRANCE, 1998, p. 36 - 37).

Ainda acerca do meio eficiente, France (1998) afirma que nessa categoria analítica dois outros conceitos podem ser notados, as ideias de dispositivo e o contradispositivo. O dispositivo é o instrumental pelo qual recai a ação dos sujeitos que são filmados pela câmera. Já o contradispositivo se define como os obstáculos materiais encontrados diante da ação desses sujeitos. Se os corpos e a madeira se apresentam como dispositivos fundamentais para a concretização da Casa de Reza, a mata, o barro e o envolvimento dos jovens se apresentam como contradispositivos a serem explorados na *mise en scène*. Dessa maneira, no diálogo entre dispositivos e contradispositivos, base para a delimitação da cena, estariam presentes questões importantes para os Mbyá como a importância da terra, a destruição das matas bem como o trabalho coletivo como forma de perpetuação das tradições. No documentário, a construção da Casa de Reza é o principal objetivo material a ser realizado pelos membros da comunidade. Esse objetivo gera uma série de outras ações organizadas, diante daquilo que France (1998) chamou de cadeia de composição (Figuras 15 e 16).



FIGURA 15 – Bicicletas de Nhanderú: 23’46”



FIGURA 16 – Bicicletas de Nhanderú: 40’01”

Dessa maneira, em *Bicicleta de Nhanderú* temos a construção de um meio eficiente vinculado ao religioso e ao tradicional, em uma encenação que tende a enfatizar o papel dos indígenas como sujeitos autônomos na reconstituição das tradições e de suas próprias histórias. A presença da câmera acentua, dessa maneira, o caráter encenativo presente na tradição religiosa e nos meios de sobrevivência, apontando para o papel fundamental dos indígenas em constituírem uma atuação com seu corpo e a câmera. Ainda no âmbito da gestualística podemos situar uma importante dimensão de análise: a ritualidade.

A ritualidade reside nas manifestações materiais e corporais, como um traço definido da cultura e da sociedade. Os “dispositivos rituais” relacionam-se com os “gestos indispensáveis à execução do programa material mais banal” (FRANCE, 1998, p. 39). Tais dispositivos se constituem, dessa forma, como uma referência ao cotidiano, relacionando espaço, tempo e sujeito. A ritualidade recai sobre a vida cotidiana, por meio dos demais dispositivos da *mise en scène*

(corporal e material). Sendo assim a dimensão ritual compõe, por assim dizer, uma referência aos traços da cultura Mbyá, podendo ser perceptíveis por meio dos elementos tradicionais e a sua permanência no contemporâneo.

Considerações finais

A *mise en scène* em *Bicicletas de Nhanderú* está assentada na lógica da intersubjetividade, tal como aponta Comolli (2008). Esse caráter intersubjetivo se estabelece por meio das relações desenvolvidas e mediadas pela câmera e seu sujeito. Esse caráter relacional constrói um campo de atuação através de opções cenográficas em consonância com o espaço da aldeia bem como os dispositivos estabelecidos na cena. No documentário, a *mise en scène* poderia ser assim observada pela relação entre os elementos filmográficos (decupagem, movimento de câmera, captação do som, iluminação) e os elementos cenográficos, dispositivos que na cena tem o papel de conduzir os sujeitos. Ressaltamos que essas duas perspectivas seriam fundamentais para uma investigação da *mise en scène* nos documentários indígenas e de outros que se utilizam de uma opção estética baseada no caráter intersubjetivo da cena.

Observa-se que em *Bicicletas de Nhanderú*, é por meio da dimensão ritual que podemos perceber uma *mise en scène* do espaço e do tempo, descritiva das formas como os sujeitos se relacionam com o meio material, através de um corpo. Ambas possibilidades têm na câmera uma dinamizadora dos dispositivos, já que é a presença da câmera que possibilita a escolha dos dispositivos materiais e corporais a serem representados. No documentário analisado, percebemos a constituição de uma representação do cotidiano, baseada na representação dos gestos presentes nos fazeres Mbyá. Em outras palavras, as diferentes gerações são apresentadas, com base no trabalho dentro da comunidade, sendo por meio dos fazeres materiais que tomamos conhecimento das diferentes gerações que compõe as comunidades. Nesses fazeres, os indígenas se apresentam nas minúcias dos gestos

como possuidores de uma tradição em constante tensionamento com os aspectos contemporâneos da cultura.

Tanto o corpo quanto os recursos materiais se apresentam ritualizados. O dispositivo corporal se apresenta instrumentalizado pelos fazeres indígenas, como um objetivo bem definitivo: trabalho e a reconstituição dos significados tradicionais. É assim que podemos observar os indígenas no espaço social, envolvidos, por exemplo, em atividades manuais ou na agricultura. Tal atributo busca evidenciar, inicialmente, o vínculo ao espaço, revelando-os como sujeitos que emulam as suas condições geográficas e históricas. Essa perspectiva, ganha força quando tomamos conhecimento, por meio do documentário, do problema da terra vivido pelos Mbyá no contemporâneo e no passado. Outro aspecto importante é a referência para o caminhar, como um traço que perpassa o documentário, aspecto marcante da Cultura Guarani.

A ritualidade é, por assim dizer, um aspecto presente em toda a *mise en scène* diante daquilo que France (1998) chamou de sublinhamento. Para ela, essa “atitude metodológica” demonstra um recurso utilizado pelo realizador como um procedimento de *mise en scène*, que tende a “chamar a atenção do espectador sobre um dos aspectos do comportamento delimitado pela imagem” (FRANCE, 1998, p. 42). O sublinhamento revela, além de uma referência material e corporal, os procedimentos adotados pelo realizador na sua relação com o seu meio eficiente. O sublinhamento apresenta-se, dessa maneira, por meio dos recursos audiovisuais utilizados com intuito de evidenciar e reiterar aspectos materiais, corporais ou rituais.

O sublinhamento se materializa pela repetição de “fatos e gestos”, com o objetivo de acentuar e sublinhar determinada atitude para a realização, categorizando deliberadamente algum traço característico, de modo a requerer um maior envolvimento do espectador. Segundo France (1998), como recurso metodológico o sublinhamento se distingue do esfumamento. Em *Bicicletas de Nhanderú*, observamos

isso em sequências em que os indígenas são interpelados pelo realizador nas suas atividades cotidianas. Aqui, a câmera busca sublinhar as atividades manuais, ao artesanato, enquanto os autocomentários fazem referência às dificuldades da venda, à produção do filme, ou à construção da Casa de Reza. Essas conversas espaçadas e muitas vezes entrecortadas por pausas têm por base simular uma experiência de convivência com a comunidade.

Esse aspecto banal e corriqueiro dos comentários decorre de uma relação importante, presente na *mise en scène* do realizador e nas auto- *mise en scène* dos sujeitos filmados. Ao passo que se sublinha elementos materiais, tal como o artesanato, outros elementos importantes aparecem esfumados por meio dos comentários e autocomentários tais quais: o papel da tradição, a busca por uma maior inserção no contemporâneo, o problema do alcoolismo dentro da comunidade, aspectos esses constituídos na diferença de opiniões e pontos de vista dos sujeitos envolvidos na tradição religiosa e na história dos Mbyá

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Juliano José. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. 2015. Tese (Doutorado em multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- BARROS, Moacir Francisco Sant’anna de. 2014. *Caminhada, Canto, Conversação mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema*. 2014.222f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- CAIXETA QUEIROZ, Rubem. 2009. *Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia*. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU,

Philippe (Org.). *Descrever o visível Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

CLASTRES, Hélène. 1978. *Terra sem Mal - o profetismo Tupi-guarani*. São Paulo: Brasiliense.

COMOLLI, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder - a inocência perdida*. Belo Horizonte: UFMG.

FRANCE, Claudine de. 1998. *Cinema e Antropologia*. Trad. Maria Francisca Marcello. Campinas: UNICAMP.

LADEIRA, Maria Inês. 2007. *O caminhar sob a luz*. São Paulo: UNESP.

RAMOS, Fernão Pessoa. 2012. *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papyrus.

_____. *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

Filmografia

Bicicletas de Nhanderu, 45 min., 2010.

Sinopse: Uma imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbyá-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul.

Direção: Ariel Ortega

Imagens: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Beñites, Jorge

Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega

Edição: Tiago Campos Tórres

.

Filmar a postura, mostrar o antiovimento e revelar uma dimensão ritual nas técnicas do corpo

Philippe Lourdou¹
Marcius Freire²

Resumo

Segundo Marcel Mauss, estudar o comportamento do corpo humano passa, obrigatoriamente, pela descrição das formas como este se desenvolve no tempo e no espaço. Parece evidente que as imagens em movimento constituem o suporte mais apropriado para levar a cabo essa importante etapa do processo investigativo. No entanto, sabemos que, diferentemente da linguagem escrita, em que é possível privilegiar no decalque daquilo que está sendo observado apenas os aspectos que interessam a quem observa, o suporte fílmico apreende um amálgama indistinto de elementos indissociáveis. Perguntamo-nos, então, como proceder para realçar, enfatizar aqueles que efetivamente concernem os objetivos da descrição. A resposta encontra-se na estratégia de *mise-en-scène* de que vai lançar mão o cineasta para efetuar o seu registro. Para ilustrar o tipo de problema que as técnicas do corpo podem apresentar ao observador munido de uma câmera cinematográfica, buscaremos expor, nas linhas que seguem, aquele que é, parece-nos, o mais candente: filmar a postura.

Palavras-chave: corpo; postura; gesto; descrição; técnicas do corpo.

Filming the posture, showing the anti-movement and revealing a ritual dimension in body techniques

Abstract

According to Marcel Mauss, studying the behavior of the human body necessarily involves the description of the ways in which it moves in time and space. It seems evident that moving images are the most appropriate support to carry out this important stage of the investigative process. However, we know that, unlike written language, in which it is possible to privilege in the decal of what is being observed only the aspects that are of interest to the observer, the film support apprehends an indistinguishable amalgamation of inseparable elements. We ask ourselves, then, how to proceed to highlight, emphasize those features that effectively concern the objectives of the description. The answer lies in the *mise-en-scène* strategy that the filmmaker will use to register it. To illustrate the type of problem that body techniques can present to the observer equipped with a cinematographic camera, we will try to expose, in the lines that follow what, it seems to us, is the most prominent: filming the posture.

Keywords: : body posture; gesture; description; techniques of the body.

1 Université Paris Nanterre, Comité du Film Ethnographique – Musée de l'Homme, Paris.

2 Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais precisamente e sem falar em instrumento, o primeiro e o mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem, é o seu corpo. (MAUSS, 1983, p. 372).

comportamentos não são inatos, mas aprendidos e adquirem contornos próprios no interior de cada cultura. A comprovação mais probante desse fato, aquela que ele define como uma verdadeira revelação ocorrida em um hospital, toma a forma de uma anedota:

Introdução

Levar o leitor deste artigo a encontrar Marcel Mauss como primeira referência nos pareceu uma necessidade incontornável. Antes de mais nada e, sobretudo, porque o arcabouço que sustenta aquilo que será desenvolvido a seguir encontra sua razão de ser no contexto de um conceito por ele criado e explorado. Com efeito, o trabalho do corpo, seu comportamento gestual e as articulações deste com outros seres e objetos, as diversas maneiras como ele ocupa o espaço à sua volta, tanto individualmente quanto socialmente, e a pluralidade de formas de manifestação desse comportamento no interior de diferentes culturas, passaram a ser objeto de estudos sistematizados a partir da publicação de *Les techniques du corps*, em 1936. Até então, o próprio sociólogo incluía esse domínio naquela rubrica que ele denominava “Diversos”.³

A partir de suas próprias experiências de vida, notadamente no fronte durante a primeira grande guerra, Mauss verifica que os corpos são permanentemente convocados a assumir determinadas atitudes, seja para garantir o bom desempenho de suas funções vitais, seja para levar a cabo atividades que vão de par com o seu papel social. Para tanto, eles adquirem comportamentos diversos que devem ser otimizados com vistas à obtenção dos objetivos estabelecidos. Tais

Eu estava enfermo em Nova Iorque. Perguntei-me onde já havia visto mulheres andando como as minhas enfermeiras. Eu tinha muito tempo para refletir a respeito. Descobri, enfim, que fora no cinema. De volta à França, observei, sobretudo em Paris, a cadencia daquele passo; as jovens eram francesas mas também andavam daquele jeito. Com efeito, o modo de andar americano, graças ao cinema, começava a chegar entre nós (MAUSS, 1983, p. 368).

Ora, assim como a maneira de caminhar pode identificar o pertencimento dos indivíduos a uma dada sociedade, temos, como corolário evidente, que outras ações, outros gestos e posturas desse mesmo corpo que caminha, apresentam, também, características próprias do grupo humano ao qual quem os executa pertence. Sentar-se à mesa, servir-se de determinados utensílios para preparar e ingerir alimentos,⁴ dormir... em suma, as ações quotidianas do corpo são moldadas por determinações culturais. O agrupamento dos elementos que constituem essas ações, em todas as suas variáveis, conformam um sistema de códigos que traduzem uma linguagem, a linguagem corporal.

Debruçar-se sobre as características dessa linguagem no interior de determinada sociedade, adentrar seus meandros, interpretá-los, compará-los, implica, como preâmbulo a qualquer

3 “Nas ciências naturais tal como elas existem, encontramos sempre uma rubrica desagradável. Existe sempre um momento em que a ciência de certos fatos não estando ainda traduzida em conceitos, esses fatos não estando nem mesmo reagrupados organicamente, pespegamos nessa massa de fatos o selo de ignorância: ‘Diversos’. É aí que se deve penetrar, pois estamos seguros de que é aí que existem verdades a serem descobertas: primeiramente porque sabemos que não sabemos, e porque sentimos vivamente a quantidade de fatos. [...] Eu sabia muito bem que a marcha, o nado, por exemplo, toda sorte de coisa desse tipo são específicas a determinadas sociedades. [...] Mas que fenômenos sociais eram esses? Eram fenômenos sociais ‘diversos’ e, como essa rubrica é um horror, eu sempre pensei esse ‘diversos’, pelo menos cada vez que eu era obrigado à ela me referir e geralmente entrementes” (MAUSS, 1983, p. 365-366).

4 “Vocês devem se lembrar da anedota do Xá da Pérsia contada por Höffding. O Xá, convidado de Napoleão III, comia com os dedos; o imperador insiste para que ele use um garfo de ouro. ‘Não sabeis de que prazer vos privais, responde o Xá’” (MAUSS, 1983, p. 383).

tentativa de teorização, criação de conceitos ou de noções, os atos de observar e descrever. Ou seja, como ensina Mauss, “...é imperativo proceder do concreto ao abstrato, e não o inverso” (MAUSS, 1983, p. 365). A descrição é, portanto, uma etapa fundamental no seu método de aproximação do objeto estudado, mas jamais um fim em si. E o seu rigor metodológico nesse momento da investigação deixou marcas que se estenderam para além das ciências humanas, como, por exemplo, na literatura de Georges Perec.⁵ Convém, ainda, não esquecer que o *Institut d’Ethnologie de l’Université de Paris*, por ele criado em 1925, abrigou, durante muitos anos, o seu curso de “*Ethnologie descriptive*”.

Nesse sentido, e assumindo a evidente pertinência de tal procedimento, é legítimo nos perguntarmos qual é o papel passível de ser desempenhado pelas imagens em movimento no estudo do corpo. Ou, dito de outra forma, de que estratégias de *mise-en-scène* deve lançar mão o cineasta imbuído de registrar, de descrever essa forma de expressão que é a linguagem corporal?

Sabemos que, contrariamente à descrição verbal e escrita, que permitem ao pesquisador oferecer ao seu interlocutor apenas os aspectos que privilegiou no decorrer de sua observação, as imagens animadas captam um amálgama de elementos indissociáveis. Diante dessa imposição própria à cinematografia e inspirada na afirmação de Mauss quanto as bases do comportamento corporal, “Ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso se confundem para o agente” (MAUSS, 1983, p. 371), Claudine de France vai sugerir que todas as atividades humanas delimitadas pela imagem dividem-se em três tipos de técnicas: rituais, corporais e materiais (FRANCE, 1998).

Assim, já que a imagem dissocia dificilmente a imbricação desses três aspectos, como fazer então para ressaltar, sublinhar aquele que interessa ao cineasta? A resposta encontra-se na estratégia de registro fílmico, ou seja, no

conjunto de artifícios de *mise-en-scène* de que se servirá este último para realizar tal registro. Para ilustrar o tipo de problema que as técnicas do corpo podem apresentar ao observador munido de uma câmera cinematográfica, buscaremos expor, nas linhas que seguem, aquele que é, parece-nos, o mais candente: filmar a postura.

Diferentes tipos de postura

Buscar tratar da postura no cinema, e mais particularmente no cinema etnográfico e documentário, pode causar alguma surpresa uma vez que, de maneira geral, contrariamente ao gesto, ela não mereceu muita atenção por parte do pesquisador em ciências humanas. No espírito deste último, o gesto parece ter um valor fílmico maior, pois ele é a própria expressão do movimento. É sem dúvida por essa razão que a postura permanece o aspecto corporal menos evidenciado por si mesmo, uma vez que somos levados a admitir que o gesto atrai de forma “natural” a atenção tanto do cineasta quanto do espectador, o que raramente é o caso da postura.

A postura engloba o conjunto do corpo. Contrariamente ao gesto, que encarna o movimento, exprime a mudança e geralmente diz respeito a uma parte do corpo, a postura atesta a dimensão estática do corpo e simboliza a estabilidade no exercício da atividade corporal tomada no seu conjunto.

Poder-se-ia, sem dúvida, considerar que a fotografia é o meio mais apropriado para mostrar ou sublinhar a postura em razão de sua capacidade de isolar e de fixar o instante. É por isso que – resumindo de forma rápida e correndo o risco da simplificação, uma vez que não se pode reduzir a fotografia à simples produção do instantâneo – a tentação é grande de atribuir ao cinema a restituição do comportamento gestual e à fotografia, o comportamento postural. Mas isso seria não levar em conta aquele que é o apanágio

5 Um texto de Marcel Mauss em particular, « *Les techniques du corps* », parece ter aguçado o pensamento de Perec e contribuído para a elaboração de uma técnica e de um método de abordagem. Perec cita em duas ocasiões esse texto cuja leitura lhe teria sido recomendada por Henri Levebvre, em « *Lire : esquisse socio-physiologique* ». *Esprit*, n. 453, 1976, p. 9-20; *Penser/Classer*, Paris, Hachette, p. 109; e em *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 29 (SCHILLING, 2006, p. 61).

da imagem animada em relação a imagem fixa: a reprodução do tempo. Se a fotografia pode mostrar e sublinhar uma configuração postural e, por isso mesmo, parecer ser o suporte mais apropriado para apresentá-la, ela não possui a capacidade de restituir a duração de sua permanência. Como ilustração, pensemos na diferença entre uma fotografia da guarda diante do palácio real de Buckingham, célebres pela absoluta imobilidade que mantêm durante o período de serviço, e um longo plano da mesma pessoa; contrariamente à fotografia a imagem animada revela a constância da postura no tempo.

Existe, no entanto, um outro exemplo retirado da prática do levantamento de peso que, parece-nos, pode revelar de maneira ainda mais clara o que acabamos de sugerir. Como se sabe, nesse esporte de força o atleta deve erguer acima de sua cabeça um instrumento, constituído por uma barra metálica comportando discos de ferro móveis em suas extremidades, também conhecido como haltere. Nas competições, esse conjunto deve ser levantado acima da cabeça do atleta que, para permitir a medida de sua performance, precisa manter os braços estendidos e conservar essa postura estável durante alguns segundos. O contraste é então muito grande entre a velocidade de elevação, notadamente quando se trata da técnica chamada “arranco”,⁶ e o momento de fixação postural que se segue. O contraste entre a rapidez - a brusquidão até, poderíamos dizer - da elevação e o tempo da pausa que deve ser cumprido após esse trajeto ascendente, parece transmitir ao observador a dimensão mesma da temporalidade a ser respeitada. Essa mostraçã

é própria à imagem animada. Através dela, podemos como que sentir o batimento do tempo.

Quando observamos que existem poucas atividades para as quais a postura constitui o aspecto principal, temos de reconhecer que qualquer comportamento humano, seja ele de dominante⁷ corporal, material ou ritual, apresenta uma postura e/ou um aspecto postural.

Um certo número de critérios permite distinguir entre as numerosas posturas que podemos encontrar e, em um primeiro momento, vamos nos ater a uma oposição que tem a vantagem de cobrir o seu conjunto. Com efeito, podemos fazer uma distinção entre as posturas não instrumentalizadas e as posturas instrumentalizadas. Ou seja, as posturas adotadas por um agente sem a ajuda de um objeto qualquer para exercê-las e aquelas que precisam de algum tipo de suporte para se efetivarem. Quanto às primeiras, de maneira geral podemos citar a postura em pé, agachado, sentado no chão e deitado. Para as segundas, a postura em pé na qual, por exemplo, o agente está apoiado em um suporte (o pastor nilótico⁸ de pé sobre uma perna e apoiado em um longo bastão para manter o equilíbrio; a atitude⁹ na prática de exercícios de dança na barra em que o bailarino nesta se apoia para manter a sua posição), sentado (sobre qualquer suporte construído, uma cadeira, por exemplo), deitado (em uma cama).

Mas, essa distinção pode parecer insuficiente, pois apesar de conter a noção de apoio, particularmente no que diz respeito à postura instrumentalizada, ela não realça a sua importância e, sobretudo, não permite que dela

6 Existem duas técnicas na prática do halterofilismo: o arranco e o arremesso. No primeiro, o peso é levantado do chão em um só impulso, sem qualquer pausa, e levado acima da cabeça do atleta. No segundo, o levantamento do peso se efetua em dois tempos: primeiramente a barra é colocada em frente às pernas do atleta e o peso é levantado até a altura dos ombros, sob o queixo; em seguida, ela é levantada acima da cabeça. Em ambas as modalidades, estando a barra acima da cabeça do atleta, este deve estabilizar-se durante dois segundos.

7 «Não é inútil ressaltar que as fronteiras entre cada uma dessas técnicas [materiais, rituais e corporais] são extremamente tênues e que, em muitos casos, elas se recortam. [...] Assim, tal classificação resulta apenas da maneira como se dosam, no interior de um determinado comportamento humano, os elementos pertencentes às especificidades de cada uma dessas técnicas. Se numa manifestação se desenvolvem simultaneamente os três aspectos [...] sempre um deles tenderá a predominar, sendo assim considerado como ‘dominante’” (FREIRE, 1987, p. 23).

8 Relativo ao rio Nilo ou às populações que vivem às suas margens.

9 “Na atitude, o corpo repousa sobre uma única perna, enquanto a outra é estendida para trás à altura dos quadris. O busto permanece reto. Os braços são colocados em 3a posição. O braço levantado deve corresponder à perna dobrada para trás” (BARIL, 1954, p. 6-7).

tiremos consequências probantes. Somos assim levados a introduzir um outro critério distintivo, tão geral quanto o anterior, no qual consideramos as posturas em função do suporte a partir do qual elas se desdobram no espaço. Esse ponto é mais interessante do que parece num primeiro momento, uma vez que não existe postura sem suporte. Mas, a questão é saber que status conceder ao suporte mais ordinário, como o solo, que ele seja natural (uma praia de areia branca), ou construído (a calçada de uma rua ou o chão de uma habitação qualquer). Estamos propondo chamar esse suporte de “suporte-comum” na acepção mais ampla do termo, ou seja, comum a todos. Reaparece então o status de objeto que concerne a postura instrumentalizada à qual nos referimos há pouco: podemos chamar esse tipo de suporte um suporte-instrumento, suporte de natureza variável, próprio a cada indivíduo em um dado momento e que vem se juntar ao suporte comum. Uma postura instrumentalizada se distinguiria então por possuir um suporte duplo: o suporte comum e o suporte-instrumento (é o caso, por exemplo, no pastor nilótico ao qual já fizemos alusão, de pé sobre uma perna e apoiado em um longo bastão).

Podemos distinguir entre aquelas que exigem um apoio e as posturas suspensas. Dentre as primeiras, podemos citar a condição de estar em pé sem se mover ou ainda a postura invertida (a parte superior da cabeça e as duas mãos em contato com o solo, o resto do corpo ereto de forma fixa perpendicular ao chão). Dentre as segundas, podemos imaginar certas evoluções de trapezistas ou ainda as posturas vinculadas aos esportes olímpicos, como aquelas que observamos na prática dos anéis: o ginasta passa a maior parte do tempo suspenso.¹⁰

Para concluir brevemente a questão do suporte ligado à postura, devemos abordar o caso em que não é possível observar, pelo menos no filme, qualquer suporte sensível, mesmo que o corpo apresente uma postura. Dois exemplos

podem ilustrar esse caso: o dos paraquedistas que praticam um exercício acrobático e coreográfico aéreo, e aquele das pessoas, geralmente cosmonautas, que praticam evoluções em um ambiente sem gravidade. Após saltar do avião que os transporta, os paraquedistas esportivos adotam rapidamente uma postura com braços e pernas separados, postura que lhes permite desacelerar a velocidade da descida e agir sobre a direção de sua queda. Quando o salto é efetuado em grupo, além de procurar essa desaceleração esse tipo de postura serve também para manter a estabilidade das figuras que eles executam no espaço. Quanto aos astronautas, eles podem conservar uma postura em um ambiente sem gravidade. O corpo se desloca nesse meio sem que a postura seja modificada. Nos dois casos, uma vez que o olhar não tem a possibilidade de apreender um suporte qualquer, poderíamos qualificar este último como “suporte invisível”, visto que o suporte material postural não está visualmente sensível.

Postura, aspecto postural e descrição cinematográfica

Baseados na distinção que estabelecemos entre gesto e postura, poderíamos tentar postular a existência de atividades unicamente posturais, ou seja, sem que qualquer gesto seja efetuado ou possa ser detectado, enquanto que um comportamento gestual, qualquer que seja ele, apresentaria necessariamente uma dimensão postural.

No entanto, não é isso que acontece. Por mais sedutora que possa parecer essa hipótese – ela permitiria distinguir plenamente no plano temporal, e particularmente no da simultaneidade, gesto e postura; o primeiro depende da segunda, enquanto que a recíproca não seria verdadeira – o gesto está sempre presente no comportamento postural, mesmo que aconteça de ele ser fortemente esfumado,¹¹

10 Em muitas disciplinas que formam ginastas, assiste-se a uma alternância entre posturas com apoio e posturas suspensas.

11 “De esfumar. Termo do vocabulário técnico da arte pictural que consiste em apresentar de maneira relativamente apagada, fora de foco, marginal ou demasiadamente breve, alguns elementos delimitados pela imagem, de tal maneira que passem despercebidos para o espectador” (FRANCE, 1998, p. 413).

basta pensar na respiração ou no piscar dos olhos. Um dos exemplos que nos parece melhor ilustrar esse fato é o filme *Sleep* de Andy Warhol (1963) no qual o cineasta filma, utilizando longos planos fixos, uma pessoa adormecida.¹² Quando o protagonista não muda de posição, ou seja, não modifica a sua postura durante o sono, o único elemento móvel diz respeito à respiração: vemos apenas a caixa torácica se mexer de forma quase imperceptível, lenta e regularmente.

Se gestos e posturas são indissociavelmente ligados e coexistem inevitavelmente (não existe gesto sem postura e não existe postura sem gesto), isso não impede que possamos distingui-los e observar os momentos em que um ou outro está, por exemplo, em posição dominante, o que geralmente acontece.¹³

Quando um dos dois aspectos, gestual ou postural, domina em uma atividade corporal, material ou ritual, podemos pensar que a atenção do cineasta, quer dizer, a sua *mise-en-scène*, terá como foco em primeiro lugar aquele que é o mais evidente. Será certamente o caso quando o comportamento gestual predomina. Em contrapartida, quando o aspecto postural se sobressai em relação ao aspecto gestual, mesmo coexistindo com ele,¹⁴ nem sempre é patente que o cineasta vá destinar o essencial de sua atenção a esse aspecto preponderante. Podemos constatar que, com muita frequência, a mostração cinematográfica se volta rapidamente para o gesto, abandonando assim a postura.

O filme *Kebo*,¹⁵ realizado por Philippe Lourdou (1978), é um bom exemplo. Dedicado a

alguns cuidados maternos de uma mulher bozo¹⁶ na República do Mali, o filme termina com uma sequência em que a mãe faz o seu bebê dormir aplicando-lhe tapinhas nas costas. O primeiro plano dessa sequência fixa delimita, da cabeça aos pés, a mãe deitada sobre uma esteira com o corpo imóvel do bebê apoiado em seu peito. Ela não executa qualquer movimento afora aquele dos tapinhas regulares com a mão. A delimitação é mantida durante uns dez segundos e, em seguida, um trajeto ótico enquadra a criança por inteiro colocando em evidência a mão que o embala. É assim que, abandonando o conjunto postural inicial formado pelo encaixe das duas posturas, o sublinhamento¹⁷ cinematográfico passa a privilegiar o movimento da mão maternal que, a partir de então, vai monopolizar a atenção do cineasta.

Existe um ponto que reforça esse aspecto: trata-se do caso em que a postura do agente permanece a mesma – enquanto o realizador, contrariamente ao exemplo que acabamos de mencionar, não modifica a sua *mise-en-scène*, mas durante a qual é o gesto que predomina.

Tomemos como exemplo uma técnica material filmada em plano aberto na qual um artesão, sentado com as pernas cruzadas, fabrica um objeto. A postura é mantida, mas os gestos de fabricação, mesmo que de fraca amplitude, instrumentalizados ou não, chamam a atenção na medida em que o movimento que aparece na *auto-mise-en-scène*¹⁸ força a atenção, da mesma forma que as folhas das árvores se mexendo sob o efeito do vento nos primeiros filmes dos irmãos

12 *Sleep*, 1963, p & b, 360 mn.

13 Não abordaremos aqui o caso teórico, mas real, de uma eventual co-dominância do gestual e do postural, uma vez que nos parece penoso e delicado firmar a sua existência.

14 É importante esclarecer que o aspecto gestual ao qual nos referimos aqui vai além da simples respiração ou dos movimentos das pálpebras.

15 *Kébo*, 1978, cor, 17 mn.

16 Etnia mandinga de pescadores da África do Oeste que vive no delta interior do rio Níger (República do Mali).

17 Designa o conjunto dos procedimentos de *mise-en-scène* pelos quais o cineasta tenta chamar a atenção do espectador sobre alguns elementos do processo delimitados pela imagem, através de sua colocação em primeiro plano, sua apresentação repetida etc. (FRANCE, 1998, p. 413).

18 “Noção essencial em cinematografia documental, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado. Outrossim, ela não deve ser confundida com o auto-sublinhamento, que é apenas uma de suas formas específicas” (FRANCE, 1998, p. 405).

Lumière,¹⁹ suscitam exclamações de surpresa e encantamento daqueles que as contemplam apesar de não terem sido sublinhadas pelas tomadas.²⁰ A ausência de sublinhamento fílmico das folhas das árvores leva à observação de um simples auto-sublinhamento do movimento de uma parte da vegetação presente na delimitação cinematográfica.

No que diz respeito ao nosso artesão, alguma coisa é manipulada para ser transformada. O conjunto da massa corporal do agente conserva uma grande estabilidade, mas o gesto, mesmo furtivo, desperta, no final das contas, sempre mais interesse por parte de um observador. É o caso do fabricante de moldes em terra que vão servir de matriz para diversas peças que entram na composição de chaleiras, filmado por Baptiste Buop bem *Fonderie*.²¹ A amplitude dos gestos do agente é bastante limitada e a sua postura não muda, mas mesmo assim é o gesto que predomina.

Um outro exemplo, desta vez uma técnica do corpo, é citado por Geneviève Calame-Griaule. Trata-se de um contador de histórias tuaregue, igualmente sentado sobre uma esteira com as pernas cruzadas. Durante uma seção de recitação, delimitada em plano médio, ele conserva a sua postura quase imóvel, enquanto que os gestos dos braços e das mãos acompanham a narração sublinhando alguns dos seus aspectos. Não obstante o conjunto do corpo ser de imediato sublinhado em razão do

enquadramento, uma vez mais somos levados a voltar nossa atenção para os gestos. A postura e a delimitação permanecem as mesmas, mas, nesse caso, o gesto se auto-sublinha, o que leva ao auto-esfumamento da postura. Ou seja, de maneira geral, qualquer que seja a importância que se queira conceder ao componente postural, o gesto vai sempre prevalecer.

Isso implica alguns problemas de *mise-en-scène* quando o cineasta quer colocar a postura em evidência. Aspecto estático do corpo, ela dificilmente encontra o seu lugar no fluxo (narrativo) fílmico, salvo quando constitui, em um dado momento, um elemento que entra na lógica da ação; ou seja, ela permite melhor compreender e apreender essa ação. Por razões de ordem descritiva e narrativa, o interesse em sublinhar o postural aparece assim para o cineasta.

É o que acontece no filme *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty (1922). No momento da caça à foca, em pé e inclinado para a frente, empunhando o seu arpão, Nanook espereita a chegada de uma foca postado ao lado de um buraco no gelo onde ela virá respirar. Em seguida, Nanook levanta levemente o busto e, conservando essa mesma postura, começa a desferir golpes de arpão em direção ao orifício: esse seu ato significa que a foca se aproximou para respirar. Ele então faz pequenos gestos com o braço para armar o seu arpão. Temos aqui um momento de tensão – de uma certa

19 Georges Sadoul faz alusão ao evento nestes termos: “E, por um milagre que nunca teve o seu equivalente em cena, as folhas se mexiam ao sabor do vento, o vento tangia as fumaças, as ondas do mar se quebravam na praia, as locomotivas avançavam sobre a sala, os rostos se aproximavam dos espectadores. É a própria natureza captada em ato, bradavam com espanto e admiração os primeiros críticos”. (SADOUL, 1972, p. 22). E ele talvez estivesse se referindo à citação de um artigo, não datado, de Henri de Parville publicado na revista *La Nature* segundo a qual: “[...] Distinguimos todos os detalhes: os turbilhões de fumaça que se elevam, o tremor das folhas sob a ação da brisa” (RENÉ; FORD, 1947, p. 21).

20 Trata-se de *Repas de bébé* (1895). Esse aspecto da *mise-en-scène* é muito bem ressaltado por Georges Sadoul: “No fundo do jardim, as folhas tremem ao sol, detalhe que um espectador de hoje deveria fazer um esforço para distinguir, mas que entusiasmava multidões em 1896” (SADOUL, 1972, p. 247). Encontramos ainda, em um jornal que cobria as projeções Lumière, não citado por Sadoul, a seguinte observação: “Ao longe, as árvores se agitam [...]”. “*La poste*” (30 de dezembro de 1895) (TOULET, 1988, p. 134).

É de se perguntar o porquê de uma tal insistência em relação aos movimentos da vegetação provocados pelo vento, enquanto que os dos seres humanos, dos animais e das máquinas eram ainda mais ressaltados e espetaculares (por exemplo, quando de uma das projeções de *L'arrivé en gare de La Ciotat* (1895), um espectador procura fugir com medo de ser atropelado pelo trem). Talvez a pintura de paisagem, surgida no século XV, mas que realmente se desenvolveu a partir do século XVIII e se difundiu amplamente sob a forma de reproduções baratas no século XIX, esteja na origem dessa atenção particular no começo do cinema, uma vez que, de repente, a vegetação se movimenta.

21 *Fonderie (Série Hommes et objets de la dinanderie de Fès, 2)*, 2006, cor, 80 min.

maneira equivalente ao tradicional suspense – cujo desfecho acontece quando este último é projetado em direção ao furo no gelo. A postura prolongada do agente é evidenciada graças à apresentação que dela é feita por intermédio de vários planos médios. Seu sublinhamento não acarreta qualquer obstáculo ao desenvolvimento da ação no filme, uma vez que ela representa um momento decisivo da caça na sua própria duração. Esse exemplo demonstra claramente que a postura de espera e/ou de espreita, enquanto momento obrigatório no desenrolar de uma atividade qualquer, constitui um elemento indispensável à sua plena compreensão. Por isso mesmo, valorizá-la na construção da narrativa cinematográfica é fundamental.²²

No entanto, sublinhar uma postura implica, em princípio, a utilização de planos médios, por vezes até planos de maior amplitude que podem, eventualmente, não se inserir facilmente na continuidade cinematográfica durante a descrição contínua de uma atividade cuja dominante é gestual. Nesse caso, insistir na postura pode redundar na instauração de uma certa monotonia do ponto de vista do enquadramento, modificando, por isso mesmo, o ritmo geral na apresentação fílmica da dominante gestual da atividade estudada.

O problema pode se apresentar diferentemente quando se tratar da descrição minuciosa de uma atividade com forte predominância postural. Podemos tomar como exemplo o filme *Oraison*,²³ de Caroline Lardy, que descreve, no âmbito de uma comunidade de carmelitas, a prece meditativa quotidiana que algumas delas praticam no interior de uma capela e durante a qual permanecem, durante um tempo

bastante longo, primeiramente apenas de joelhos, depois, sempre ajoelhadas mas sentadas sobre um pequeno banco, o busto ereto e, em seguida, curvando-se para frente, posição adotada por um certo lapso de tempo. Essa atividade ritual apresenta muito poucos gestos e movimentos: no essencial, ela consiste em se ajoelhar, instalar o banquinho, nele se sentar e se inclinar para a frente. Mas a atitude postural permanece, de longe, a mais importante. A cineasta utiliza um certo número de enquadramentos de amplitudes diferentes, dentre os quais inúmeros planos médios longos a fim de sublinhar as posturas utilizadas pelas religiosas.

Ora, como vimos, utilizar com demasiada frequência tais delimitações de enquadramentos médios, uma vez que a atividade descrita é essencialmente postural, implica o risco de monotonia fílmica.²⁴ Ademais, a variação das delimitações do enquadramento e dos ângulos cinematográficos constitui um dos elementos da dinâmica fílmica que participam da composição do ritmo de um filme. Não levar em conta esse tipo de variação pode acarretar a privação de uma parte dessa dinâmica no registro.²⁵ Tanto mais que, convém lembrar, a atividade filmada tem como singularidade a grande lentidão do ritmo do seu desenrolar.

Assim, a cineasta varia as delimitações dos seus enquadramentos: primeiríssimo plano do rosto de quem reza, das mãos, planos médios dos protagonistas e, ao mesmo tempo, diversificação dos ângulos. Dessa forma, ela evita a delimitação postural *stricto sensu* e cria delimitações partitivas. Dito de outra forma, são colocados em evidência os aspectos posturais de uma atividade de forte dominante postural.

22 *La Vaisselle*, realizado em Mopti, República do Mali, em 1978, o sublinhamento da postura de uma mulher bozo à beira do rio é feita graças a um outro procedimento. Ao lavar os utensílios de cozinha a jovem adota, de forma quase constante, a seguinte postura: em pé, as pernas retas, o busto fortemente inclinado para a frente. No momento do enxague, sua postura é colocada em evidência graças a um efeito de contraluz.

23 *Oraison*, 2001, cor, 16 min. Este filme faz parte de um corpus de seis filmes que acompanham uma tese de doutorado cujo tema é “Trabalho e vida monástica: enquête fílmica em um Carmelo da França”, defendida na Universidade de Paris X – Nanterre, em 2004.

24 O sentimento de monotonia ao qual fazemos aqui alusão, evidentemente não provém do plano médio em si, mas de sua utilização intensa durante a descrição de uma postura.

25 Dinâmica que não deve ser confundida com rapidez.

No entanto, não é unicamente com o objetivo de criar um ritmo passível de produzir efeito narrativo que a cineasta procede a essas partições corporais. Isso vai lhe permitir igualmente enriquecer a descrição fílmica sublinhando os aspectos do comportamento das protagonistas. De certa forma, podemos pensar que o objetivo descritivo que anima a cineasta estimula a variação de ângulos e enquadramentos, o que vai conceder ao filme a dinâmica à qual fizemos alusão.

Mas, o exemplo que acabamos de examinar é muito singular, pois a atividade apresenta uma dominante postural quase permanente, o que não é o caso mais habitual.

Como vimos, o problema é tanto mais espinhoso quando abordamos uma técnica cuja dominante não é postural, o que significa levar em conta a maior parte das atividades humanas. Mas, o desvio que acabamos de fazer ao examinar o filme *Oraison* não nos parece inútil. Com efeito, a postura pode ser também ressaltada se o cineasta efetuar delimitações partitivas do corpo - escapando assim ao plano médio, como acabamos de ver em relação ao filme *Oraison* - enquanto coloca em relação, no simultâneo e no sucessivo, o gesto e a postura a ele subentendidos.

No entanto, existem casos, pouco numerosos, é verdade, em que uma delimitação postural não se opõe à progressão fílmica. O filme de Dorothee Serges, *Manaré*,²⁶ realizado na Guiana Francesa, que descreve a fabricação de uma peça de vime, um manaré, ou seja, uma peneira ameríndia utilizada no trabalho com a mandioca, nos oferece um bom exemplo. A um dado momento do filme, o artesão está sentado sobre um banquinho, inclinado para a frente, o peito contra as coxas, tecendo o objeto apoiado em seus pés. Essa postura é evidenciada graças a uma delimitação em plano médio, de perfil à altura do protagonista. Mas essa delimitação permite também ver, mesmo que elas não sejam sublinhadas, as mãos do artesão que prosseguem o seu trabalho. De fato, a postura ocupa aqui a totalidade do quadro, mas, embaixo à direita,

podemos observar o trabalho manual. É assim que, através de uma sorte de descentralização, postura e gesto entram em relação de tal forma que, graças a uma delimitação bastante longa, o enquadramento essencialmente postural, não impede que a confecção da peneira seja acompanhada.

Postura e rito

Existe um âmbito da vida social em que a postura - e mais amplamente o comportamento postural - adquire uma importância que pode se revelar importante. Pensamos aqui no mundo da ritualidade, religiosa ou profana, e até além dessa categoria, quando, por exemplo, um aspecto ritual é levado a se exercer em uma atividade com uma dominante corporal ou material, em outras palavras, coexistindo com uma delas.

O tempo ritual, mais uma vez, religioso ou profano, apresenta com frequência, como sabemos, a particularidade de modificar o ritmo do dia a dia, ou seja, acelerar ou refrear a percepção do tempo da "vida quotidiana". Ao acelerar, geralmente predomina o gesto, mas é o caso menos frequente; ao refrear, a postura se impõe. Consequentemente, o rito se manifesta graças a uma mudança do ritmo temporal habitualmente vivido e sentido como tal. Em outras palavras, aquele que dele participa, como ator ou espectador, penetra em uma temporalidade que o leva a sair, momentaneamente, do quotidiano.

Não retornaremos aos exemplos já citados: a reza das carmelitas filmada por Caroline Lardy ou a sentinela do palácio de Buckingham, uma vez que nesses exemplos a postura constitui a parte essencial da atividade. Eles representam, de alguma maneira, casos limites. Voltaremos a nossa atenção de preferência para o aparecimento de posturas momentâneas que se inserem no interior de uma trama comportamental essencialmente móvel.

Um primeiro exemplo nos chega através de uma sequência ritual presente no filme *À l'ombre du soleil*.²⁷ Nesse filme, realizado na

26 Manaré, 2007, cor, 32 min.

27 Nadine Wanono e Philippe Lourdou, *À l'ombre du soleil*, 1997, cor, 83 min.

República do Mali, são descritos os funerais do “Hogon d’Arou”, o mais importante dignitário religioso Dogon. Os griots encerram as cerimônias, que duram três dias, executando um ritual na praça pública no qual o mais velho dentre eles apresenta o tambor ritual *yarba* aos quatro pontos cardeais. A cada um dos pontos o agente ergue e mantém o tambor suspenso à sua frente durante alguns segundos. Aqui, são alternados, de forma regular, movimento (a torção de um quarto do corpo sem que este saia do lugar) e imobilidade (manutenção postural do conjunto do corpo).

Um segundo exemplo, bastante conhecido de todos, é aquele da celebração da missa católica dominical.²⁸ Se a missa comporta um certo número de etapas obrigatórias (homilia, comunhão, leitura de textos sagrados, cantos e rezas) cuja importância varia de um lugar a outro, como pequenas ou grandes igrejas; as circunstâncias em que elas acontecem, missa normal ou missa excepcional do calendário litúrgico; e onde ela acontece. O ápice dessa cerimônia é sempre a celebração da eucaristia; é nessa parte essencial do rito que podemos observar o maior número de comportamentos posturais.

Uma postura bastante frequente é adotada pelo padre no momento da recitação das preces, inclusive aquelas ditas eucarísticas: os dois braços ligeiramente abertos para a frente, as palmas das duas mãos voltadas para os fiéis, ou para o alto e voltadas para si. A manutenção dessa postura pode ser bastante longa em função da duração da prece.²⁹ Encontramos esse tipo postural em algumas outras partes que compõem a missa,

mas de maneira menos insistente. Uma outra postura intervém quando da elevação da hóstia que é assim mostrada aos fiéis. O padre segura uma grande hóstia, suspende-a até a altura do seu rosto e mantém essa postura durante alguns segundos. O mesmo acontece em relação ao cálice que contém o vinho. Às vezes a elevação da hóstia se efetua em três tempos: à altura do peito, em seguida à altura do rosto e, enfim, acima da cabeça. A cada momento, a postura se mantém.

Um terceiro exemplo – os dois primeiros pertencendo completamente à esfera religiosa – diz respeito ao profano popular, o teatro, mesmo que, como sabemos, suas raízes estejam muitas vezes plantadas no terreno do sagrado.³⁰ O *kabuki*, o *nô* e o teatro de marionetes, o *ningyô-jôruri* ou *bunraku*, constituem os três gêneros mais importantes do teatro japonês. Os dois últimos são apresentações que acontecem em um ritmo bastante lento, as nuances se exprimem através de ínfimos detalhes. Em contrapartida, o *kabuki* se distingue por um desdobramento no espaço e um desenrolar marcados por uma dinâmica muito mais vigorosa e a intriga pontuada por numerosas e espetaculares peripécias. Espetáculo caracterizado pela virtuosidade de seus movimentos corporais, o *kabuki* abriga movimentos em que alguns dos atores, em momentos determinados, interrompem repentinamente suas coreografias dramáticas adotando uma postura e nela permanecendo por um tempo relativamente longo; o conjunto do corpo se mostra então como em um instantâneo fotográfico: é o tempo do *mie*.³¹ Ao mesmo tempo, esta postura obrigatória conclui a sequência coreográfica e faz, de uma só vez,

28 Os registros dizem respeito a três missas dominicais sucessivas: a do domingo que precede Ramos, a de Ramos e aquela do domingo de Páscoa. (Transmissão do canal público de televisão France 2, dos dias 9, 16 e 23 de março de 2008).
29 Pode durar mais de um minuto.

30 A esse respeito podemos citar, pois seu título é muito sugestivo, a obra de Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (Plon, 1958), sabendo que são numerosas as publicações dedicadas a esse tema, e não apenas no campo da etnologia.

31 “O *mie* é o momento em que, num ambiente muito agitado pela música que anima e o gesto mecânico, de repente explode – deixando os nervos tensos e eriçando a epiderme – um duplo estalido das pranchas que imobiliza o som e congela o tempo, crispando o personagem numa pose estereotipada e hiper-expressiva, com todos os músculos retesados, antes que a tensão elétrica que faz a sala vibrar se descarregue através das interpelações tradicionais que os admiradores lançam aos seus ídolos. O *mie* pode ser também o *sô-mie*, em que todos os personagens se imobilizam para formar aquilo que gostaríamos de chamar de um “quadro”, se este não evocasse, infelizmente e indevidamente, as pálidas composições dos teatros amadores de algumas décadas.” (FAURE, 1977, p. 3).

baixar a tensão criada pela dança que ela encerra, enquanto permite ao público contemplar o ator e a ele manifestar a sua admiração. O filme de Kenji Mizoguchi (1939), *Crisântemos tardios*,³² contem uma curta sequência de *kabuki* na qual é ressaltado esse momento de imobilidade teatral. O fato do *mie* ter sido escolhido pelo realizador - conhecido por ser um grande admirador do teatro -, para ilustrar um momento do *kabuki* indica a importância que essa passagem obrigatória possui nesse gênero de teatro.

Todos os três exemplos que acabamos de expor brevemente apresentam um ponto em comum: as posturas podem ser consideradas como gestos congelados. Quer seja em uma atividade caracterizada por sua gestualidade lenta (o griot apresentando o tambor *yarba* no fim do ritual dos funerais ou o padre elevando a hóstia e o cálice durante a celebração de uma missa); ou intensa (o *kabuki*), a cada vez a postura assumida pelos agentes suspende a continuidade de um gesto e transforma seus atores em uma espécie de estátua viva efêmera.

Não poderíamos, agora, deixar de nos perguntar - sem a pretensão de chegar a uma resposta definitiva - sobre o status da postura no *continuum* corporal, assim como no fluxo da descrição fílmica das técnicas do corpo. Uma questão delicada, visto que a postura é indissociável do comportamento corporal qualquer que seja ele, é distinguir aquilo que diz respeito, na sua prática, ao ritual ou a profano. Acreditamos estar trazendo um elemento de resposta ao poder associá-la ao universo da ritualidade (no sentido amplo) onde ela ocupa, mesmo momentaneamente, um lugar importante. É o caso, como vimos, do ator do *kabuki* que se imobiliza por alguns instantes. Mas, poder-se-ia argumentar, o teatro não é também um ritual? O mesmo poderia ser dito em relação ao halterofilismo, prática esportiva e, assim, envolta em ritualidade. Nos dois casos, abandona-se o mundo ordinário sob o impulso do comportamento ritual que se desenrola naquilo que constitui, no final das contas, um

espetáculo.

Mas, existem casos em que parece ser mais incômodo associá-la ao rito, como a postura do pastor nilótico (técnica corporal instrumentalizada) ou aquela dos artesãos fabricantes de moldes em terra (técnica material instrumentalizada) que mencionamos acima. Assim, numa primeira aproximação, podemos dizer que onde a postura adquire uma importância inabitual e notável existem fortes chances de que nos encontremos, na maioria dos casos, em presença de um comportamento prenhe de ritualidade.

Conclusão

Se a postura é um elemento constitutivo de qualquer comportamento corporal - uma vez que, como vimos, não existe gesto sem postura nem postura sem movimento, ou seja, sem gesto - sabemos que ela, de maneira geral, não é o objeto primeiro da atenção do cineasta. De forma um pouco anedótica, poderíamos trazer como testemunha dessa afirmação aquela expressão bastante conhecida do realizador de cinema de ficção que autoriza o começo das filmagens: "Ação!", palavra que remete, inelutavelmente, a uma tomada, ao sinal de deslanchar uma ação e dar início a um movimento, mesmo que possa, excepcionalmente, existir a situação em que o registro tenha como objeto agentes aparentemente imóveis. Em suma, essa expressão resume o fato de o cinema ser qualificado quase sempre como a arte do movimento.

Nesse contexto, a postura corporal se revela como um verdadeiro paradoxo, visto que existem situações nas quais os aspectos posturais dos comportamentos ocupam um lugar proeminente sobre os quais a atenção é solicitada. Este é notadamente o caso do rito, quer ele seja religioso ou profano, a postura lhe é intrínseca³³ - pelo menos é nesse contexto que ela se manifesta com mais frequência enquanto que elemento singular. Suspende o fluxo do tempo ordinário cotidiano é a própria especificidade de qualquer

32 Kenji Mizoguchi, *Crisântemos tardios*, 1939, n&b, 137 min.

ritual. E isso é comum a quem o conduz e àqueles que dele participam na condição de assistência, pois sem estes, sabemos, o ritual não poderia ser consumado.

Como vimos, o caso das posturas adotadas pelos sacerdotes quando da celebração das missas dominicais no momento em que, por exemplo, eles levantam a hóstia para apresentá-la aos fiéis ou, também, quando as preces são realizadas com os braços abertos.

Todos esses movimentos, os quais podemos considerar como tempos de parada, mas que, inseridos no *continuum* ritual, não o interrompe, singularizam a postura como a expressão de uma pausa, pausa efêmera a exemplo daquela observada no ator do *kabuki*, mas cujo caráter fugaz em nada atenua o seu alcance no desenrolar do espetáculo teatral. Esse tempo de parada, que é a postura no contexto ritual, pode parecer um parêntese no interior do rito assim como o rito constitui, em si, um parêntese no fluxo do cotidiano.

Os vários exemplos que mencionamos – amalhados tanto junto a técnicas corporais, quanto materiais e rituais – tendem a mostrar que o aspecto postural do comportamento corporal, no essencial e excetuando o mundo da ritualidade, não costuma despertar maiores interesses. É certo que seria possível falar, a seu respeito, de uma dimensão escondida, de um traço de comportamento que poderíamos qualificar de esfumado tamanha é, quase sempre, a discrição de sua presença. Ademais, como uma postura sem muito relevo poderia chamar a atenção do observador, seja ele cineasta ou não, quando se sabe que ao gesto está vinculado um sem número de qualidades, dentre as quais aquela de se auto-sublinhar com facilidade? Talvez pudéssemos até afirmar que a postura, entendida como uma espécie de antimovimento, é como um elemento

que se opõe ao cinematógrafo. Talvez não de um ponto de vista cinético, o que ainda resta demonstrar, mas como um ingrediente que evoca o tempo e o seu desenrolar: a imobilidade do corpo filmado imprime valor ao tempo, como ilustra o exemplo de Nanook brandindo o seu arpão antes de projetá-lo em direção ao orifício no gelo sob o qual se encontra a foca.

Trata-se de uma prerrogativa da imagem animada e, de forma mais singular, de suas capacidades descritivas, colocar em evidência essa dimensão com frequência negligenciada do fluxo do comportamento corporal. É para isso que nos alerta Marcel Mauss – já citamos, no começo deste texto, a anedota por ele contada –, pois foi justamente o cinema que lhe forneceu resposta a uma interrogação: enfermo em Nova Iorque, onde teria ele visto uma forma de andar semelhante àquela das suas enfermeiras? Aquilo foi, retomando os seus próprios termos, uma “espécie de revelação” e a descoberta, poderíamos acrescentar, de um novo campo de conhecimento.

Da mesma forma, em seu *Manuel d'ethnographie*, Mauss alude à utilização da fotografia e do cinema, apesar de tender a assimilar o segundo à primeira: “O cinema vai permitir fotografar a vida” (MAUSS, 1971, p. 19), fotografar a vida, quer dizer, o movimento. E acrescenta, algumas páginas à frente, na parte dedicada às técnicas do corpo: “As técnicas do corpo serão estudadas com a ajuda da fotografia e, se possível, do cinema em câmera lenta” (p. 30). Essas observações lapidares constituíram nada menos do que a legitimação de uma prática das imagens em movimento que vai reverberar até os nossos dias.

33 Existem mesmo exemplos extremos, como aquele que acontece durante as cerimônias de entronização em algumas ordens religiosas. É o caso do evento durante o qual os postulantes devem se deitar no chão de bruços e permanecer imóveis, os braços cruzados e o rosto contra o solo, de tal forma que, inteiramente cobertos por uma ampla e pesada vestimenta monástica, nenhuma parte de seus corpos fique visível, sobretudo o rosto (em razão do reflexo de piscar os olhos), atestando assim a submissão total à qual eles estão se engajando. Assim, eles estão, como indica a fórmula dos Jesuítas ac cadaver (como cadáveres). Inclusive, aquele que se compromete com a ordem é como “morto” para o mundo e dele se considera definitivamente separado, apesar de, na prática, ser levado a frequentá-lo para que sua influência possa ser exercida.

Referências bibliográficas

- BARIL, Jacques. *Dictionnaire de danse*. Paris: Le Seuil, 1954.
- FAURE, Pierre. *Le kabuki et se sécrivains*. Paris: L'Asiathèque, 1977.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius. "O filme de pesquisa. Algumas considerações metodológicas", in: *Cadernos de textos. Antropologia visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987, p. 23.
- MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 1971.
- _____. "Les techniques du corps", in: MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983, p. 365-386.
- RENE, Jeanne; FORD, Charles. *Histoire du cinéma*. Paris : Robert Laffont, 1947.
- SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial*. Tomo 1: *L'invention du cinéma*. 1832-1897. Paris: Flammarion, 1972.
- SCHILLING, Derek. *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Paris : Presses Universitaires Septentrion, 2006.
- TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- Kébo*. Dir. Philippe Lourdou, cor, 17 min. 1978.
- La Vaisselle*. Dir. Philippe Lourdou, cor, 15 min. 1978.
- Manaré*. Dir. Dorothee Serges, cor, 32 min. 2007.
- Nanook, o Esquimó*. Dir. Robert Flaherty, p & b, 83 min. 1922.
- Oraison*. Dir. Caroline Lardy, cor, 16 min. 2001.
- Sleep*. Dir. Andy Warhol, p & b, 360 mn. 1963.

Filmes citados

- À l'ombre du soleil*. Dir. Nadine Wanono e Philippe Lourdou, cor, 83 min. 1997.
- Crisântemos tardios*. Dir. Kenji Mizoguchi, p & b, 148 min. 1939.
- Fonderie*. Dir. Baptiste Buob, cor, 80 min. 2006.

Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva

Carlos P. Reyna¹

Rafael Garcia Madalen Eiras²

Resumo

O artigo faz uma análise do filme *Xica da Silva* (1976), do diretor Carlos Diegues, trabalhando o conceito de carnavalização aos moldes de Mikhail Bakhtin. Uma estética da inversão que coloca o oprimido como opressor, mas que ao mesmo tempo não foi muito bem vista por alguns críticos da imprensa que acusaram o diretor de usar o apelo da comédia erótica para conquistar o público, trazendo uma visão da mulher negra como objeto sexual. Para esse propósito é feita uma releitura fílmica para utilizar tanto a abordagem metodológica do contexto histórico de Marc Ferro quanto uma revisão da crítica feita ao filme depois de sua estreia. Percebendo uma importante discussão acerca da representatividade do negro, num momento em que a intelectualidade brasileira, principalmente a universitária, começa a aderir aos Estudos Culturais. Perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio, televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça e sexualidade. Assim, a obra está inserida na dinâmica entre uma representatividade equivocada, que não privilegiaria a identidade da mulher negra, o uso da sensualidade e da carnavalização como uma estratégia de crítica ao poder dominante. Nessa perspectiva, seria então, *Xica da Silva*, uma transgressora imagem política ou um objeto sexual idealizado por uma elite branca e de classe média?

Palavras-chave: *carnaval; cinema; mulher negra; Carlos Diegues.*

The film *Xica da Silva*: Canavalization and misrepresentation of black women

Abstract

The article analyzes the film *Xica da Silva* (1976), by director Carlos Diegues. Work that presents a carnivalizing image along the lines of Mikhail Bakhtin's concept. An aesthetic of inversion that puts the oppressed as oppressive, but at the same time was not very well regarded by some press critics who accused the director of using the appeal of erotic comedy to conquer the public, bringing a view of the black woman as an object sexual. Analysis through a methodological approach to Marc Ferro's historical context, as well as an interpretation of the aesthetic content. With the film comes an important discussion about the representativeness of the black, at a time when the Brazilian intellectuals, especially the university, begins to adhere to Cultures Studies. Perspective that seeks to analyze mass culture: popular literature, radio, television, the media in general; assimilating a heterogeneity of themes such as gender, race, and sexuality. Thus the work is inserted in the dynamic between a mistaken representativeness, which would not privilege the identity of the black woman,

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCSO), Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

² Mestre em Humanidades, Cultura, Cinema, Audiovisual, Fotografia e Imagem, Universidade Cândido Mendes. (PPGHCA)

and the use of sensuality, of carnivalization as a strategy of criticism of the dominant power. Was Xica da Silva, then, a transgressive political image, or a sexual object idealized by a white, middle-class elite?

Keywords: *carnaval; cinema; black women; Carlos Diegues.*

Introdução

No ano de 1976, ainda vigorando a ditadura militar no Brasil, o diretor Carlos Diegues estreia o filme histórico *Xica da Silva*. Um de seus maiores êxitos comerciais, mas também um catalisador de polêmicas acerca da representação da mulher negra. A obra apresenta um Brasil da segunda metade do século XVIII, momento em que a região em que se passa a história, Diamantina, se torna o principal centro de extração de diamantes do país. Neste contexto, o representante da Coroa Portuguesa, João Fernandes (Walmor Chagas), se apaixona pela escrava negra Xica da Silva (Zezé Motta) e a transforma na Rainha do Diamante. Os desejos extravagantes da personagem surgem como uma forma de resistência à própria dominação branca. Isso desenvolvido através de uma estética sensual, pitoresca e dentro de um projeto de espetáculo popular e da inversão carnavalesca.

Uma estética que coloca o oprimido como opressor, mas que ao mesmo tempo não foi muito bem vista por alguns críticos da imprensa, que acusaram o diretor de usar o apelo da comédia

erótica para conquistar o público, trazendo uma visão da mulher negra como objeto sexual.

O diretor Carlos Diegues formou-se junto ao Cinema Novo e a efervescência política do início dos anos 60, momento em que se buscava uma identidade nacional para o audiovisual brasileiro³. Um cinema moderno inserido numa intelectualidade de esquerda que no fim dos anos cinquenta traduziam conceitos e releituras de Marx como o *nacional-popular* de Antônio Gramsci; o realismo crítico de Lukács; as noções neocolonialistas de Fanon; a arte didática de Brecht; ou o humanismo transformador de Sartre. Sem citar as próprias mudanças internas, percebidas pelo movimento historiográfico *revisionista* brasileiro⁴.

Com o golpe de primeiro de abril de 1964, uma nova relação dos cineastas com a sua realidade tem que ser forjada, e seus filmes buscam através da alegoria, de reflexão intelectual, e às vezes de um extremo hermetismo estético, continuar produzindo um cinema moderno brasileiro da forma que fosse possível. Porém, em 1968, com o AI-5, esse cinema acaba quase que por completo. Renascendo em uma nova relação dos cineastas com o estado, mediado pela Embrafilme⁵, já no início dos anos 70. Relação paradoxal e complexa, pois os *cinemanovistas* têm que se aliar ao próprio governo militar como estratégia de sobrevivência, mudando e assumindo perspectivas muito mais ligadas a uma ideia de mercado do que a de obra de arte.

Esse novo mercado patrocinado pelo estado proporciona grandes bilheterias, como o filme

3 Antes nunca houve uma produção realmente significativa que se pudesse perceber como uma identidade da obra cinematográfica do país. É função do Cinema Novo essa busca ligada a uma visão política. Gerando, assim, obras de estéticas modernas de imenso valor autoral, que rompia com os padrões clássicos vindo das grandes produções norte americano, ao mesmo tempo que também apresentava um cinema político que buscava refletir a situação da América Latina como local ainda dominada pelo peso do subdesenvolvimento (GOMES, 2016).

4 Como cita Queiroz (2010), o movimento *revisionista* repensava a relação escravista baseada na economia, em que o escravo era uma mercadoria e a violência era a única forma que o indivíduo escravizado possuía para se tornar um sujeito de sua própria história. Pensamento que contestava as inabaláveis ideias de Gilberto Freyre de que no Brasil esta relação seria mais amena. Autores como Florestan Fernandes, Otavio Ianni, Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, afirmavam que “o escravo ou se submetia a virar uma mercadoria, ou se rebelava de forma violenta e extrema” (*idem*, p.106).

5 Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). O regime militar, apesar de um forte princípio de centralização político-administrativa de forma autoritária, instaurou um sistema articulado de funcionamento da produção e distribuição dos filmes nacionais, na década de 70 e início dos anos 80. O fim da Embrafilme se dá gradativamente. Primeiro com a Lei Sarney, de julho de 1986, que dispunha da renúncia fiscal para a produção de projetos culturais, fazendo com que os filmes da empresa necessitassem disputar as verbas dos benefícios fiscais com outras áreas da produção cultural.

Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), do diretor Bruno Barreto, e *Xica da Silva*, que até então atingiram números de espectadores nunca antes imaginados para um filme nacional. Ou seja, os *cinemanovistas* – principalmente Diegues que nos anos 70 produz grandes bilheterias – deixam de lado o Cinema Novo como rótulo de um cinema moderno brasileiro, e buscam reinventar um cinema que ao mesmo tempo dialogava com a ditadura para poder ser produzido e exibido e que ainda pudesse fazer críticas concebidas de dentro das próprias estruturas de poder.

Diegues busca no cinema de espetáculo⁶ uma forma de transgredir o óbvio do próprio espetáculo. Obras como: *Os Herdeiros* (1969), que em pleno período de violenta repressão (gerados pelo ato institucional número 5), trabalha com a história do Brasil de forma crítica; *Quando o Carnaval Chegar* (1972), um musical que através do carnaval reelabora uma estética *cinemanovista*; e *Xica da Silva* (1976), que na figura da escrava propõem uma inversão carnavalesca elaborando um olhar sobre a sociedade brasileira através da cultura afro-brasileira.

Com esse último filme surge uma importante discussão acerca da representatividade num momento em que a intelectualidade brasileira, principalmente a universitária, começa a aderir aos Estudos Culturais⁷. Perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio, televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça, e sexualidade. “Na crítica que fazem das relações de poder numa situação cultural ou social determinada, os Estudos Culturais tomam

claramente o partido dos grupos em desvantagem nessas relações” (SILVA, 2015, p.134). Um campo onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas é o cinema, onde o “discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas” (XAVIER, 1984, p. 9).

Pierre Sorlin, em uma abordagem sociológica do cinema, evidencia a construção narrativa cinematográfica como um discurso em que o filme “reorganiza, a partir de elementos tomados essencialmente do universo ambiente, uma configuração social que, por certos aspectos, evoca o meio da qual saiu, mas que, essencialmente, é dele uma retradução imaginária” (1977, p. 200). Ou seja, a obra de Diegues é uma encenação da sociedade que a produziu, que permitem analisar a posição do diretor do filme e da própria crítica, elementos ideológicos que adquirem um sentido figurado, do ponto de vista moral, ideológico e político do momento histórico que ele é produzido e exibido.

A ênfase, portanto, está no caráter *sempre* construtivo das imagens preocupada em entender a dimensão propriamente *simbólica* do discurso fílmico reconstituir a forma como os realizadores o constituíram, definiram, caracterizaram, por um lado, e, por outro, de que maneira são construídos em forma fílmica os grupos sociais e a relação entre eles, seus posicionamentos e suas hierarquias, as condições pelas quais acontecem no filme seus conflitos e seus enfrentamentos, o que Sorlin chama de sistemas relacionais (MENEZES, 2017, p.24)

6 As engrenagens do espetáculo, como percebeu Walter Benjamin (1987), são alienantes. Elas afastam o novo, ao sempre reinaugurar o “já-visto”, o bem-comportado. Sem ter, desta forma, a função de transformar a realidade, e sim descrevê-la. Na produção, por exemplo, de filmes sobre emoções genéricas, imitações de obras clássicas, o espetáculo se limita a abastecer e movimentar as imagens rotineiras e já estabelecidas pelo senso comum, e não criar novas formas de perceber e criticar o mundo. No entanto, para o autor, a arte revolucionária teria que se camuflar e se inserir nesse quadro, para de dentro das estruturas de poder, conseguir sabotar esse esquema dominante sempre que necessário. Uma arte que imponha ao artista e ao público uma fundamental exigência: “a reflexão” (1987, p. 134)

7 Surgem no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na universidade de Birmingham, Inglaterra, 1964, com a concepção de cultura desenvolvida por Raymond Williams em *Culture and society* em contraste com a tradição literária britânica elitista. A cultura surge como experiência vivida de um grupo social, um campo contestado de significação onde o que está em jogo é uma definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos. Assim, toda a dinâmica social seria uma dinâmica cultural, sem que haja uma diferença entre alta e baixa cultura, entre cultura popular e elite. O início tem fortes tendências marxistas vinda de autores como Althusser e Gramsci. “Nos anos 80, esse predomínio do marxismo nos estudos culturais tais como delineados pelo centro de Birmingham iria ceder lugar ao pós-estruturalismo de autores como Foucault e Derrida” (SILVA, 2015 p.132).

Assim, o filme não privilegia a identidade da mulher negra. Muito pelo contrário, abusa o uso da sensualidade e da carnavalização aos moldes de Bakhtin (1993) como uma estratégia de crítica ao poder dominante. Nesse sentido, seria, então, a imagem de Xica da Silva, uma transgressora política ou um objeto sexual idealizado por uma elite branca e de classe média?

Questões metodológicas

Entre os problemas que se colocam na mesa de discussões é quando se atribui aos filmes a qualidade de objeto de análise. O mais grave para o cinema é de não dispor de um corpus de referência baseado em uma semiótica do cinema, isso seria esperar que o filme comporte uma dimensão linguística. Mas, como o cinema não é uma língua e, nisso, de fato, reside a maior dificuldade que se deparam os cientistas sociais quando se propõem analisá-lo. Christian Metz (1964), resumidamente, nos diz que o cinema é mais um meio de expressão que uma comunicação e que ele possui um limitado número de verdadeiros signos. Então, como o filme se constitui em um código? Ou melhor, qual o valor simbólico do filme? Pierre Sorlin, ao falar dos elementos (os códigos) do estatuto semiótico que entram em um plano nos dá uma via de entendimento: “Cada um será, segundo sua posição na cadeia, índice, signo ou sema: o filme, através do sistema de relações de que é condutor, organiza seus próprios códigos, cria seus signos, transforma em índices ou série de dados indeterminados a priori” (1977, p. 67). Desse modo, o filme se constitui sempre, a si mesmo, como código, mesmo se certos signos se generalizam e se integram em um conjunto de signos que os espectadores “leem” sem limitações (SORLIN, 1997). Para o autor,

“o cinema aparece assim como linguagem – se entendemos por linguagem uma série de meios cuja combinação permite emitir mensagens -, cuja codificação, lacunar muda de uma realização para outra ou, mais provavelmente, de um grupo de realizadores para outro” (1977, p. 72).

O resultado disso é uma abordagem do filme pela semiótica. Na antropologia, Geertz (1989), explicitando sua preferência compreensiva, compara o texto ao código. O primeiro para interpretar, o segundo a decifrar. O primeiro ensinando a compreensão das formas simbólicas. O segundo oferecendo o entendimento em termos de estrutura. Para a análises de filmes, ambos parecem ser eficazes. Mas, se mesmo assim, a semiótica não oferecer receitas, as ciências sociais não irão muito longe.

Foi necessário surgir Marc Ferro para pôr em prática um processo de análise que permite ir além da condenação de ter sempre que dizer duas vezes a mesma coisa: “descrever a sociedade e comprovar essa descrição nos filmes ou então, analisar os filmes e verificar na estrutura social o esquema daí elaborado” (1975, p. 48). A citação torna claro de que forma o cinema se expõe sempre ou toda vez que se expõe ao olhar penetrante que passa pela objetividade e pelo rigor de uma observação científica dentro do espírito que é cara às ciências sociais. O método, acima citado, permite-nos encarar a possibilidade de estender às ciências sociais a técnica que Marc Ferro estabeleceu para a história.

E, sobre as especificidades dos filmes, as quais é necessário aplicar diferentes operações de análise que levem em conta a análise de decupagem, das filmagens, das imagens, dos sons, dos diálogos, dos cenários, etc (FERRO, 1975). Quer dizer, o mudo social refletido na tela, determinando por si mesmo, a estratégia de análise que melhor convenha. Nessa perspectiva que este artigo se orienta. Isto é, o cinema como campo de pesquisa nas ciências sociais, como base empírica, que preliminarmente poderíamos dizer, abordagens culturais e sociais do ponto de vista do espectador, neste caso, do pesquisador que, “diante da imagem fílmica, dedica-se à decifração” (HÍKIJI, 1991, p. 91-113, grifo nosso). Entendemos por decifração a observação e interpretação sociológica, antropológica e histórica. Assim sendo, a obra analisada toma dois caminhos, o que o diretor pretendia dizer com suas alegorias sensuais e carnavalescas e como

o filme foi percebido pela crítica que o assistiu. Evidenciando neste momento a dualidade presente em sua estética e que é objeto de estudo deste artigo. Entre a crítica ao autoritarismo da ditadura militar e o uso da imagem da mulher negra como objeto sexual.

A carnavalização como estratégia de filme

A carnavalização surge nos filmes de Diegues durante os anos 70. Em *Xica da Silva* ela se apresenta de forma bastante elaborada. Como percebe o próprio diretor:

A importância do carnaval em meus filmes não está apenas na Gestalt carnavalesca, na tradução de um estado de espírito. Mas também na própria construção original dos desfiles, no modo pelo qual eles se estruturam, em sua dramaturgia. Como num desfile, várias alas temáticas se sucedem em *Xica da Silva*, cada uma dela em torno de um personagem e seu drama. [...] As tradicionais baianas de escola de samba, herdeiras das procissões católicas da Bahia e do Rio de Janeiro, são reproduzidas pelas mucamas que seguem *Xica* em sua vertiginosa caminhada rumo à igreja do Tijuco, portando com gestos exuberantes, como um destaque, a balançar nas mãos sua alegoria, a carta de alforria. Ou, eu dizia também, a carta de euforia (DIEGUES, 2014, p. 375).

Para Mikhail Bakhtin o carnavalesco seria regido “por uma espécie de ‘carácter não oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade, nem formalidade unilateral (...)” (BAKHTIN, 1993, p. 2). Sua principal qualidade seria estar ligado profundamente às fontes cômicas do popular medieval, manifestações do riso que se opunham ao tom sério e religioso da sociedade feudal. Isto é, o autor se refere “às festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc” (BAKHTIN, 1993, p. 3)

Todos esses ritos e espetáculos organizados à

maneira cômica apresentam uma diferença notável, uma diferença de princípio poderia dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualismo* do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1993, p. 4-5)

Ou seja, uma experiência que não deixa de ser utópica ao apontar para a crítica do presente a partir da criação de um mundo invertido, ou que conviva com o “não oficial” no mesmo patamar hierárquico. É essa relação dual, na convivência dos opostos, que Bakhtin vai delinear como realismo grotesco. A característica desse realismo se apresenta em forma de rebaixamento, da oposição de todos os cerimoniais e ritos para o plano material, do corpo. . Em que o baixo, representado pelo sexo (escondido), convive no mesmo espaço e tempo da alma, da mente (o alto). Criando imagens fundidas nestas duas perspectivas. Por exemplo, em termos metafóricos, uma mulher idosa parindo, a noite e o dia, o final e o início da vida, cria um movimento de mudança dinâmico. No filme Diegues segue essa receita carnavalesca subvertendo as estruturas do espetáculo:

Tomando como base a inversão social dos papéis no carnaval, a força corrosiva do riso procura a libertação do medo e a explosão de liberdade sem admitir qualquer tipo de dogma ou autoritarismo. Através da falta de verossimilhança, das condutas excêntricas de personagens em estado de espírito anormal, do gosto por escândalos e da mistura entre a cultura erudita e a popular se pretende abolir as hierarquias sociais e incitar o público a se exprimir numa atitude criadora livre (ADAMATTI, 2016, p.

2).

O filme, nessa perspectiva, abandona os textos anteriores preocupados em “recontar” a história e cria uma narrativa alegórica, onde “sexo e escravidão são pretextos para falar de relações de poder: submissão e subversão da ordem. Xica é vista como uma figura carnavalesca que dança e ri e busca seu próprio prazer. Só que faz isso fora do carnaval” (SOARES, 2008, p. 64). Ela é o símbolo “da astúcia do oprimido e, ao mesmo tempo, encarnação do estereótipo da sensualidade negra” (XAVIER, 2006, p. 96).

Os objetivos do diretor eram – como relatados em seu livro de memórias (DIEGUES, 2014) – os de romper com a melancolia de sua geração e, ao mesmo tempo, retomar o projeto de um cinema popular brasileiro. Todos os personagens correspondiam a atores sociais daquele momento, o imperialismo brutal no conde português; a burguesia nacionalista e covarde no contratador; as classes médias serviçais no sargento, no tenente e no pároco; o intelectual revolucionário no jovem inconfidente (Estepan Nercessian); e Xica, o povo.

Nesta articulação o diretor buscava uma proposta de *mise-en-scène*⁸, “longe da contemplação decadente do cinema europeu, tanto quando preguiça milionária do cinema americano” (DIEGUES apud BUENO, 2000, p. 144), em que o espetáculo carnavalesco surge como uma estrutura ideal para confrontar esses paradigmas, onde somente ele poderia “trazer para dentro da tela a maravilhosa doídice brasileira, essa realidade até que se misture com o sonho e ver surgir deste sonho uma nova realidade” (DIEGUES apud BUENO, 2000, p. 144).

O crítico José Carlos Avelar (1986), escrevendo sobre o filme, apontava para a existência de obras produzidas entre os dez anos anteriores em que o conhecimento não podia ser utilizado para impulsionar uma ação transformadora do mundo, em que a solução para os personagens acabava sendo a indiferença e o silêncio. Assim, a

figura de Xica da Silva com seus gostos bárbaros e sensualidade a flor da pele seriam formas de driblar esses silêncios e exorcizar as violências sofridas numa sociedade repressiva. Onde os gestos exagerados da personagem, seu deboche e avacalhamento seriam formas indiretas de se mostrar o que se passava na sociedade da época.

Avellar ainda, em outro texto, vai perceber que Diegues retoma no filme “a ideia de alterar a ordem prevista das coisas presentes em outros filmes do Cinema Novo” (AVELLAR, apud SOARES, 2008, p. 60). O cangaceiro Corisco propõe desarrumar o que está arrumado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), ou a frase “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”, importante para se entender o filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). E mesmo Diegues, no filme *Quando o Carnaval Chegar* (1972), “inverte a sabedoria popular e propõe agir antes de pensar” (SOARES, 2008, p. 60). Ou seja, avacalhar seria o ponto de vista de *Xica da Silva* sobre a situação da sociedade que encontra; ao mesmo tempo que também “é essa avacalhamento que, segundo Avellar, liga *Xica da Silva* ao Cinema Novo” (Ibidem, p. 60).

O filme de Diegues está repleto dessas avacalhamentos, imagens transgressoras de características carnavalescas. Desde a atuação dos atores que se dá em uma tênue linha entre o cômico, o realista e o sensual. Dois momentos para exemplificar o mencionado: primeiro, Xica quando quer dormir com um homem finge estar zozona soltando pequenos gemidos e, segundo, quando os figurinos que seguem a ascensão social da personagem, ficam cada vez mais caricaturados e coloridos, muito mais relacionados a uma alegoria carnavalesca do que a uma preocupação em ser fiel aos fatos históricos. Em uma cena, já citada Xica carrega sua carta de alforria enquanto desfila feliz pela cidade seguida por seus escravos (fotograma 01). A personagem e seus seguidores estão paramentados com roupas da corte, mas de cores e formas exageradas, como se estivessem em um desfile de uma escola de samba ao som da trilha sonora pop tocada por Jorge Ben. Xica

8 Tudo aquilo que aparece em cena, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc.

para em frente à igreja e tenta entrar com sua carta de alforria como passaporte, mas o padre a impede. Em um plano geral⁹ (fotograma 02) ela fica parada de costas para a igreja e de frente para a câmera, enquanto os brancos, que poderiam entrar, passam por ela. No mesmo plano o padre pede licença e fecha a porta. Uma imagem que revela que a realidade de Xica não é a oficial, mas a carnavalesca. A igreja, o mundo oficial para ela é uma utopia, no sentido de estar existindo em outro registro. Outro lugar que fica delimitado espacialmente na imagem fílmica.



Fotograma 01



Fotograma 02

Depois que a porta se fecha por completo, a personagem principal se vira para a igreja e vocifera blasfêmias, de forma descontrolada. Na cena seguinte, ela encontra João Fernandes, seu amante, e joga a carta de alforria em seu rosto. A partir desse momento a personagem, com seus exageros e afetações parece criar, como forma de confronto a essa realidade oficial, outra paralela. Ela passa a aparecer com roupas cada vez mais alegóricas, com trejeitos mais afetados, e desejos mais extravagantes; como a construção de um

navio numa região em que não havia mar. A embarcação navega por um mar improvisado, feito por barragens, como um carro alegórico na passarela, enquanto na margem a plateia do espetáculo, a elite local, olha a situação espantada ao mesmo tempo em que são obrigados a aplaudir a passagem do navio para não desfazer o poderoso amante da ex-escrava (fotograma 03).



Fotograma 03

O que difere a avacalhão de Cacá Diegues daquela de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla é o fato dela ser popular, no sentido de “falar a linguagem do povo”, fazendo rir como as chanchadas. Há no filme uma importante tentativa de unir um discurso intelectual de esquerda com o público das chanchadas:

Xica da Silva é o primeiro grande sucesso de bilheteria do cinema brasileiro desde o tempo da chanchada. Com milhões de espectadores no Brasil como no exterior, Cacá Diegues chega aonde queria. De *Ganga Zumba* (1964) a *Xica da Silva* (1976) percorre um longo caminho entre o cinema que pensa o “povo” e um cinema que fala, se não para o “povo” (categoria de difícil identificação), pelo menos para uma ampla plateia que enche os cinemas das principais capitais do país. Seu filme atende aquela parcela do público que vai ao cinema porque “cinema ainda é a melhor diversão”, *Xica da Silva* atrai um público que ia assistir às chanchadas e que não viu o Cinema Novo passar (*ibidem*, p. 60).

Outro autor que percebeu elementos importantes na obra de Diegues e traçou

⁹ O plano é a unidade do filme e pode ser apresentado por diversos ângulos e escalas. O plano geral é um ângulo que mostra uma paisagem ou um cenário completo. O plano geral, então, é um ângulo que mostra uma área de ação relativamente ampla. A figura humana ocupa espaço reduzido.

com mais afinco o paralelo de *Xica* com a carnavalização foi o antropólogo Roberto da Matta (1976). Segundo ele, Diegues com a sua estrutura carnavalesca, investiga a fundo os dois lados da “obediência”; a forma como o poder dos fracos, com seu viés residual e compensatório, se contrapõe ao poder dos fortes. Aproveitando-se de uma prática corporal ligada ao escândalo e o poder do riso e da alegria, o filme troca o fraco pelo forte subvertendo a ordem do mundo. Da Matta, ainda, comentando a recepção negativa de alguns críticos ao filme, percebe que as polêmicas moralizantes não surgiram devido ao romance da escrava com o senhor, mas por causa da ascensão social de Xica da Silva: “é esse o momento perigoso e que indica a hora de moralizar” (1976, p. 19).

No entanto, a postura popular e cômica do filme está ligada a uma herança da chanchada, negada a princípio por um discurso *cinemanovista* durante os anos 60, mas que ganha um novo folego no período em que a obra é produzida. Nela Diegues buscar uma direta ligação com esse universo cômico brasileiro unido ao uso da sensualidade da personagem como estratégia transgressora, como também uma estratégia para a conquista do mercado cinematográfico brasileiro. Dinâmica que acaba por gerar uma inevitável ligação com as pornochanchadas geradas durante todos os anos 70, filmes que usavam do sexo como seu principal elemento de apelo popular. Na primeira noite de amor entre João Fernandes e Xica da Silva, essa ligação é inevitável. A cena se inicia com um plano de uma janela, enquanto em *Off*¹⁰ se escuta o homem e a mulher em suas intimidades (fotograma 04). De repente, a câmera inicia um leve movimento de zoom in¹¹ ao mesmo tempo em que João Fernandes pede para que sua amante não fizesse determinada ação durante o coito, ação que não se pode ver, mas se pode imaginar devido aos gritos do homem que parecem misturar terror e gozo - procedimento sexual que se apresenta

em outros momentos do filme como um grande mistério. O coito não é apresentado na imagem, mas o plano seguinte mostra Xica deitada na cama extasiada. Ela faz gestos que insinuam de forma irônica o tamanho diminuto do órgão sexual de seu amante e logo depois eles voltam a se amar de baixo dos lençóis. Ou seja, o sexo é fonte essencial desta lógica carnavalesca do filme.



Fotograma 04

A crítica da mulher negra como objeto sexual

Alguns críticos percebiam a sensualidade da figura de Xica como uma simples aderência à pornochanchada como estratégia de público, percebendo o mecanismo de carnavalização com a aceitação de uma estética massificada. Ideias que atrelavam o conceito de obra de arte a uma função social ou política. De alguma forma o espetáculo cinematográfico apresentado desnor-teava muitos dos admiradores dos trabalhos anteriores do diretor.

Em uma famosa entrevista concedida no ano de 1978 para a jornalista Pola Vartuck, no jornal *O Estado de S. Paulo*, o diretor vai cunhar a expressão “patrulha ideológica” (DIEGUES, 1988). Uma espécie de pressão através de críticas, discursos, manifestos, de pessoas unidas por laços ideológicos com o intuito de impor um ponto de vista. Diferente da censura, essa patrulha ideológica se dava no meio artístico e intelectual, que na sua maioria era de esquerda.

Diegues se referia indiretamente às críticas feitas ao filme *Xica da Silva* publicadas nos

10 A voz *off* ou *off* é um recurso sonoro que faz parte da cena, mas que sua fonte geradora não está enquadrada na imagem.

11 Movimento óptico no qual a imagem se inicia em um plano aberto e vai fechando para um plano mais fechado.

12 Percepção já superada ao longo do século XIX, numa perspectiva da primazia da forma e no desprezo à essa necessidade de a arte desempenhar funções sociais (BOURDIEU, 1996).

jornais alternativos *Opinião e Movimento*. Margarita Adamatti confirma isso quando diz que “exatamente a imprensa alternativa, que sofria com a interdição feroz do regime, era acusada de colocar em prática a censura política” (2016, p. 1); dando início a uma das maiores polêmicas entre artistas e intelectuais e gerando um clima de “caça às bruxas”. Nesta concepção, o que parecia sugerir Diegues era perceber que a oposição feita a seu filme seria dada mais como uma forma de prejudicar a criação artística do que a própria opressão do regime.

Um destes textos era da historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento (1976), duas das suas principais afirmações motivaram diretamente as declarações de Diegues. Na primeira, ela afirmava: “o senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica)”, depois ela ainda declara: “Quanto a sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao ‘índex’ das obras proibidas” (NACIMENTO, p. 20-21).

Essa radicalidade de Beatriz Nascimento pode ser explicada por um acirramento de posições, que têm relação com o lugar de origem de ambos. Nesse sentido, a autora não faz sua crítica por um viés cinematográfico, mas sua opinião emerge como uma historiadora e mulher negra ofendida pelo filme. Sua argumentação não é também originada de uma necessidade de uma veracidade histórica na obra de arte, mas sim na falta de conhecimento do autor da cultura negra. Ela se incomoda com a forma como a mulher africana é percebida no filme, como um mito de sexualidade. Dessa forma, ela estaria reivindicando que a intelectualidade respeitasse a própria cultura popular.

Esse debate não se dava do ponto de vista artístico, mas sim de um movimento social que crescia: o movimento negro. Dois anos antes,

Beatriz fez um prelúdio de um debate que explodiu em 1978 com a eclosão dos movimentos sociais¹³. Naquele mesmo ano, houve, por exemplo, a unificação dos movimentos negros (SINGER; BRANT, 1982, apud ADAMATTI). Desse modo, o artigo criticando o filme de Diegues no *Jornal Opinião* era uma forma de iniciar uma discussão pública.

Por essa lógica, em que o imperativo político estava à frente da autonomia estética, a autora desautorizava o diretor a abordar temas ligados a um universo que não era o seu, colocando na tela, dessa maneira, um assunto tabu sem criticá-lo, e pior que isso, reforçando os preconceitos. Beatriz percebe no desenvolvimento dramático do filme, fugindo do discurso da estética, um reforço do “mito do senhor bondoso”, onde a figura de Xica da Silva esconderia o conflito racial, em que o negro surge como uma figura dócil. E mais, a autora percebe na figura do ator Walmor Chagas, amante e protetor da escrava, um prolongamento da figura do diretor, no papel de um intelectual burguês, particularidades que Diegues não destacou em sua defesa.

Essa perspectiva percebida acima, em uma análise da narrativa proposta pelo filme, tem uma forte ressonância na obra. A primeira cena do filme, por exemplo, se inicia com chegada do novo contratador real de diamantes enviado pela coroa portuguesa, o futuro amante de Xica da Silva. Revelando que o ponto de vista apresentado inicialmente na narrativa não é o da mulher negra. Na cena, que acontece antes dos créditos, como epílogo, um homem toca uma flauta, acompanhado de dois outros músicos. Este homem é João Fernandes que depois de demonstrar suas habilidades eruditas têm uma breve conversa sobre a região com os músicos, dando a entender que aquele foi um encontro casual. O interessante é que um dos artistas, preocupado com o que seu companheiro falava, sem saber quem era o homem com quem

13 “Os anos 70 e 80 do século XX se constituíram no período de busca de afirmação do debate das relações raciais em vários campos da ação social. “O Movimento Negro brasileiro se organiza tendo como referência às experiências das lutas anteriores engendradas pelas várias formas do processo de resistência à escravidão, o processo de constituição dos quilombos, a estruturação das irmandades e das tradições religiosas de matriz africana, da imprensa negra e as várias expressões culturais e políticas” (LIMA, 2009, p.3-4).

conversavam, diz de forma mecânica em um *close up*¹⁴: “Os artistas não devem se meter em política.” Numa clara relação dos artistas com a figura do diretor: um artista de classe média que tentava driblar as armadilhas impostas por um estado autoritário.

Continuando a cena, um homem negro armado surge em cima de uma rocha. Era o fora da lei Teodoro, um minerador que retirava seu próprio diamante da terra e revendia sem a participação da coroa portuguesa. Neste momento a trilha sonora que havia iniciado a cena com uma música erudita, europeia, tocada pelos músicos, ressoa em um tenso acorde de berimbau, de origem afro-brasileira. Nesse instante, Teodoro pede o cavalo de João Fernandes. Momento tenso em que o contratador tem que ceder seu cavalo, apresentando para o espectador a primeira imagem transgressora do filme, que não se desenvolve na mesma perspectiva carnavalesca que irá ser marca recorrente do resto da narrativa. Nessa imagem se vê o homem negro em cima do cavalo, imponente e altivo, enquanto o europeu, paramentado com suas vestes elitizadas e finas, está no chão, olhado de cima para baixa pelo negro. (fotograma 05) Deixando claro o confronto entre as hierarquias, entre o branco representando as elites e o negro transgressor que se relaciona com o povo, e no meio, entre eles, os artistas. A figura da mulher neste momento não aparece. Desta forma, enquanto o contratador caminha montado em um burro na direção da cidade, o nome do filme, *Xica da Silva*, surge na imagem, mas a mulher que dá nome ao filme não.



Fotograma 05

Xica vai aparecer na cena seguinte, dez minutos depois do início da narrativa. Ela está no quintal da casa do Sargento Mor da cidade de quem é escrava. O jovem filho do dono da casa, José (Stepan Nercessian) aparece dizendo o nome da escrava de forma repetida como se fosse um cacarejar de galinha: “Xica, Xica, Xica”. A mulher coloca as mãos nos quadris numa expressão corporal irônica dizendo que não. Mas o jovem agarra suas nádegas esfregando seu rosto nelas, dizendo frases como, “Vem cá sua neguinha feiosa”, ao mesmo tempo em que pega seus peitos e rasga a sua roupa. A reação de Xica é fazer uma cara séria que logo se transforma em um largo sorriso e um gemido caricatural. Ela sai correndo para dentro da casa e é seguida imediatamente por José. Neste instante, a câmera, depois de mostrar o jovem entrando na casa, inicia um movimento leve de *zoom in* enquanto em *voz off* se escuta o diálogo no interior. Exatamente igual à cena detalhada anteriormente em que Xica usa sua misteriosa arma sexual no contratador, tendo também o grito que mistura terror e gozo ao final (fotograma 06).



Fotograma 06

Confrontando as cenas iniciais duas formas de luta contra o sistema são apresentadas dentro da narrativa, a do homem negro fora da lei, que no fim do filme vai ser capturado pela coroa portuguesa, e o da mulher como poder sexual, representada por Xica e seu misterioso segredo. É através desta segunda perspectiva que o filme vai desenvolver sua narrativa. Postura que fica claramente explícita na cena do primeiro encontro entre Xica da Silva e João Fernandes, momento em que a mulher praticamente se

14 O Close, ou Close Up é um plano que enquadra o rosto do personagem.

oferece ao contratador rasgando sua própria roupa, enquanto a famosa música tema do filme, gravada por Jorge Ben toca. Os dois se olham enquanto a imagem em um movimento de *traviling*¹⁵ potencializando o encanto que se dá entre ambos. De um lado Xica pelada, sensual, e do outro lado o europeu deslumbrado (fotogramas 07 e 08) .A sensualidade expressa pelo movimento de câmera é potencializada pelo refrão da trilha que canta: “Xica dá, Xica dá, Xica da silva”, uma alusão ao ato sexual.



Fotograma 07



Fotograma 08

Desta forma, a ideia de inversão fica submetida à objetificação sexual da mulher. Tanto que a narrativa necessita expressar essa ideia de ruptura hierárquica de forma didática nos diálogos de personagens. Por exemplo, em uma cena em que um comerciante conversa com outro homem sobre a prosperidade da cidade desde a chegada de João Fernandes, ocorre um breve comentário acerca de Xica da Silva. O comerciante, ao mesmo tempo em que parece não querer falar sobre ela, diz em um tom irônico: “Agora quem é o escravo é ele”. Ou seja, deixando clara a fragilidade da proposta do filme, pois necessita ser dita, falada, diretamente para o espectador.

Outro exemplo é a parte final do filme,

momento em que mesmo Xica sendo uma rica e livre mulher, tem que se submeter sexualmente ao corrupto conde (José Wilker) enviado pela coroa portuguesa para fiscalizar a região, carregando em suas posses uma carta que pede o imediato retorno do João Fernandes para Lisboa. Xica tenta resolver o problema traçando uma aliança com Teodoro na tentativa de organizar um exército para confrontar a coroa portuguesa. Mas seu amante acaba entregando o fora-da-lei como prova de fidelidade à coroa, tentativa que não surte o efeito desejado. Ou seja, o poder de Xica só se apresenta eficiente como objeto sexual, sendo limitado aos movimentos dentro desta perspectiva.

Ela, então, em um último ato de desespero, prepara um banquete africano para agradar o fiscal. A comida típica é servida no chão e o homem se farta de beber e comer as iguarias. Xica se apresenta seminua em um espetáculo de dança sensual ao som dos atabaques afro-brasileiros (fotograma 09). A apresentação faz o homem relinchar como um burro e cacarejar como uma galinha, como se a dança provocasse nele os instintos animais, como se a cultura africana e a sexualidade da mulher levassem o indivíduo a um estado selvagem. Os dois acabam rolando sobre as comidas em uma confusa e carnavalesca dança sensual. Porém, desta vez, a tática sexual da personagem não tem o seu objetivo alcançado e João Fernandes é obrigado a deixar o Brasil, deixando sua amante na desgraça.



Fotograma 09

Como crítica na inversão da hierarquia social o uso da imagem do escravizado usando de seu poder sexual funcionava, mas, ao mesmo tempo, deixava evidentes os preconceitos de uma elite

15 Movimento de câmera que acontece em qualquer direção movendo o eixo da câmera, com um passeio pela cena. É realizado por meio de maquinários específicos, como trilhos e tripés especializados.

intelectual acerca do negro, como um agente de sua própria história. A historiadora Beatriz Nascimento, então, evidencia aspectos polêmicos para se iniciar uma discussão importante para o movimento negro, num momento em que o radicalismo de esquerda foi dizimado pela ditadura. Ao analisar a obra somente do ponto de vista do enredo, abandonando as questões estéticas pertinentes para a elite intelectual, e não para o povo, a autora faz uma crítica do ponto de vista de uma mulher, negra, pobre, acerca de uma obra produzida por um homem, branco e de classe média. Fazendo surgir uma voz que representasse o povo, assumindo o seu papel social e reivindicando uma autoridade na contestação ao cineasta.

Conclusões

Estaría em uma espécie de “realismo grotesco afro-brasileiro” o poder carnalizante de *Xica da Silva*. Uma crítica à sociedade autoritária em plena ditadura militar, que se propõe a valorizar uma identidade do excluído, como propunha as tendências dos estudos culturais. No entanto, também apresentava a apropriação cultural da imagem da mulher negra escravizada por uma elite intelectual de forma problemática, colocando e reafirmando estigmas de sensualidade e da promiscuidade.

Com *Xica da Silva*, Diegues desenvolve um cinema de espetáculo, que através de uma dinâmica entre o cinema de autor e o comercial consegue produzir uma obra pertinente num momento em que a abertura política já era uma possibilidade concreta. Boa parte da esquerda intelectual do país, neste momento, ainda estava atrelada em torno de uma ideia de nacional-popular¹⁶, sendo a função da obra de arte transformar a sociedade. Por outro lado, emergiram outras vozes em que esse nacional-popular era visto como “uma ação autoritária e mistificadora, com a pretensão de

direcionar os rumos do país e da cultura popular” (ADAMATTI, 2016, p. 15-16). O elogio indireto de Beatriz Nascimento acerca da experiência cultural do povo contra a figura do intelectual faz parte desse processo.

A narrativa do filme acaba com Xica da Silva se refugiando na igreja dos negros que havia construído, pois sem o seu amante ela acaba caindo em desgraça. Lá está escondido José, que havia se tornado um rebelde e revolucionário foragido. Logo a mulher se anima e os dois acabam se relacionando sexualmente como se as ideias revolucionárias da geração dos anos 60, impedidas pelo golpe militar, se unissem a uma postura popular surgida nos anos 70, que além de ter a própria ditadura como financiadora, usa o sexo como forma de ganhar o mercado cinematográfico. O ato sexual, que simbolicamente parece unir essas duas tendências da obra, se desenvolve como da primeira vez que os personagens são apresentados, só que desta vez é Xica quem persegue José. A cena mostra a escada em que os dois amantes sobem, e fica parada nesta imagem enquanto se escuta em off o grito de terror e gozo de José. Na cena seguinte, os sinos da igreja são tocados enquanto José gargalha de felicidade. Na cena seguinte, os sinos da igreja são tocados enquanto José gargalha de felicidade. Assim, no final do filme, o que fazia “os sinos da cidade replicarem era mesmo o encontro final entre Stepan e Zezé, o intelectual e o povo que ele pretendia representar e libertar, que acaba por lhe ensinar o gosto da vida e da volta por cima” (DIEGUES, 2014, p. 376). Demonstrando que essa ideia de unir o popular com o intelectual era uma postura mais importante para a narrativa, que representar uma identidade da mulher negra escravizada.

Essa dualidade presente na crítica ao filme permitiu essas duas leituras importantes para o momento, e essa parece ser a principal riqueza da obra: produzir uma polemica discussão,

16 O conceito de nacional-popular é universal, devido ao fato de ser pensado através da tradução de aspectos populares de cada local, e uma de suas principais qualidades é justamente a capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal. “Entendendo válidos os caminhos capazes de levar o povo a uma afirmação da democracia e do nacional. E o não válido como as interferências culturais que não tenham como função responder às questões colocadas pela realidade brasileira” (BARBEDO, 2016, p.100). O projeto nacional-popular brasileiro, tanto se insere num projeto de revolução democrática burguesa, em que diversas vertentes da intelectualidade e da política nacional estavam voltadas para objetivos comuns como a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento, como também a preservação e a ampliação das liberdades democráticas, assegurando os interesses da intelectualidade.

extremamente pertinente, num momento em que o Brasil ainda vivia uma ditadura militar. Tanto que em 1984 Diegues vai filmar *Quilombo*, também utilizando de uma estética carnalizante e abordando a cultura negra sem produzir cenas de apelos sensuais. Como também vai chamar, para seu lado, intelectuais e artistas envolvidos com o movimento negro. A própria Beatriz Nascimento é uma das consultoras do filme. Ou seja, ele se adapta às novas perspectivas de representação do negro, que é diretamente ligado a como essa intelectualidade negra gostaria de ser vista. •.

Referências bibliográficas

- ADAMATTI, Margarida Maria. *Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues*. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>. Acesso em: 25 de agosto de 2018.
- AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Alceu, - v.8 -, n. 15 -, p. 173 a 1-184, - jul./dez., 2007. Disponível em: < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf.> Acesso em: 19/01/ jan. 2020
- AVELLAR, José Carlos. *Luz, cama, ação*. Jornal do Brasil, s.d., Pasta sobre Xica da Silva da Cinemateca Brasileira.
- _____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- _____. *Os subversivos*. *Jornal do Brasil*, s.d. P, pasta sobre Xica da Silva da Cinemateca Brasileira.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Lisboa: Edições70. 2006
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – obras escolhidas*. vol. I1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 3º edição, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUENO, Zuleica de Paula. *Bye, Bye Brasil: Trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960 – 1979)*. 285 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p.285, 2000.
- DA MATTA, Roberto da. *A hierarquia e o poder dos fracos*. Opinião, n. 206, p. 19, 15 out, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Síntese Universitária, 1988.
- _____. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FERRO, Marc. *Analyse de Filme, Analyse de Sociétés*. Paris, Paris, Hachette, 1975.
- _____. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERREIRA, Jorge; e SOARES, Mariza de Carvalho. (Org.). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008. P.75
- GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares – histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro:

Paz e Terra, 1996.

_____, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ, LTC, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HEYWOOD, Andrew. *Ideologias Políticas: do liberalismo ao fascismo*. São Paulo: Ática, 2010. Vol. I.

LIMA, Ivan Costa. *As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil*. Congresso Internacional de Pedagogia Social Mar. 2009 Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.p>

MENEZES, Paulo. *Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológica*. Teoria e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968

NASCIMENTO, Beatriz. *A senzala vista da casa grande*. Opinião, n. 206, p. 20-21, 15 out.1976.

QUEIROZ, Suely Reis de. *Escravidão negra em debate*. In: *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto., 2010 pág. 103.

HÍKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo*. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>>. Acesso em: 12 ago. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p91-113>.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica: Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SILVA, J. L. da. *Candomblé da Bahia, mito da pureza e racismo epistêmico no material didático escolar* [pp. 189-209]. In *Educação e axé: uma perspectiva intercultural na educação*. Fernandes; Roberto & Oliveira [org.]. 1ª ed. Imperial Novo Milênio Gráfica e Editora, Rio de Janeiro: 2015.

SOARES, Mariza de Carvalho. *As três faces de Xica*. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

XAVIER, Ismail. *Alegoria do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense., 1993.

_____, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____, Ismail. Xavier. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmografia

Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 35mm, 1964.

Dona flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto, Rio de Janeiro, 35mm, 1976.

Ganga zumba. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1964.

O bandido da luz vermelha Direção: Rogério Sganzerla, São Paulo, 35mm, 1968.

Os herdeiros. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1969.

Quando o carnaval chegar. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1972.

Xica da silva. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1976.

Socioantropologia do cinema: imaginários e signos alegóricos

Wendell Marcel Alves da Costa¹

Resumo

Este artigo traz uma abordagem socioantropológica do cinema para tratar o cinema de ficção como acervo antropológico imaginário. Para isso, desenvolvo aproximações teóricas com Gaston Bachelard e Gilbert Durand, a fim refletir por meio de imagens fílmicas o potencial fenomenológico e imaginário do cinema de ficção. Apresento um arsenal teórico e metodológico que cruza a análise de filmes emblemáticos da cinematografia mundial para se referir à imaginação simbólica como acervo antropológico imaginário: dos sonhos, imaginários e imaginações das sociedades que imaginam o mundo e as coisas. Busco, portanto, uma pesquisa interdisciplinar engajada na investigação dos imaginários e signos alegóricos.

Palavras-chave: *imaginários; signos alegóricos; cinema de ficção; socioantropologia; acervo antropológico.*

Cinema social-anthropology: imaginary and allegorical signs

Abstract

This article brings a socio-anthropological approach to cinema to treat fictional cinema as an imaginary anthropological collection. For this, I develop theoretical approaches with Gaston Bachelard and Gilbert Durand, in order to reflect through film images the phenomenological and imaginary potential of fiction cinema. I present a theoretical and methodological arsenal that crosses the analysis of emblematic films of world cinematography to refer to the symbolic imagination as an imaginary anthropological collection: of dreams, imaginary and imaginations of societies that imagine the world and things. I therefore seek interdisciplinary research engaged in the investigation of allegorical imagery and signs.

Keywords: *imaginary; allegorical signs; fictional cinema; socio-anthropology; anthropological collection.*

Introdução

Este artigo trata o cinema de ficção como objeto em Antropologia. Filmes de ficção, que abraçam os gêneros drama, ficção científica, fantasia, aventura, entre outros, revelam o acervo imaginário das sociedades e culturas que retratam; são dotados de um aparato imaginário de convenções, códigos e imaginações sobre a vida social. Filmes documentários – que também são obras de ficção híbridas²

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP).

² Ficção e documentário na linguagem cinematográfica. O filme, sendo documentário ou ficção, constrói e reproduz a realidade.

– devotam de um pragmatismo acerca dos modelos de representação que muitas vezes são explorados nas narrativas cinematográficas. Na tentativa de expandir o campo da Antropologia do Cinema este artigo ilumina filmes de ficção – obras cinematográficas gêneros de ficção – para problematizá-los como objeto de pesquisa no campo antropológico. A razão é que, comparativamente, filmes documentários a longo prazo se constituíram como objetos em Sociologia, Antropologia, Filosofia, Geografia, entre outras áreas, tornando-se inclusive instrumento de pesquisa nas Ciências Sociais.

São diversos os festivais de cinema nos congressos de entidades como Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS), Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS), Associação Latino-Americana de Antropologia (ALA), International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES) e Reunião Equatorial de Antropologia (REA/ABANNE). Esses congressos aceitam documentários nas programações, entretanto não possuem editais para filmes de ficção.

Neste trabalho não analiso a produção de filmes de ficção feitos por antropólogos como equipamentos de pesquisa. Entendo que a obra fílmica possa ser: (1) ferramenta de pesquisa por pesquisadores nas Ciências Sociais e (2) objeto de pesquisa para compreender como a sociedade é representada. No entanto, o recorte desta pesquisa centra nos filmes de ficção como objetos de pesquisa na Antropologia.

O debate sobre a pesquisa antropológica com filmes de ficção – podendo ser amplificado para o campo das Ciências Sociais – é comum nos espaços acadêmicos brasileiros. Mas pode ser mais amplo; ultrapassar os nichos acadêmicos, envolver o debate e a crítica, assim como a produção e circulação de obras de ficção.

Muitas vezes, as pesquisas são direcionadas para as áreas de produção, circulação, recepção e representação fílmica, sem, contudo, interpretar as dinâmicas internas e externas que a imagem fílmica repercute na fabricação imaginária dos discursos cinematográficos.

Neste sentido, o imaginário contribui para a construção da narrativa cinematográfica na medida em que estabelece padrões e modelos estéticos e filosóficos de pensamento do mundo. A obra fílmica é um olhar social e simbólico dos contornos da sociedade, costumes, pensamentos e imaginações sobre tempos e espaços sociais (CABRERA, 2006; SORLIN, 1977). Em um panorama geral, a antropóloga Caiuby-Novaes (2009, p. 53) apresenta filmes de ficção como “documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações. Como antropólogos e cientistas sociais, interessamos o cinema como campo de expressão imagética de nossa realidade social”. Explorar a dimensão social e simbólica dos filmes de ficção, feitos por não antropólogos, é um desafio corrente nos estudos de cinema e Antropologia. O problema reside, como apresento, nos meandros plásticos dos filmes de ficção. Para Eliska Altmann (2009, p. 63), “o estatuto ‘mimético’ da imagem parece ser uma das principais causas de sua desconfiança pela Antropologia”. A valoração do cinema como objeto em Antropologia está na admissão dos critérios verdade, tempo e autoria no fazer antropológico, distanciando do fazer fílmico o subjetivo³, prerrogativa que elimina a face estética do cinema.

Segundo Didi-Huberman (2012), a imagem como dispositivo do visível arde em seu contato com o real. Isso significa dizer que a imagem é aspiração simbólica do mundo. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”⁴. Em sua leitura, ao analisar uma obra visual “primeiro suporá

3 Ibid.

4 Ibid., p. 215.

suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês”⁵. Disso vem o conhecimento da obra visual, ao conceder de mais um sentido o real.

Filmes de ficção contribuem para construção do acervo antropológico imaginário do mundo e das coisas (COSTA, 2019a). O cinema é uma arte do imaginário e pesquisar este imaginário é adentrar na complexa atividade humana de expressão das subjetividades. Não poderia fazer isso sem realizar uma socioantropologia do cinema, pois muitos são os paradigmas que a imagem fílmica apresenta para interpretação. Enquanto a Sociologia traz um aparato metodológico centrado na análise das fruições orgânicas ligadas às sociedades e processos de grupos, a Antropologia revoga o olhar subjetivista e temporal voltado para os sistemas culturais. Quero com isso resgatar o que Morin (2014) já abriu nos estudos cinematográficos: dotar o imaginário de empiria. No mesmo caminho, destaco a significativa potência dos signos alegóricos para a interpretação das representações das relações sociais (DURAND, 1997).

Os diretores de cinema, ao representarem as realidades sociais conjugam narrativas e o imaginário sobre ela e este elemento é, na verdade, o que faz do cinema uma expressão artística cultural de cunho simbólico e social. Em outro lugar defendi que cinema é “expressão artística cultural de envergadura simbólica pois a sétima arte ressignifica os códigos e as imaginações da vida privada e pública e as ilustra em formato de signos simbólicos nos filmes” (COSTA, 2019b, p. 98). Do mesmo modo, “o cinema será expressão artística de cunho social quando os agentes sociais necessitam auto representar ou representar biografias de vida e histórias da vida moderna”⁶. O verbo *expressar* transporta

para a dimensão da projeção das subjetividades: exprimir, exibir, manifestar, articular. *Expressar* é uma propriedade da produção simbólica cinematográfica.

Com uma abordagem socioantropológica de envergadura filosófica problematizo filmes a partir da análise e interpretação fílmica sem intelectualizar seus discursos e narrativas por meio de teorias das Ciências Sociais (MENEZES, 1996). Por outro lado, procuro ler suas imagens, mensagens e códigos para entrar no discurso fílmico e na representação de ideias e pensamentos de mundo. O conteúdo estruturado pela linguagem do cinema é comunicado pelo discurso fílmico que é “uma prática que impomos ao mundo, que o organiza, que o recorta e monta para o nosso olhar e para o dos outros segundo valores e pressupostos, sejam eles pensados, explícitos, ou não” (MENEZES, 2017, p. 27). Por este motivo escolho realizar uma pesquisa socioantropológica de envergadura filosófica: desvendar as evidências simbólicas do discurso e das imagens fílmicas e creditar à fenomenologia fílmica um potente instrumento de empiria das sociedades representadas. Assim feito, entrar-me-ei no cinema de ficção e seus imaginários e signos alegóricos, envolvido nos debates de Gaston Bachelard (1988a, 1993) e Gilbert Durand (1997), respectivamente, na imaginação sonhadora e signos alegóricos.

O artigo está dividido em três partes: (1) imaginação e o referencial teórico e conceitual, que por sua vez forma a socioantropologia do cinema; (2) relação entre cinema e Antropologia e a questão do espaço e tempo fílmicos para a modelação da imaginação e construção do discurso fílmico; (3) interpretações razoáveis sobre imagens fílmicas do universo e da juventude que fazem parte do acervo antropológico imaginário desses temas.

Imaginação sonhadora, imaginários e signos alegóricos

5 Ibid., p. 216.

6 Ibid., p. 98.

O ato de imaginar é dar sentido ao mundo e, para imaginar, é necessário aderir ao devaneio poético (BACHELARD, 1988a). Quando o artista devaneia, ele aciona mecanismos de interpretação do mundo, buscando organizar simbolicamente convicções sobre os modos como as pessoas se comportam na sociedade, a penetração da política na vida das pessoas, o medo de morrer, a alegria de ver alguém nascer. A organização não é lógica e tampouco sincrônica, o devaneio não estabelece fronteiras para o pensamento. Entrando no imaginário como possibilidade imaginativa de pensar o mundo, e ao pensar buscar nele uma ideia de como é imaginada e sonhada a realidade, Bachelard (2001, p. 29) propõe “para fundar uma psicologia da imaginação, partir sistematicamente do sonho e descobrir assim, antes das formas das imagens, seu verdadeiro elemento e seu verdadeiro movimento”. Acrescentando: “por entre dores e territórios abandonados pelas imagens, se constrói a liberdade poética, trazendo consigo correntes de esperança, embebidas na força do imaginário como um unguento para enfrentar racionalismos mortificantes” (SAMPAIO; DUARTE, 2015, p. 138).

Em contrapartida, Araújo e Teixeira (2009) dissertam que existe uma dicotomia da imagem. Ao mesmo tempo em que a imagem desperta o interesse do espectador pelo caráter quase mágico da visualidade, por sua presença pictórica, é igualmente colocada no lugar da dúvida imanente ao seu estatuto mimético. Nesse ponto

A sociedade presente mantém com a imagem uma relação ambivalente: por um lado, tem com a imagem uma relação idolátrica, graças ao progresso de produção e reprodução da comunicação das imagens e, por outro, mantém uma relação de desconfiança, quase iconoclasta, pois não entende que ela própria esteja sedenta de imagens e de sonhos que apalavrem a sua “alma malhada”, como diria Gilbert Durand, nem tão pouco que a imagem se possa abrir ao infinito numa inesgotável

contemplação⁷.

Para Bachelard (1988a, 1993), o pensamento é resultado da imaginação sonhadora e criadora do ser humano que, ao imaginar, reproduz elementos do imaginário. Como o imaginário, em seu sentido amplo, são imagens produzidas por atividades da imaginação, o cinema de ficção ao mostrar visões da sociedade e da cultura contribui para descortinar ideias, como se fossem revelações do inconsciente, que se apresentam como matéria ao espectador. Segundo o autor, “para bem sentir o papel imaginante da linguagem [cinematográfica, em nosso caso], é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras [cenas], os desejos de alteridade [verossimilhança], os desejos de duplo sentido [mensagens], os desejos de metáfora [significantes]” (BACHELARD, 2001, p. 3). Colocando em linhas curtas, “a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário”⁸.

Assim, imaginação sonhadora é esvaziar as possibilidades do pensamento, emergir no espírito do devir, abraçar a filosofia do repouso (BACHELARD, 1988b).

Na esteira bachelardiana, Wunenburger e Araújo (2003, p. 25, sic) comentam que:

A análise do imaginário pode [...] efetuar-se quer por uma via negativa, na ciência, que apreende a imagem como obstáculo epistemológico, quer segundo uma abordagem positiva, sob a forma de poética geral, que a apreende como uma fonte criadora. As imagens que se impõem como obstáculos à abstração revelam-se, pelo contrário, positivas para o sonho, que é desta forma exatamente o oposto da ciência. [...] O poder da imaginação, no sentido de faculdade de deformar as imagens, enraíza-se efetivamente nas profundezas do ser.

Sabendo que “o valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária” (PITTA, 2005, p. 16), a preponderância do mito na teoria durandiana é exemplificada em sua concepção

⁷ Ibid., p. 7.

⁸ Ibid., p. 5.

de “trajetória antropológica”. Por mito entende-se “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tende a se compor em relato”, sendo “*relato fundante* da cultura: ele vai estabelecer as relações entre [...] os homens e o universo, entre os homens entre si. [...] É ainda função do mito fornecer modelos de comportamentos, permitir a construção individual e coletiva da identidade”⁹, enquanto que por “trajeto antropológico” compreende-se como “o incessante intercâmbio existente, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”¹⁰.

Nesse contexto,

Durand (1989) defende que o imaginário deve a sua eficácia a uma ligação indissolúvel entre, por um lado, estruturas que permitem reduzir a diversidade das produções singulares de imagens a alguns conjuntos isomorfos e, por outro lado, significações simbólicas, reguladas por um número finito de *schèmes*, de arquétipos e de símbolos. [...] A expressão privilegiada das imagens encontra-se, contudo, no mito, cujas imagens seguem a sequência linguística: verbo, substantivo e adjetivo, sendo a função de substantivação nominal tida como secundária em relação ao verbo, verdadeira matriz arquetípica, ou em relação aos atributos que declinam a pluralidade intrínseca do sujeito¹¹.

Durand (1997) examina a estrutura antropológica do imaginário ao denotar os símbolos da intimidade a partir dos regimes noturno e diurno. Em seu entender, as casas, escadas, degraus, cavernas e choupanas representam imagens do guardado, seguro e afetivo. O autor recomenda pensar os símbolos da intimidade pelo aspecto psicológico, seus esquemas e gestos. Os símbolos dos sacos, das navegações, das cascas de noz, das excreções nas verticalidades e horizontalidades remetem

a todo uma estrutura de signos fundamentais para a estrutura do imaginário. Durand advoga¹² que gestos “diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos mais ou menos como Jung os definiu. Os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas”.

Isto é, “trajetória antropológica” verifica-se na perpetuação de certos tipos de esquemas e gestos em rituais da realidade ou da produção artística. No nível pedagógico da formação do imaginário, têm-se o ambiente geográfico, o nível dos jogos e das aprendizagens, e o nível “sintomático”, “ou o grau dos símbolos e alegorias convencionais determinados pela sociedade para a boa comunicação dos seus membros entre si” (DURAND, 2004, p. 91).

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos verbais nas estruturas “*dominantes*” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia¹³ humana¹⁴.

Logo,

Os processos do mito, onírico ou do sonho consistem na repetição (a sincronicidade) das ligações simbólicas que os compõem. Por conseguinte, a *redundância* aponta sempre para um “mitema”. Cada mitema – ou cada ato ritual – é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito. O mitema comporta-se como um holograma (Edgar Morin) no qual cada fragmento

9 Ibid., p. 18.

10 Ibid., p. 20.

11 ARAÚJO; TEIXEIRA, op. cit., p. 9, sic.

12 Ibid., p. 60.

13 Aprendizagens na infância que se estruturam na juventude. Capacidade de obter conhecimento e criar.

14 Ibid., p. 90.

e cada parte contém em si a totalidade do objeto. Portanto, o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico¹⁵.

Ciente de que “os conteúdos imaginários (os sonhos, desejos, mitos etc.) de uma sociedade nascem durante um percurso temporal e um fluxo confuso [...] para finalmente se racionalizarem numa ‘teatralização’ [...] de usos ‘legalizados’ [...], os quais recebem suas estruturas e seus valores das várias ‘confluências’ sociais”¹⁶, os signos alegóricos duram espacial e temporalmente na confecção dos relatos culturais. No cinema, a presença de signos alegóricos emerge na complexidade da mensagem, iluminando objetos ou pessoas a fim de potencializar o discurso a ser originado. Signos alegóricos não possuem sons ou imagens objetivas, são propriedades do devaneio, portanto, são fenômenos que recaem sob ideologias a serem lançadas ao leitor/espectador/receptor.

Sucintamente,

O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo não redutível às suas percepções, não se desenvolve, todavia, em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um ‘mundo’ de representações. [...] As figuras do imaginário, nomeadamente o mito, dão-se a conhecer pela repetição, pela redundância quer dos seus temas, quer das suas seqüências simbólicas. [...] O imaginário, devedor da imaginação criadora, visa a transformação eufêmica do mundo e, na qualidade de *intellectus sanctus*, procura subordinar o ser às ordens do melhor. É, pois neste último que reside o projeto da função fantástica e, por conseguinte, é este mesmo projeto que ajuda quer a compreender melhor os estados de consciência, quer a hierarquizar as faculdades da alma¹⁷.

Posso resumir dizendo que o cinema de ficção é um dos dispositivos culturais mais notáveis para a continuidade da “trajetória antropológica”. Ao utilizar-se dos gestos, criando imaginários, filmes de ficção inventam narrativas dos sonhos e desejos, questionando o passado, traduzindo o presente e criando o futuro. Assim, signos alegóricos em filmes de ficção servem como componentes essenciais de simbolização. Como apontado por Durand (1997, 1993), o museu imaginário formado por símbolos, esquemas, signos, metáforas, alegorias e gestos conformam a identidade imaginativa do cinema para fazer o acervo antropológico imaginário. Desse modo, é inevitável a relação entre Antropologia e cinema de ficção.

Aproximações entre Antropologia e Cinema

Comente as formas expressivas de recriação da realidade são concebidas como gramáticas motoras da representação simbólica da realidade; como se a realidade por si só não fosse uma representação do mundo social. Quando a Antropologia e os antropólogos olham para a imaginação criadora e sonhadora – nos termos de Bachelard e Corbin – as preocupações são com os rituais, mitos, convenções, ações simbólicas, representações na ordem do contexto (TURNER, 2008; GOFFMAN, 1985).

A utilização de imagens fotográficas para a pesquisa de campo esteve presente desde a inscrição de Malinowski entre os trobriandeses e seus rituais de trocas, passando por registros imagéticos do *ethos* balinês com Mead e Bateson. No caso desses últimos, a prancha fotográfica proposta pelos antropólogos visava trabalhar a dinâmica do olhar, a posição de um modelo sequencial de fotografias que contam uma história cultural. No âmbito do audiovisual, a imagem simbólica dos filmes de ficção traz à tona o que o texto escrito antropológico não traz: o

15 Ibid., p. 86-87.

16 Ibid., p. 96.

17 ARAÚJO; TEIXEIRA, op. cit., p. 10-11, sic.

elemento de ideação. Nesse propósito, Rocha e Eckert (2015) acreditam na possibilidade de uma Antropologia voltada para a instrumentalização audiovisual dos pesquisadores. Tanto como instrumento na pesquisa antropológica como sendo objeto de pesquisa em Antropologia, filmes de ficção despertam o interesse da área. Assim, a relação entre Antropologia e cinema passa por essa intersecção: o cinema como instrumento e como objeto de pesquisa.

Em Antropologia, a crítica às tecnologias sofre, muitas vezes, as limitações do racismo caracterológico, oriundo do empirismo lógico, que impregna os saberes antropológicos e que tende a reduzir as peripécias semânticas ao universo concreto de suas técnicas. [...] O emprego dos meios audiovisuais nas etnografias estaria, assim, perigosamente preso às armadilhas de uma ordem lógica linear, situada na superfície da narrativa, em que as regras e os modelos das estruturas operatórias naturais do pensamento e da linguagem são reivindicados em detrimento das estruturas formais do pensamento, que fazem com que aquilo que está sendo narrado adquira autonomia e fecundidade próprias¹⁸.

Ademais,

A imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte de memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes¹⁹.

Nesse entendimento, a obra de ficção como representação do mundo pode ser objeto na pesquisa antropológica, assim como serve à produção do conhecimento antropológico como ferramenta audiovisual. É preciso afiar-

se que a imagem simbólica dos filmes de ficção tem força na fabricação mimética da realidade, inclusive nas representações sociais originadas no ambiente social. As representações não surgem do nada, são ações enraizadas de gestos, de influências construídas no interior de suas formas e passadas a frente pelas pessoas. Este é o lado mais conhecido do uso de filmes de ficção no campo do conhecimento antropológico, o da representação e reprodução da realidade.

Myrian Santos (2000), ao discutir as intenções narrativas de dois filmes sobre a peça Orfeu Negro nos anos 1950 e 1990 argumentou que existe um limiar antropológico entre fantasia e realidade. As formas representacionais dos dois filmes repercutem noções imaginárias sobre a história contada. Em sua leitura, “os filmes apresentam visões unilaterais de fenômenos sociais e expressam muitos mitos presentes nas épocas em que foram produzidos. [...] São capazes de transcender os limites das análises associadas a cada período histórico”²⁰. De forma mais geral, “as produções cinematográficas detêm um potencial estético expressivo que poderá ser relevante se considerados seus limites e a parcialidade tanto das produções cinematográfica, quanto da análise que estará sendo realizada de descrição da realidade”²¹. Isto posto, a representação da realidade é parte do discurso cinematográfico, o outro lado, menos tratado, é o da produção da realidade.

Tratando-se da relação histórica entre Antropologia e imagem, nos anos 1990 a antropologia visual “enquanto campo de reflexão metodológica, ainda não encontrou sua autonomia e aceitação nas áreas de ensino e pesquisa no Brasil. Sua adequação e aplicação aos princípios da teoria antropológica estão ainda longe de serem adotados na maioria das instituições, [...] seu espaço de discussão é bastante restrito” (PEIXOTO, 1995, p. 77-78). O desafio continua: compartilhar formas de fazer e pesquisar filmes de ficção e relacionar com a teoria

18 Ibid., p. 140.

19 DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 216.

20 Ibid., p. 45.

21 Ibid., p. 45.

antropológica e das Ciências Sociais. O filme de ficção preenche os espaços da imaginação sobre aspectos simples e cotidianos. Para pesquisar o objeto cinematográfico, a socioantropologia do cinema se relaciona com a Filosofia e a Geografia Cultural, considerando a análise sociológica de filmes a partir de um aparato conceitual interdisciplinar (MENEZES, 2017).

Nos estudos da imagem são muitas as vertentes da Antropologia: Antropologia da Imagem, Antropologia Audiovisual, Antropologia Visual, Antropologia do Cinema, Antropologia do Tempo e do Espaço, Etnografia Fílmica, Etnografia Visual, Etnografia da Imagem, entre outras. Para além das diversas nomenclaturas, que parecem falar do mesmo objeto, a imagem, com suas variedades de tempos e espaços simbólicos, a Antropologia do Cinema é o campo que estuda os imaginários, imaginações, signos alegóricos, arquétipos, símbolos e estruturas simbólicas organizadas por códigos, mitos, signos, tempos, espaços e dinâmicas internas criadas pela linguagem cinematográfica. A reunião desses princípios faz o discurso cinematográfico, que pode referir-se ou não a sociedade e cultura imaginada.

Na perspectiva de Hikiji (2012, p. 55-56),

Filmes ficcionais são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. As imagens contam histórias, falam de tempos, lugares, sentimentos, perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade. O filme, como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador.

Se o filme de ficção é um mito²², então pode ser lido como construção social e cultural da realidade no domínio da imaginação e criação

de mundos sociais. Nos contornos do filme deve haver a presença do “mito manifesto”, aquele que “deixa passar o conjunto de valores e ideologias oficiais” (DURAND, 2004, p. 97-98), para efeito de análise socioantropológica. No cinema de ficção, imaginários e signos alegóricos são tópicos para se reconhecer a realidade por meio da imaginação criadora. As imagens da realidade registradas pelo aparelho cinematográfico são performáticas e o aparelho cinematográfico esculpe o tempo e o espaço fílmicos. O termo híbrido insere-se nestes dilemas conceituais. Morin²³ tem se questionado sistematicamente sobre a imagem e a representação, mas é enfático em afirmar que “a única realidade da qual temos certeza é a representação, ou seja, a imagem, ou seja, a não realidade, já que a imagem remete a uma realidade desconhecida”. Conforme Menezes (2017, p. 27), é fundamental “não esquecer em nenhum momento que um filme é um discurso fílmico. Assim, ele é mais do que apenas a posição de seu diretor ou produtor. Ele é um discurso no sentido forte do termo, partindo de determinadas percepções de mundo que são historicamente marcadas e datadas”.

É possível considerar diretores de cinema etnógrafos que foram persuadidos pelo arsenal simbólico restituídos ao cinema de ficção? Eles serão – além dos documentaristas-antropólogos como Jean Rouch (*Crônica de Um Verão*, 1961) e Robert J. Flaherty (*Nanook, o Esquimó*, 1922) – intérpretes da cultura. Claramente o debate se estende para os limites deste artigo; mas como já indiquei, a crítica da área tem permanecido na adequação aos regimes de verdade, tempo e autoria²⁴. É de bom tom circular que “muitos dos filmes ‘etnográficos’ acabaram por ‘documentar’ os traços da aventura temporal humana que constitui o trabalho antropológico, explorando [...] os procedimentos de interpretação do mundo que comportam tais tecnologias e de sua feição de máquinas criadas no sentido da exteriorização de processos mentais” (ROCHA; ECKERT, 2001,

22 Ibid., 2012.

23 Op. cit., p. 13.

24 ALTMANN, op. cit.

p. 4). A linguagem cinematográfica esculpi o que filma, embalsama temporalmente os gestos humanos, sobrepõe os medos humanos em imagens palimpsestos. O cinema de ficção é coisa mundana, profana e sobrenatural; nada escapa à agressividade do aparelho cinematográfico que projeta com delicadeza a luz do mundo.

Isso porque, no contato entre realidade e ficção,

Em Antropologia visual, a arte da ficção pode estar dissimulada sob o véu de uma motivação realista, segundo a qual a etnografia visual aparece não só como semelhança com o real, mas com o verdadeiro, e em que a imagem técnica não foge ao solo fértil da imaginação criadora do(a) pesquisador(a), sendo tratada como miniaturização do mundo. Sob este ângulo, as obras etnográficas geradas no âmbito da Antropologia visual tendem a perder a sua força criadora pela tendência a submeter as imagens, no corpo de uma narrativa, a cadeias lineares e homogêneas de sentido, pelas quais o pluralismo de suas conexões simbólicas cede lugar à intenção do(a) antropólogo(a) em agrupá-las segundo cifras normalizadas por um logos abstrato e vazio e delas retirar a identidade dos dados empíricos apresentados (ROCHA; ECKERT, 2015, p. 159).

Carlos Reyna afirma ser possível conceber a Antropologia do Cinema como um campo de atuação de etnógrafos de filmes, quando no seu entendimento “o filme como uma teia de significados, texto audiovisual, em se propõe uma análise que interprete os significados para sujeitos e atores sociais da ação. [...] Uma reflexão e interpretação das representações culturais desse homem por meio da imagem”, assim “a antropologia do cinema tem por objeto a imagem do homem tanto quanto o homem” (REYNA, 2017, p. 47).

Nesse aspecto, para destinar o olhar sobre uma Antropologia do Cinema, de pesquisar as imagens fílmicas e suas representações incido em uma Antropologia que se volta para o homem imaginário²⁵. O homem é imaginado e produz

imaginações sobre si mesmo pelo ato da *expressão*. O cinema atua em e sob ele, para falar sobre o seu entorno – seu contexto e sua cultura – e seu interior – sua subjetividade e sua existência. É o homem imaginário que o cinema tem talhado há mais de 120 anos: em todos os cantos do mundo, é a imagem do homem e das suas invenções. Tudo o que o homem faz e imagina funciona como matéria para a fabricação das histórias dos filmes.

Não que o cinema seja uma forma de arte antropocêntrica, mas que, em razão dos instrumentos – o aparelho cinematográfico –, dos artistas – os diretores de cinema e sua equipe –, do público-alvo – os espectadores de cinema – e comumente do seu alvo de filmagem – o ser humano e tudo aquilo que ele produz – o início, o meio e o fim seja o homem. Daqui surge o homem imaginário: o cinema é uma arte feita por homens e mulheres, para homens e mulheres, sobre homens e mulheres. Destarte, o cinema mostra o contorno e o entorno do ser social. E “felizmente e apesar de tudo, [...] uma minoria de pesquisadores, que cresce a cada dia, interessou-se pelo estudo deste fenômeno [das imagens e das manipulações icônicas] fundamental da sociedade e pela revolução cultural que implica” (DURAND, 2004, p. 34).

Cinema e acervo antropológico imaginário: entrada

O cinema é capaz de produzir/reproduzir mundos espetaculares, utopias, fenômenos que existiriam apenas na imaginação humana. É capaz de fabricar histórias comuns, cotidianas, ligadas ou não ao tempo cronológico da vida “real”. Por meio de uma linguagem que se estrutura enquanto método e procedimento, o cinema se reorganiza no exercício da filmagem: é no set do filme, no caso dos filmes de ficção, que tudo acontece. No entendimento de Bazin (2018, p. 31), a fotografia trouxe a novidade de poder esculpir o tempo como instituição embalsamadora da realidade objetiva, atividade

²⁵ MORIN, op. cit.

que a pintura não foi capaz de realizar, de suprir “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”. Já o cinema, com sua linguagem, esculpe o mundo (TARKOVSKI, 2010).

Com igual justificativa,

Certamente o imaginário não estabelece [...] fronteiras firmes e discerníveis entre o real e o irreal, por isso se justifica tal intenção em refletir a partir de um cruzamento entre a tomada de consciência do processo fenomenológico e abertura fértil e apaixonada do domínio da imaginação. Dessa forma, descobrimos com Bachelard um método de reexaminar imagens amadas, de mergulhar em filmes que nos tocaram e os deixamos perder nas curvas da memória²⁶.

Para falar de cinema de ficção como acervo antropológico imaginário, cito Georges Méliès, ilusionista e cineasta francês do final do século XIX, pioneiro no uso de técnicas e narrativas cinematográficas – como a técnica *stop-motion* e a dissolução de imagem na película filmica – para construir mundos imaginários baseados nas histórias de Jules Verne. Sua obra máxima, *Viagem à Lua* (Georges Méliès, 1902), embarcou os espectadores em uma missão que só foi possível graças a uma série de elementos que incluía arranjos inovadores de montagem e direção de arte. Suas criações jogavam com a imaginação e os sonhos.

À exemplo de *Viagem à Lua*, inúmeros filmes representaram a noção imaginal do universo a partir de figuras arquetípicas do céu contadas nos livros – como as fábulas – e nos filmes. No século XX, imaginar o universo se tornou com o tempo uma operação que almejava a ir além de onde se está; buscar o desconhecido, concretizar em “realidade audiovisual” – nossas percepções mais exploradas – aquilo que os cientistas e artistas do Renascimento chegaram a esboçar nos cadernos de anotações. Tentativas clássicas no campo do cinema, em imaginar como o universo intercala os sonhos noturnos (BACHELARD, 1988) com

a filosofia existencial (SARTRE, 1987), é *2001: Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968) que serviu como objeto-imaginário da ideia de universo (Figura 1). O filme é produto da adaptação cinematográfica do conto homônimo de Arthur C. Clarke, *Sentinel of Eternity*, publicado originalmente em 1951.

A obra ganhou notoriedade após a divulgação de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, chegando a ser transformado em livro posteriormente. Desde *Viagem à Lua*, o cinema de ficção científica expõe a missão de homens em ultrapassar a atmosfera em direção ao universo: este desejo de ir mais além se aproxima à ideia de *homo demens*, o fabricante de imaginações, mitos, inventor de sua realidade onírica. O longa-metragem de Kubrick, apesar das distâncias temáticas e de gênero pode ser comparado com a iniciativa pioneira de Méliès, quando em 1902 preconizou um olhar sonhador para a vida na lua, para realidades além da terrestre.

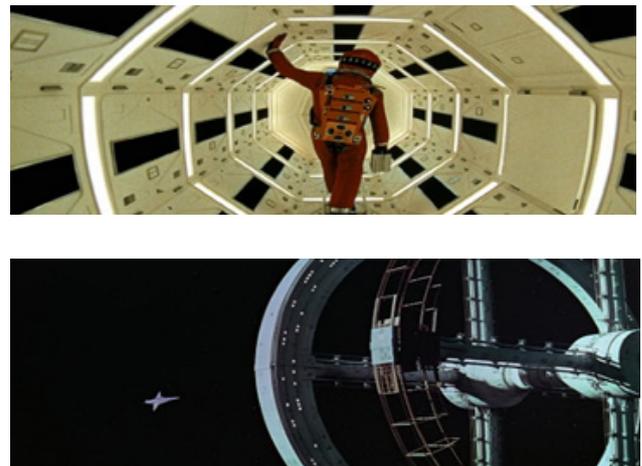


Figura 1 – frames de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Fonte: Stanley Kubrick Productions.

Méliès acreditava na potência da imaginação, que o sonho poderia ser igualmente um enredo para a criação de filmes como *Viagem Através do Impossível* (Georges Méliès, 1904), que explorou diversos gêneros cinematográficos: aventura, ficção científica, fantasia. Nesta obra, um grupo de geógrafos viajam pelo mundo em um trem a procura de aventuras, mas depois de um acidente em um dos vagões as pessoas são hospitalizadas

²⁶ SAMPAIO; DUARTE, op. cit., p. 132.

(Figura 2). Em seguida, sobem até o céu no trem voador e adentram pela boca do sol no mundo vermelho que queima, mas não mata. Na descida de volta à terra são congelados. O filme representa noções imaginárias de como seria ir e voltar de uma viagem extraordinária até ao sol.



Figura 2 – frames do filme *Viagem Através do Impossível*. Fonte: Georges Méliès Productions.

A Figura 2 mostra algumas das passagens mais emblemáticas do filme, que foi pintado à mão quadro por quadro, iniciativa pioneira do mágico francês. O cinema de Méliès conseguiu com recursos inéditos arranjar duas percepções de cinema: uma, a atração sobre o espetacular – encenar situações nunca antes vistas – e a outra, na fantasia, concretizar a verossimilhança dos enredos – mesmo histórias fantasiosas, são representações do sonho e das vontades humanas. Assim como em *Viagem à Lua*, os personagens do filme *Viagem Através do Impossível* vivem aventuras trazidas pelo progresso científico e tecnológico da vida moderna que não foram vividas por outras pessoas. *Viagem Através do Impossível* evoca a imagem do trem urbano que leva as pessoas para caminhos na Terra e no céu, já presente no imaginário dos espectadores de cinema da época em filmes criadores desta noção imaginária: *A Chegada de Um Trem à Estação* (Auguste e Louis Lumière, 1895), *The Kiss* (George Albert Smith, 1899), *O Grande Roubo do Trem* (Edwin Porter, 1903) e, duas décadas depois, *A General* (Buster Keaton, 1926). A figura do trem agora presente no imaginário social presentifica a instituição da modernidade trazendo movimento, fluxo e relações temporalmente modificadas às vidas cotidianas das pessoas, um exemplo do acervo antropológico imaginário.

Tempo e espaço fílmicos

No primeiro cinema, filmes podem ser considerados como tecnologias sociais de descobrimento. Os irmãos Lumière foram responsáveis por gravar o cotidiano das pessoas em lugares de fluxo, representativos da modernidade industrial da França do final do século XIX. Suas imagens urbanas cotidianas mostram os caminhantes (CERTEAU, 2014), que mesmo na objetividade da câmera cinematográfica elas tangenciam a imanência do ficcional que a linguagem cinematográfica infere à imagem filmada – a posição fixa da câmera, as pessoas que passam no quadro, o tempo de filmagem, são técnicas do cinema de ficção no primeiro cinema. O cinema de ficção feito por Méliès registra a imaginação e uma percepção humana.

O precursor Méliès considerou remodelar o espaço fílmico para alcançar uma narrativa cinematográfica. Como pode ser visualizado na Figura 2, os atos vão se construindo na mudança dos espaços fílmicos de filmagem, na admissão de novos setores cênicos de representação dos atores. Os filmes do norte-americano D.W. Griffith, diretor dos filmes *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), desenvolveram técnicas de plano e montagem. Menos lembrado que Lumière e Méliès, Griffith consagrou o que se entende hoje por linguagem cinematográfica, principalmente ao tratamento dado a montagem e profundidade de campo, influenciando cineastas como Lewis Milestone (*Sem Novidade no Front*, 1930), Fritz Lang (*M, O Vampiro de Dusseldorf*, 1931) e Jean Renoir (*A Grande Ilusão*, 1937).

No aspecto do cinema como instituição ideológica de imagens que retratam evidências audiovisuais reais e ficcionais (COSTA, 2003), para Pudovkin (2018, p. 60) “o diretor de cinema [...] pode concentrar, temporalmente, não apenas incidentes separados, mas até mesmo os movimentos de uma única pessoa. Este processo

[...] é, na verdade, nada mais do que o método característico de representação fílmica”. Em *Viagem Através do Impossível*, tempo e espaço fílmicos sofrem alteração com o objetivo de assegurar o teor fantástico. O espectador é convidado para viver num tempo fílmico que é diferenciado daquele da realidade “pela sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celuloide que são unidos pelo diretor²⁷, [...] o espaço fílmico aparece como uma síntese dos elementos reais registrados pela câmera”²⁸.

O exercício de reconstruir a realidade pelo trabalho com o tempo e o espaço fílmicos consagra-se com o trabalho da memória e da imaginação. Os filmes, quando são exibidos, contam histórias e nesse processo de enunciação do discurso fílmico o tempo e o espaço fílmicos vão se cruzando no passado e no presente dos personagens para chegar até aos espectadores da sala escura do cinema. Idem, os espectadores de cinema possuem uma história pessoal, que é acionada no ato da exibição dos filmes, fazendo com que os espectadores sejam coparticipantes na criação de leituras das mensagens fílmicas.

No cinema, a imaginação se projeta na tela. A cena final da ruína entra justamente ali onde a vitória parece mais gloriosa, estabelecendo o estranho contraste; cinco segundos após retoma-se o fio da juventude e do entusiasmo. [...] O cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente (MUNSTERBERG, 2018, p. 34-35, sic).

Esse processo imaginativo é resultado das atividades do diretor de cinema e sua equipe.

27 É comum nos filmes o diretor fazer a montagem (edição) completa da obra. Contudo, existem inúmeros casos em que um montador (editor) fica responsável por esta atividade, sozinho ou acompanhado pelo diretor do filme. No período chamado primeiro cinema (COSTA, 2006), a montagem do filme era feita quase que exclusivamente pelo diretor – que fazia a produção, roteiro, fotografia e atuava, como é o caso de Charles Chaplin.

28 Ibid., p. 61

São capazes de projetar a imaginação por meio de imagens tradicionalmente ordenadas em vinte e quatro quadros por segundo. Entre os primeiros diretores, de 1894 a 1907, a imaginação sonhadora tornou-se matéria-prima para as histórias dos filmes; nada seria impossível para os artistas de cinema que viam a sétima arte como um canal para apresentar diversão e entretenimento em objeto visual e com movimento. “Sua imaginação identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (BAZIN, 2018, p. 39), com as técnicas que fariam da linguagem cinematográfica diferente da do teatro ou da música, ou de qualquer outra representação artística. Mas a projeção de imagens na tela grande não é totalmente nutrida pelas leis da mente²⁹, visto a presença dos artefatos e visões do mundo exterior. Esse é um dos paradigmas do cinema: expressão da mente e “espelho” do mundo exterior.

Nas palavras de Bazin (2018, p. 40-41),

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. [...] Se o cinema nasceu, isso se deve à convergência da obsessão deles; isto é, de um mito: o do *cinema total*.

Como investigar cientificamente filmes a partir de imagens construídas pela linguagem cinematográfica? Bazin já dizia que cinema é linguagem, diferindo da fotografia em razão de sua organização lógica e material. Martin (2013) em seu livro central sobre linguagem cinematográfica discute dezenas de filmes, passando pelos gêneros e movimentos cinematográficos para desenvolver sobre o que faz do cinema, cinema. O autor pontua sobre a originalidade da linguagem cinematográfica em desenrolar por meio das

narrativas filmicas imagens sobre documentos, memórias, sentimentos, vivências. Segundo ele, o cinema não mostra os objetos, mas as imagens dos objetos, suas sombras e suas presenças que fundam as camadas simbólicas das películas.

No cinema,

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a penetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer³⁰.

Como o diretor de cinema opera sensações humanas e situações sociais – mesmo aquelas de ficção científica que carregam vinculações com as questões sociais, como *Planeta dos Macacos* (Franklin J. Schaffner, 1968) e *Blade Runner – O caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982) –, os filmes chegam até aos espectadores por intermédio do canal da verossimilhança: “somos, na verdade, tomados por um sentimento profundo e contraditório de nossa semelhança e de nossa dessemelhança. Parecemo-nos ao mesmo tempo externos e idênticos a nós mesmos, eu e não eu, ou enfim, o *ego alter*”³¹. Mas o *interesse* aqui não é a circulação e recepção das imagens, mas como elas são simbolicamente feitas, o que dizem sobre os fenômenos que retratam e a partir de quais referenciais estéticos, filosóficos e culturais foram influenciadas organicamente.

Em *Planeta dos Macacos*, astronautas humanos chegam a um planeta habitado por macacos e são escravizados. Quando um deles escapa e vira objeto de estudo a obra fílmica parte para o princípio da alegoria como categoria estimulante da imaginação sonhadora. O homem – que é o ser evoluído do macaco – é aprisionado

29 MUNSTERBERG, op. cit.

30 Ibid., p. 19.

31 MORIN, op. cit., p. 56.

por macacos desenvolvidos – seres primitivos na ótica dos astronautas que se desenvolveram – e vira objeto de estudo. O fato dos astronautas se tornarem objeto de estudo remete a noção de que a ciência objetifica as coisas para entendê-las, nesse caso, numa grande virada filosófica para compreender os caminhos da humanidade. No filme *Blade Runner – O caçador de andróides*, um policial caça e extermina humanos criados artificialmente. Com o desejo de sair da corporação, Deckard se vê em uma situação em que deve fazer o serviço e ao mesmo tempo julgar quem é humano e andróide. Aqui está outro exemplo da face filosófica da dualidade humana: quando o ser humano se desenvolve ao ponto de criar humanoides precisa identificar as sutis semelhanças e diferenças. Ambos os filmes de ficção científica usam signos alegóricos para criar imaginários de futuro distópico.

Morin³² sobre o potencial afetivo das imagens fílmicas dirá que “todas as cargas afetivas e mágicas latentes estão presentes tanto no cinematógrafo quanto na fotografia. Mas a imagem fotográfica se adaptou às particularidades individuais. Ao contrário de quem frui a foto, quem frui um filme não pode se considerar proprietário da imagem”. Longe disso, “o cinematógrafo se depura em relação à fotografia, de inúmeras fixações provindas da apropriação particular”³³.

O canal da verossimilhança que os filmes têm com os espectadores se faz no movimento das imagens, criando a sensação de representação da realidade objetiva-subjetiva da vida. O jogo da ficção com o “real” faz com que o material fílmico contenha efeito híbrido: o que os filmes mostram são recriações da realidade social e a imaginação dos mundos possíveis da criação artística.

Como discutido, no exercício da linguagem cinematográfica, o diretor de cinema e, depois, o montador, modelam tempo e espaço fílmicos. Podemos investigar as imagens simbólicas dos filmes de ficção, pois os filmes tratam o espaço de duas formas, podendo reproduzi-los no movimento da câmera e

produzi-los criando um espaço total a partir dos espaços fragmentários³⁴.

Na análise dos espaços reproduzidos visualizamos os ângulos, detalhes, curvas, cantos que a câmera registra, com zoom-in, plano detalhe, dentre outras técnicas. O que querem dizer essas filmagens em cenários pequenos, qual a importância simbólica destas imagens do silêncio? No caso dos espaços produzidos, investiga-se os espaços sintéticos, que falam genericamente sobre o conteúdo distintivo do filme (ver Figura 3). Nesse tratamento fílmico do espaço, a representação do espaço idênticamente é a do tempo. A espacialidade do tempo é consubstanciada na modelação do espaço reproduzido. Perceber essa dinâmica espaço-temporal, com ou sem a existência da trilha sonora, serve-nos para compreender o discurso fílmico. O tempo afetivo das pessoas reserva o gesto da modalidade do tempo relacional. Nos filmes são do tempo afetivo a criação de signos alegóricos em mensagens singulares para a compreensão do discurso fílmico. Fruto de uma série de tentativas orgânicas da cinematografia mundial, os espaços em tempos afetivos falam sem a necessidade da presença objetiva de enunciação da mensagem sobre os espaços reproduzidos.



32 Op. cit., p. 54.

33 Ibid., p. 54.

34 MARTIN, op. cit.



Figura 3 – frames dos filmes *O Piano*, *Paisagem na Neblina* e *Os Infiltrados*. Fonte: Jan Chapman Productions | Paradis Films | Plan B Entertainment, Initial Entertainment Group (IEG) e Vertigo Entertainment.

A Figura 3 expõe espaços temporais reproduzidos em movimentos de câmera no domínio da dimensão simbólica da imagem fílmica. No frame de *O Piano* (Jane Campion, 1993), duas mulheres vestidas de preto estão sentadas e encostadas no piano. Aparentam estar esperando por alguém. No cenário tem caixa de madeira, baús enormes e mesinha que permanecem ao fundo: estão de mudança. Mas o ambiente natural da praia chuvosa não combina com suas vestimentas e nem com a classe social – algo de muito transformador está acontecendo na vida dessas duas mulheres. No frame de *Paisagem na Neblina* (Theodoros Angelopoulos, 1988), duas crianças conversam com um homem. Na praia onde estão tem móveis para sentar – uma mesa e duas cadeiras, uma delas mais distante. As duas crianças estão procurando por algo. No frame de

Os Infiltrados (Martin Scorsese, 2006), a terceira imagem, o movimento da câmera caminha pelo apartamento e em zoom-in focaliza na cúpula da igreja enquanto um rato atravessa a linha inferior da imagem em frente a câmera, encarnando à imagem fílmica um papel alegórico do discurso cinematográfico trabalhada até aquele momento da obra. Os três filmes resumem bem sobre a presença de signos alegóricos na imagem fílmica para a construção do discurso fílmico.

Imaginação, Cinema e Antropologia

A imaginação é um rudimento na criação de mundos fílmicos. Segundo Robert Desnos (2018, p. 257), “do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias”. Maria Luiza Souza (2014, p. 5), a respeito de etnografia da recepção fílmica agrega dizendo que “um filme também é aquilo que fazemos dele, o que sentimos e como interpretamos ao que assistimos, seja na sala escura, seja ao abrigo de nossas casas”. Conclusivamente, estudos de cinema são estudos da recepção fílmica, embora não façamos uma ciência da recepção fílmica dos espectadores, nós mesmos, enquanto intérpretes e analistas do discurso cinematográfico estamos envolvidos nas imagens dos filmes.

Para Antropologia do Cinema, filmes de ficção são olhares da sociedade e da cultura de um povo, a forma adotada para representá-las são as narrativas que constroem símbolos e signos alegóricos originados pela linguagem cinematográfica. Fazer uma socioantropologia do cinema é conceber a *expressão* como modalidade criativa da imaginação. Para interpretar obras cinematográficas o pesquisador deverá entrar no campo da imaginação.

A representação da sociedade pela linguagem cinematográfica se dá na construção da representação do pensamento em signos alegóricos. Ao analisar signos alegóricos construídos nos filmes se pode captar como que

a sociedade está sendo imaginada coletivamente por metáforas. Fiz isso de forma razoável com os filmes das figuras 1, 2 e 3. Noções do espaço nas obras de Méliès e Kubrick, por exemplo, criaram estatutos referenciais simbólicos: *Viagem à Lua*, em 1902, e *2001: Uma Odisseia no Espaço*, em 1968, conceberam discursos dos seus tempos históricos, respectivamente, os voos pioneiros de Santos Dumont – em 1901 – e dos irmãos *Wright* – em 1903 –, e a corrida espacial nos EUA e União Soviética – a partir de 1957. Todas essas imagens nutrem o *Weltbild* em narrativas duráveis, em repetições complexas de signos permanentes (DURAND, 1997). Então, a ligação entre contextos fílmicos será a permanência de símbolos, códigos e alegorias. A permanência dessas simbologias é objeto para a Antropologia do Cinema. No cinema, existem mais aproximações do que distanciamentos: os filmes estão ligados por uma superestrutura de ideias e imaginações ressignificadas por mudanças na sociedade e cabe desconstruir a ideologia presente no discurso do filme de ficção para analisar o complexo imaginário que as representações guardam (KRACAUER, 1989).

Méliès se valeu da imaginação ao conceber imagens do céu e da terra, perguntando-se “como será” o espaço sideral? O cinema de ficção tem representado imaginações sobre o espaço sideral de muitas maneiras. Recentemente, *O Primeiro Homem* (Damien Chazelle, 2018) representou os primeiros passos do homem na lua, e *Perdido em Marte* (Ridley Scott, 2015) esvaziou as possibilidades ficcionais de um astronauta que “se perdeu” no planeta vermelho. Sonhos e imaginações que os diretores se empenharam em filmar: Alfonso Cuarón com a alegoria em *Gravidade* (2013), Andrei Tarkovsky com a poesia existencial em *Solaris* (1972), e George Lucas com a aventura social em *Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança* (1977). Tanto Méliès quanto Kubrick, Chazelle, Scott, Cuarón, Tarkovsky e Lucas imaginaram o espaço e o universo em períodos diferentes e utilizando tecnologias revolucionárias. O que aproxima todos estes filmes é a criação de mundos baseados no imaginário.

A aproximação de todos esses filmes com os primeiros filmes de aventura de Méliès evidencia a vontade de imaginar situações com um argumento iminentemente social, até mesmo em obras de ficção-científica, como estas que tenho citado. Notadamente, os termos fictícios dobra – viajar longas distâncias na velocidade da luz ou próximo a ela – e salto – escolha de ponto específico para chegar a um determinado lugar – sofreram ressignificações em obras como *Guardiões da Galáxia* (James Gunn II, 2014), *Looper – Assassinos do Futuro* (Rian Johnson, 2012), *Jumper* (Doug Liman, 2008) e *Efeito Borboleta* (Eric Bress e J. Mackye Gruber, 2004). Quando *dobras* e saltos não são proporcionados por tecnologias ultrarrevolucionárias, são incentivados por fenômenos sobre-humanos e pelo contato com objetos de memórias como fotografias.



Figura 4 – frames dos filmes *Juventude Transviada* e *A Última Sessão de Cinema*. Fonte: Warner Bros. | BBS Productions

Como visto nos filmes citados, o imaginário social transforma-se em um imaginário fílmico de ideias, sensações, desejos e modos de comportamento. No cinema norte-americano dos anos 1950-60 filmes de ficção voltados para o público juvenil mostraram gravidez na adolescência, drogas, violência doméstica e conflitos psicológicos com narrativas, personagens, histórias e trilha sonora que possibilitaram veicular situações sociais da realidade no cinema. *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955) representou a figura do jovem irado, Jim Stark, ícone dos anos cinquenta para a juventude norte-americana (Figura 4). Como se pensava a adolescência antes do filme de Nicholas Ray? Como foi pensada a juventude estadunidense depois do filme *A Última Sessão de Cinema* (Peter Bogdanovich, 1971)? Se não fossem os filmes de John Hughes, *O Clube dos Cinco* (1985) e *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), como a idade escolar seria imaginada, já nos anos 80? Filmes teen mais recentes como *17 Outra Vez* (Burr Steers, 2009) lidam com figuras arquetípicas construídas por um arsenal simbólico de filmes que se engajaram na manutenção e construção de personagens sociais escolares.

Essas figuras arquetípicas são mais imaginárias do que propriamente arquetípicas, arraigadas no inconsciente dos espectadores – e não são genericamente reproduzíveis em todas as culturas; mas a presença recorrente delas nos filmes, na publicidade, na música, na moda, na gastronomia, em todos os veículos de comunicação, afirma um lugar de coexistência com os comportamentos sociais da existência. A socioantropologia do cinema dá realce a essas aproximações, aos discursos originados nas narrativas para compreender a sociedade e a cultura.

Juventude Transviada projetou o estilo, comportamento e os medos de uma juventude dos anos 1950, abrindo possíveis conexões entre realidade e ficção e como ambas podem iniciar um movimento cultural arraigado nas relações sociais. A própria figura de Jim Stark permeia produções que dialogam com o tema da juventude. Em *O Clube dos Cinco*, alunos são obrigados

a conviver uma tarde de sábado na escola. São pessoas com estilos e pensamentos diferentes, mas com o tempo começam a reconhecer a singularidade do outro. Marco considerável no cinema teen, *Curtindo a Vida Adoidado* é narrado por Ferris Bueller. O processo de identificação das histórias e dos personagens com situações da adolescência transborda nos filmes para além da circulação de noções da juventude. Ao construir vidas ficcionais, o cinema *teen* elabora uma ideia de vida na medida em que carrega sonhos e desejos dessa mesma juventude retratada. O que dizem imaginários e signos alegóricos em todos esses filmes que tratam da juventude; quais os problemas, questões e paradigmas estes elementos trazem ao discurso fílmico? Como signos alegóricos são digeridos na narrativa fílmica? São perguntas que podemos fazer ao se analisar na abordagem socioantropológica um filme de ficção.

Assim como aconteceu com a idade escolar, as temáticas da violência – nos filmes do norte-americano Quentin Tarantino (*Bastardos Inglórios*, 2009) –, de classe – nos filmes do espanhol Luis Buñuel (*Os Esquecidos*, 1950; *O Discreto Charme da Burguesia*, 1972) –, do religioso – nos filmes do dinamarquês Carl Theodor Dreyer (*O Martírio de Joana d'Arc*, 1928; *A Palavra*, 1955) –, da existência (nos filmes do sueco Ingmar Bergman (*O Sétimo Selo*, 1957; *Vergonha*, 1968) – ou do social e do político – nos filmes do brasileiro Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964; *Terra em Transe*, 1967) – encontraram um espaço em filmes emblemáticos da cinematografia mundial, regando encontros entre filmes com imagens complexas do ponto de vista dos imaginários e signos alegóricos.

Considerações finais

Filmes de gênero dos mais distintos, como os de ficção-científica, *noir* e os expressionistas podem oferecer um acervo antropológico imaginário da imaginação humana para a investigação dos pesquisadores de Antropologia. Analisei brevemente filmes que tratam da

questão do universo e da juventude para oferecer um quadro das possibilidades vigentes e já há muito estudadas do cinema. A partir da reflexão do tempo e do espaço filmicos e dos processos de imaginação entendemos o cinema como um lugar de expressão das sensibilidades humanas, das ideias e das imaginações sonhadoras dos diretores e da equipe de cinema. A socioantropologia do cinema, nos termos de Morin, busca verificar e interpretar as mensagens escondidas do contexto filmico. Entrar verdadeiramente nas linhas divisórias entre o entretenimento e o imaginário, o visível e o simbólico da imagem fílmica. Compreender como estão sendo construídos os imaginários e signos alegóricos das sociedades e culturas representadas é um dos caminhos da socioantropologia do cinema.

Assim, busquei administrar os imaginários e signos alegóricos como componentes centrais para uma socioantropologia do cinema, com base em uma perspectiva filosófica das imagens fílmicas. Gaston Bachelard e Gilbert Durand dão grande importância à imaginação sonhadora e aos signos alegóricos para se compreender a sociedade e cultura. Escolhi trazê-los para o campo do audiovisual porque os estudos de cinema necessitam de um norte voltado para a filosofia do repouso. Como defendido no início, o caminho foi desvendar evidências simbólicas do discurso e das imagens fílmicas e creditar à fenomenologia fílmica um potente instrumento de empiria das sociedades representadas. Nesse painel geral, a contribuição deste ensaio aos estudos cinematográficos na Antropologia reside em aproveitar-se do devaneio poético dos filmes de ficção que impregnam de imaginários e signos alegóricos o discurso filmico. Partindo desse lugar de análise se pode alcançar o momento em que as imagens tocam o real.

Referências bibliográficas

ALTMANN, Eliska. “Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico”. In: *Revista Antropológicas*, vol. 20 (1+2), ano 13, 2009, p. 57-79.

ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário”. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, 2009, p. 7-13.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988b.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica” e “O mito do cinema total”. In: _____. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 26-35, p. 36-42.

CABRERA, Júlio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA, Andréa.

CUNHA, Edgar. HIKIJI, Rose. (Orgs.). In: *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009. p. 35-60.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. “Primeiro cinema”. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). In: *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.

- COSTA, Wendell Marcel Alves da. “Casa Onírica: cinema de ficção como acervo antropológico imaginário”. In: ROCHA, Gabriel Kafure. (Org.). In: *Bachelard, um livro vivo (Homenagem aos 135 anos de nascimento do Filósofo)*. Goiânia: Editora Phillos, 2019a. p. 302-331.
- _____. “Um cinema de cidade: imagens do urbanismo em filmes brasileiros”. In: *Sociabilidades Urbanas – Revista de Antropologia e Sociologia*, v. 3, n. 7, março, 2019b, p. 97-112.
- DESNOS, Robert. “O sonho e o cinema”. In: XAVIER, Ismail. (Org.). In: *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 257-258.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, 2012, p. 204-219.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidade física*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MENEZES, Paulo. “Cinema: imagem e interpretação”. In: *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP, vol. 8, n. 2, outubro, 1996, p. 83-104.
- _____. “Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas”. In: *Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora*, v. 12, n. 2, jul./dez., 2017, p. 17-36.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- MUNSTERBERG, Hugo. “A memória e a imaginação”. In: XAVIER, Ismail. (Org.). In: *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 33-41.
- PEIXOTO, Clarice. “A antropologia visual no Brasil”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1, 1995, p. 75-80.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântico Editora, 2005.
- PUDOVKIN, Vsevolod. “Os métodos de cinema”. In: XAVIER, Ismail. (Org.). In: *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 59-62.
- REYNA, Carlos P. “Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica”. In: *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2, jul./dez, 2017, p. 37-51.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. “Imagem recolocada: pensar a imagem como instrumento de pesquisa e análise do pensamento coletivo”. In: *Iluminuras*, v. 2, n. 3, 2001, p. 2-13.
- _____; _____. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015.

SAMPAIO, Bruno; DUARTE, Eduardo. “Um devaneio pelos vapores poéticos de Viagem Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”. In: *Esferas*, ano 4, n. 6, 2015, p. 131-140.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Orfeu Negro: entre fantasia e realidade”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, 2000, p. 33-48.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. México: Fondo de Cultura Económica*, 1977.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. “Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios”. In: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 3, n. 5, jan./jun, 2014, p. 1-16.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Editora UFF, 2008.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. ARAÚJO, Alberto. “Introdução ao imaginário”. In: ARAÚJO, Alberto. BAPTISTA, Fernando. (Orgs.). In: *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 23-44.

Filmografia

17 Outra Vez (Burr Steers, 2009)

2001: Uma Odisseia no Espaço (Stanley Kubrick, 1968)

A Chegada de Um Trem à Estação (Auguste e Louis Lumière, 1895)

A General (Buster Keaton, 1926)

A Grande Ilusão (Jean Renoir, 1937)

A Palavra (Carl Theodor Dreyer, 1955)

A Última Sessão de Cinema (Peter Bogdanovich, 1971)

Bastardos Inglórios (Quentin Tarantino, 2009)

Blade Runner – O caçador de andróides (Ridley Scott, 1982)

Crônica de Um Verão (Jean Rouch, 1961)

Curtindo a Vida Adoidado (John Hughes, 1986)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)

Efeito Borboleta (Eric Bress e J. Mackye Gruber, 2004)

Gravidade (Alfonso Cuarón, 2013)

Guardiões da Galáxia (James Gunn II, 2014)

Intolerância (D.W. Griffith, 1916)

Jumper (Doug Liman, 2008)

Juventude Transviada (Nicholas Ray, 1955)

Looper – Assassinos do Futuro (Rian Johnson, 2012)

M, O Vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang, 1931)

Nanook, o Esquimó (Robert J. Flaherty, 1922)

O Clube dos Cinco (John Hughes, 1985)

O Discreto Charme da Burguesia (Luis Buñuel, 1972)

O Grande Roubo do Trem (Edwin Porter,

1903)

O Martírio de Joana d'Arc (Carl Theodor Dreyer, 1928)

O Nascimento de Uma Nação (D.W. Griffith, 1915)

O Piano (Jane Campion, 1993)

O Primeiro Homem (Damien Chazelle, 2018)

O Sétimo Selo (Ingmar Bergman, 1957)

Os Esquecidos (Luis Buñuel, 1950)

Os Infiltrados (Martin Scorsese, 2006)

Paisagem na Neblina (Theodoros Angelopoulos, 1988)

Perdido em Marte (Ridley Scott, 2015)

Planeta dos Macacos (Franklin J. Schaffner, 1968)

Sem Novidade no Front (Lewis Milestone, 1930)

Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972)

Star Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança (George Lucas, 1977)

Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967)

The Kiss (George Albert Smith, 1899)

Vergonha (Ingmar Bergman, 1968)

Viagem à Lua (Georges Méliès, 1902)

Viagem Através do Impossível (Georges Méliès, 1904)

Ex-pajé e as modulações entre ficção e documentário

Gustavo Soranz¹

Resumo

Ensaio sobre o filme *Ex-pajé*, a partir da ideia de que este se constrói nos limiares da ficção e do documentário. Não se trata de discutir o estatuto ontológico da ficção ou do documentário nos domínios do cinema, mas sim de identificar como são usadas determinadas estratégias que podem ser identificadas de modo mais recorrente ao cinema de ficção e que, quando adotadas aqui, no caso enfocado, permitem ver como o documentário logra um tipo de resultado final que advém desse lugar limítrofe onde se operam essas passagens entre o ficcional e o documental, que são moduladas conscientemente pelo diretor do filme, sua equipe e seu personagem. Trata-se, portanto, de pensar como o documentário lança mão de estratégias narrativas e estéticas que dissimulam o caráter de representação do cinema, ao mesmo tempo em que elaboram uma narrativa histórica possível, a partir da reconstituição pelos meios do cinema da memória de um personagem particular, a partir de um encontro entre diretor e personagem, articulando evidências visíveis do passado e fabulações subjetivas no presente. Um cinema que narra uma história ao mesmo tempo em que elabora uma possível etnografia visual partindo da sensorialidade do mundo, entre o visível e o não visível.

Palavras-chave: *ex-pajé; documentário; filme etnográfico; ficção; autoficção.*

Ex-shaman and the modulations between fiction and documentary

Abstract

This paper is an essay on the film *Ex-shaman*, based on the idea that it is built on the thresholds of fiction and documentary. It is not a matter of discussing the ontological status of fiction or documentary in the domains of cinema, but of identifying how certain strategies are used that can be identified more frequently in fiction cinema and which, when adopted here in the focused case, allow us to see how the documentary achieves a type of final result that comes from this borderline place where these passages between the fictional and the documentary operate, which are consciously modulated by the film's director, his team, and his character. It is, therefore, to think about how the documentary makes use of narrative and aesthetic strategies that conceal the character of cinema representation, at the same time that they elaborate a possible historical narrative, based on the reconstruction by means of cinema of the memory of a particular character, from a meeting between director and character, articulating visible evidence from the past and subjective fabulations in the present. A cinema that tells a story while elaborating a possible visual ethnography based on the sensoriality of the world, between the visible and the non-visible.

¹ Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI/UFAM), Documentação e Experimentação em Sistemas Audiovisuais da Unicamp, Jornalismo Fametro (AM).

Keywords: *ex-shaman; documentary; ethnographic film; fiction; auto-fiction.*

Introdução

Apresentamos um ensaio sobre as modulações entre o documentário e a ficção no filme *Ex-pajé*² (Dir. Luiz Bolognese, 2018). Consideramos que o trabalho do documentarista é o de operar uma série de estratégias narrativas que podem ser moduladas em sua intensidade ou em seu sentido, de modo que estas se aproximam em sua fatura ora do campo da ficção, ora da tradição do documentário. A noção de modulação adquire aqui um caráter operacional para descrever um efeito de oscilação entre o registro documental e o registro ficcional.

Nossa intenção é a de refletir sobre como este filme utiliza determinadas estratégias para elaborar uma narrativa que se constrói nos limiares da ficção e do documentário. Não se trata de discutir o estatuto ontológico do que vem a ser ficção ou documentário nos domínios do cinema, mas sim de identificar como este filme lança mão de estratégias que podem ser identificadas de modo mais recorrente ao cinema de ficção e que quando adotadas aqui no caso enfocado, no contexto em que são utilizadas e no modo como são adotadas, permitem ver como o documentário logra um tipo de resultado final que advém desse lugar limítrofe onde se operam essas passagens entre o ficcional e o documental, que são moduladas conscientemente pelo diretor do filme, sua equipe, e seu personagem. Trata-se, portanto, de pensar como o documentário lança mão de estratégias narrativas e estéticas que dissimulam o caráter de representação do cinema, ao mesmo tempo em que elaboram uma narrativa histórica possível, a partir da reconstituição pelos meios do cinema da memória de um personagem em particular, a partir de um tipo de encontro entre diretor e personagem, articulando evidências visíveis do passado e fabulações subjetivas no presente. Um cinema que narra uma história ao mesmo tempo

em que elabora uma possível etnografia visual partindo da sensorialidade do mundo, entre o visível e o não visível.

Cumpra aqui explicar certas motivações que ligam este ensaio a um outro trabalho mais amplo que pretendemos desenvolver, cujas premissas estão sendo ainda delineadas. Estamos interessados em refletir sobre um conjunto de documentários brasileiros de longa-metragem recentes que abordam ou retratam grupos indígenas. Nos parece que nesta segunda década do século XXI observamos uma notável regularidade de filmes que se dedicam a temas inseridos ou aproximados a esse recorte, com abordagens e faturas filmicas diversas. Além desse recorte que pode ser considerado temático, nos interessam casos de filmes onde podemos notar o uso de estratégias de encenação aproximadas ao que podemos considerar autoficção ou autoencenação. Com esse interesse em mente, a título de exemplo de um possível corpus de filmes realizados entre os anos de 2011 a 2018, podemos destacar os documentários *As hiper-mulheres* (Dir. Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011), *O mestre e o divino* (Dir. Tiago Campos Torres, 2013), *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (Dir. João Salaviza e Renée Nader, 2018) e *Ex-pajé*, nosso interesse aqui. Evidentemente trata-se de um conjunto heterogêneo de filmes, a despeito deste campo em comum, percebido na relação de cineastas não-indígenas, com cineastas ou personagens indígenas.

Cabe aqui dizer que, além do interesse acadêmico nessa investigação, a reflexão sobre usos de estratégias de encenação ou autoencenação em filmes de temáticas indígenas nos interessa em função de outro projeto pessoal. Atualmente trabalhamos no desenvolvimento de um documentário sobre o processo migratório de grupos indígenas do Noroeste amazônico, Terra Indígena do Alto Rio Negro, para centros urbanos como Barcelos e, principalmente, Manaus. Nesse projeto, uma das linhas de força entre as estratégias narrativas escolhidas

2 Produção: Buriti Filmes e Gullane Filmes, 2018.

é justamente o uso de reencenação promovida pelos próprios sujeitos e personagens reais como recurso estético condutor da narrativa, algo que resulta na ideia de uma espécie de autoficção, ponto ao qual retornaremos em outro momento.

Ex-pajé, o filme

Inicialmente, gostaríamos de apontar algumas questões extrafílmicas que consideramos importantes para as opções adotadas no filme e pelo encaminhamento da sua fatura fílmica. Luis Bolognese, diretor e roteirista, além de premiado e reconhecido como roteirista de filmes de ficção, tem formação como cientista social, algo que nos parece ser digno de nota pois pode ser considerado como indicativo de um vetor de interesse e de compromisso com a questão indígena em termos de sua dimensão ética, ou seja, sua formação nos permite pensar que seu interesse pela temática indígena vai além da curiosidade, sendo ele também alguém já inserido ou com proximidade no campo de estudos mais envolvido com as questões subjacentes à temática do filme.

Outro aspecto importante refere-se ao desenvolvimento do projeto do filme. Pelos créditos finais ficamos sabendo que este foi um projeto que participou do DOCLAB 2015 – DOCSP São Paulo, evento dedicado ao desenvolvimento de projetos de documentários, um tipo de evento cada vez mais comum no circuito produtor de cinema. Esse fato nos interessa em função de que nesses laboratórios há uma busca por aprimorar as propostas para que desenvolvam maior comunicabilidade com públicos amplos e não necessariamente informados sobre a questão indígena, por exemplo. Neste caso, notamos um distanciamento do modelo puramente etnográfico em favor de um modelo que dialoga mais abertamente com filmes narrativos, algo que se nota nas estratégias adotadas pelo cineasta no caso aqui focado. Voltaremos a estas estratégias mais adiante.

O fílmico e o extrafílmico ou as dualidades para os Suruí

Antes de avançarmos a uma análise propriamente fílmica, precisamos considerar outro elemento extrafílmico que nos parece

fundamental para a compreensão das escolhas feitas pelo diretor em relação a suas estratégias de abordagem do tema e dos objetos e a organização destes na estrutura narrativa adotada. Trata-se da divisão em metades da sociedade Suruí.

Os Suruí Paiter são um povo que vive em Rondônia, na fronteira com o Mato Grosso. Segundo o atlas dos povos indígenas no Brasil do Instituto Socioambiental – ISA, o contato oficial com esse grupo aconteceu em 1969, por uma frente da FUNAI liderada pelo sertanista Francisco Meirelles e seu filho Apoena Meirelles.

A divisão em metades está presente em diversas atividades da vida social dos Suruí, organizando desde as atividades produtivas até a vida ritualística. Pode ser percebida na constituição da vida entre a roça e a aldeia. (MINDLIN, 1984/1985). Essa organização em metades nos parece ser a pedra de toque a guiar as escolhas adotadas pelo diretor na realização do filme. Além de sustentarem as opções estéticas do diretor, elas deixam clara uma dimensão ética fundamental. Ainda que seja um filme elaborado de fora da vida dessa sociedade indígena, realizado por essa equipe de forasteiros que vêm para filmar uma rotina que eles não vivem, as escolhas serão pautadas por interpretar esse mundo respeitando esse elemento constituinte de sua organização social. A divisão do mundo em metades.

Eles se autodenominam Paiter, que significa “gente de verdade, nós mesmos”. O nome Suruí se tornou mais conhecido, mas foi dado por antropólogos. O fato de hoje serem chamados por Suruí Paiter ou Paiter Suruí, a depender do contexto ideológico ou político, mas sempre mantendo ambos os nomes, é bastante emblemático dessa situação e reforça a noção da importância da divisão em metades na composição da sociedade Suruí.

No caso do filme, podemos elencar uma série de estratégias que são melhor interpretadas quando analisadas por essa chave das metades, dos dualismos. Diversas são as estratégias típicas de filmes de ficção que são utilizadas no filme Ex-pajé, como por exemplo, o uso de uma clara estrutura narrativa, com roteiro, situações de encadeamento de eventos, personagens, arcos dramáticos dos personagens, etc. Também nas estratégias de filmagem notamos o uso de

recursos geralmente mais associados a tipos de cinema onde há um controle maior da encenação. Em relação a esse quesito, podemos destacar a articulação entre os espaços e os pontos de vista e os movimentos de entrada e saída do quadro, por exemplo. Notamos ainda o uso de certas dualidades, tais como filmagens ora observacionais, ora encenadas, ou, a composição de imagens bastante rigorosas, aliadas a um desenho de som elaborado. Podemos destacar também a dualidade no regime narrativo do filme, que conta por um lado com o diretor, que exerce o controle executivo dessa operação, e, por outro, de Perpera, o personagem que vive o reencenar de sua própria história, em uma situação aproximada ao que podemos considerar autoficção.

Perpera Suruí, o ex-pajé

O filme *Ex-pajé* acompanha a rotina de Perpera Suruí, outrora respeitado como liderança e especialista de cura na aldeia, agora relegado a ser uma espécie de porteiro da igreja evangélica que atua na vila. É um personagem perdido entre dois mundos, entre a sua tradição ancestral e a vida que lhe foi imposta pela modernidade pós-contato com a sociedade ocidental. Perpera é um personagem em busca de uma identidade que foi perdida.

Para narrar essa história o filme constrói situações dramáticas que permitem inserir esse personagem nessa posição deslocada que agora ocupa. Por exemplo, em determinada cena no início do filme, Perpera aguarda na saída da vila para deslocar-se para a cidade. Uma caminhonete moderna encosta. Nela estão dois jovens da aldeia. A caminhonete está cheia de objetos e quase não há lugar para Perpera, que tem que se contentar em pegar carona na carroceria, disputando lugar com os objetos. Em outro momento, quando se dirige para a igreja onde cumpre sua função de porteiro ou zelador, Perpera está vestido com roupas sociais - calça, camisa de mangas compridas e gravata - que visivelmente são maiores do que ele, fazendo-o parecer desajeitado, quase uma caricatura. Assim como estas, diversas outras cenas ilustram o deslocamento e evidenciam o desconforto desse personagem com essa sua posição atual. Não

um mal estar declarado pelo personagem, mas um desconforto percebido nas imagens e nas situações. Nessas cenas o filme elabora estratégias visuais para narrar a situação em que se encontra esse personagem. Não seria demais dizer que estas são situações previstas no roteiro, colocadas em uma estrutura que prevê a progressão narrativa da história.

Com essas cenas, a questão da identidade é colocada de maneira sutil e marcante em pequenas situações típicas da vida na cidade, onde indígenas mais velhos precisam se deparar com questões rotineiras da vida urbana, como ir à lotérica para sacar dinheiro. Nesta cena a atendente pede: “O senhor me empresta a identidade do senhor?”

De volta à vila, Perpera aparece por diversas vezes em conversas com um jovem interessado sobre sua história de vida. Nas conversas Perpera relembra os tempos em que era pajé. A chegada de uma tese de um antropólogo francês coloca mais uma camada de estranhamento nessa situação apresentada por meio da vida do ex-pajé. Ela está escrita em francês e não serve para eles. O evento funciona para deflagrar uma virada na história. Ao notar que não há imagens na tese, o jovem chamado Bira pergunta a Perpera se ele não tinha imagens de si próprio. Perpera diz que sim, que tinha imagens. Ele então sai de cena e volta com um punhado de imagens de um livro que diz ser de Betty. Possivelmente o livro “Nós, Paiter – os Suruí de Rondônia”, livro resultante da tese de doutorado da antropóloga Betty Mindlin, que teve longa relação com os Suruí e sobre eles publicou alguns livros. Esse gesto de trazer para o filme as fotos e a menção ao trabalho de Mindlin conecta o filme com a tradição da antropologia indigenista brasileira e mostra como o diretor está informado e embasado sobre o objeto de interesse para o qual aponta suas lentes. Podemos dizer que é mais um exemplo de como o filme opera oscilações entre seu interesse narrativo, da história que acompanhamos se desenrolar na tela e seu interesse em se situar em uma tradição da não-ficção que relaciona-se diretamente com esse mundo histórico e social. Importante destacar aqui como esse uso das imagens técnicas tem o papel de estabelecer essa relação ética de aproximação. Acreditamos ser esta escolha uma evidência de como o diretor opera seus recursos

para ao mesmo tempo levar a cabo uma proposta de um cinema elaborado narrativamente, mas construído sobre um processo cultural que precisa ser abordado em sua complexidade, respeitando tradições com as quais está em diálogo, como é o caso da antropologia brasileira. Nos parece que são evidências de como as estratégias mais identificadas com a ficção encontram as estratégias mais identificadas com o documentário, nessa estrutura operada a partir da ideia das metades.

Os Suruí e suas imagens

As imagens recuperadas por Perpera deflagram um processo de busca por reconstituir uma memória interdita, proibida pelos evangélicos, que trouxeram para a vila a máxima de que “pajé é coisa do diabo”. Por meio das imagens fotográficas ressurge um passado que parecia estar esquecido pelo grupo, mas que estava preservada nas imagens fotográficas. A busca por essa memória por parte de Perpera, incitado a este movimento pelo interesse e curiosidade de um jovem, inicia o que vai ser um processo de busca por uma identidade coletiva, daquilo que faz os Suruí serem um povo, serem um coletivo.

A busca da identidade pelos Suruí não está na negação dos recursos da modernidade, mas está na reconciliação da sua relação com a natureza e seus seres, vivos e espirituais. Algumas cenas demonstram essa relação por meio dos olhares de Perpera, quando, por exemplo, enquanto o pastor prega na igreja, Perpera detém-se nas abelhas que lá fora polinizam as flores. No decorrer do filme vamos acompanhando essa ligação com a dimensão espiritual da floresta se revigorando nele. Nessas situações o filme usa do desenho de som para dar expressão a esse mundo invisível dos espíritos ou da força da natureza. Aparentemente Perpera está cada vez mais distante do mundo histórico o qual vive atualmente para se aproximar, ao menos afetivamente talvez, do mundo metafísico dos seres invisíveis.

Outro evento na história coloca Perpera diante do dilema em ser ex-pajé. Uma velha matriarca é picada por uma cobra e cai doente. A comunidade se volta para Perpera para que este

ajude na sua recuperação. Ele então passa a ditar certas orientações, recuperando o saber ancestral que domina. Indica a dieta a ser seguida pela comunidade e ordena matar a cobra. Reassume assim seu papel de mediador entre a comunidade e o mundo espiritual. Com a reconquista desse protagonismo e da autoconfiança, Perpera vai reencontrando o caminho da tradição e da identidade Suruí. Para que o trabalho seja bem sucedido e a matriarca seja curada, Perpera assinala que precisa construir uma flauta de cura. Com a flauta, um objeto da cultura material, os Suruí se reconciliam com a tradição, com seus saberes ancestrais, convocados para resolver uma situação do presente. Perpera reassume a liderança no processo, que parece demonstrar um caminho para os Suruí. Um caminho de existência onde a tradição tem seu lugar, tem importância vital, para contribuir com a sobrevivência do grupo.

Ainda que sejam situações previstas no roteiro, que sejam verossímeis ou mesmo inspiradas em eventos reais, elas acontecem nesse mundo organizado e representado no filme. O filme permite a Perpera exercer novamente seu protagonismo como pajé. Provavelmente seu papel ideal, desejado. Permite que ele se mostre e se expresse conforme quer ser reconhecido. Cria uma nova imagem sua, que recupera as memórias dos tempos antigos e mostra ao seu povo um futuro possível de reconciliação com seu passado e saber ancestral.

O diretor propõe com o filme um meio para que Perpera reencontre sua identidade como pajé. A partir dos registros imagéticos ele vai reconstruir sua memória, se reconciliar com os espíritos, reassumir seu protagonismo como especialista da cura que transita entre dois mundos – o dos homens e o dos espíritos. Ao menos no filme, Perpera cumpre mais uma vez seu papel de líder espiritual, seu papel de homem extraordinário, que tem a função de mediar as relações entre o mundo visível e o mundo invisível.

Tal como as fotografias da antropóloga Betty Mindlin registraram e preservaram a imagem dos Paiteer Suruí, o filme registra a ação do pajé Perpera Suruí na vida social do grupo, utilizando os meios expressivos do cinema para representar essa atuação entre o mundo visível dos homens

e o mundo invisível dos espíritos. Na oscilação entre registros típicos da ficção, quando o diretor utiliza a composição dos quadros e o controle dos corpos e movimentos para orientar a cena, e registros típicos do documentário, quando observa ações do mundo histórico que se desenrolam diante da câmera, o filme elabora sua narrativa, a de um documentário sobre um personagem indígena que no filme tem a chance de revisar sua história de vida e no filme reviver um protagonismo em sua sociedade que hoje já não vive mais na prática. Não se trata de acessar pela memória um mundo do passado que deixou saudades, algo que poderia vir por meio de uma narrativa oral, de depoimentos, mas de viver no filme possibilidades da vida do passado pela autorrepresentação dessa vida no presente. É o cinema possibilitando que Perpera Suruí, nosso ex-pajé, possa reviver esse seu importante papel social novamente, de modo que ao fazer isso toda a estrutura social dessa comunidade Suruí se movimenta. Os jovens se voltam ao passado, interessados em saber mais sobre essa sua origem, os adultos reencontram sua verve guerreira, os

anciãos reencontram seu papel protagonista. Em resumo, no filme, os Suruí reencontram sua identidade coletiva que os faz ser quem são.

O filme *Ex-pajé* é um documentário construído com estratégias narrativas elaboradas previamente, operacionalizadas em uma aproximação com o grupo social filmado, logrando uma estrutura bem acabada de situações que entrelaçam personagens e eventos que relacionam o mundo concreto e o mundo metafísico dos Suruí Paiter a partir da jornada de Perpera Suruí, representadas por meio de evidências visíveis do mundo histórico registradas no filme e também por recursos expressivos visuais e sonoros que fazem alusão ao mundo dos seres espirituais. Ao mesmo tempo que se distancia do filme etnográfico mais convencional, aproxima-se de uma etnografia sensorial do mundo dos Suruí Paiter, sintonizado com a tradição tanto do documentário quanto da antropologia, oferecendo caminhos para o cinema de interesse antropológico no panorama contemporâneo do cinema de não-ficção.

Fig. 01 – frame do filme *Ex-pajé*

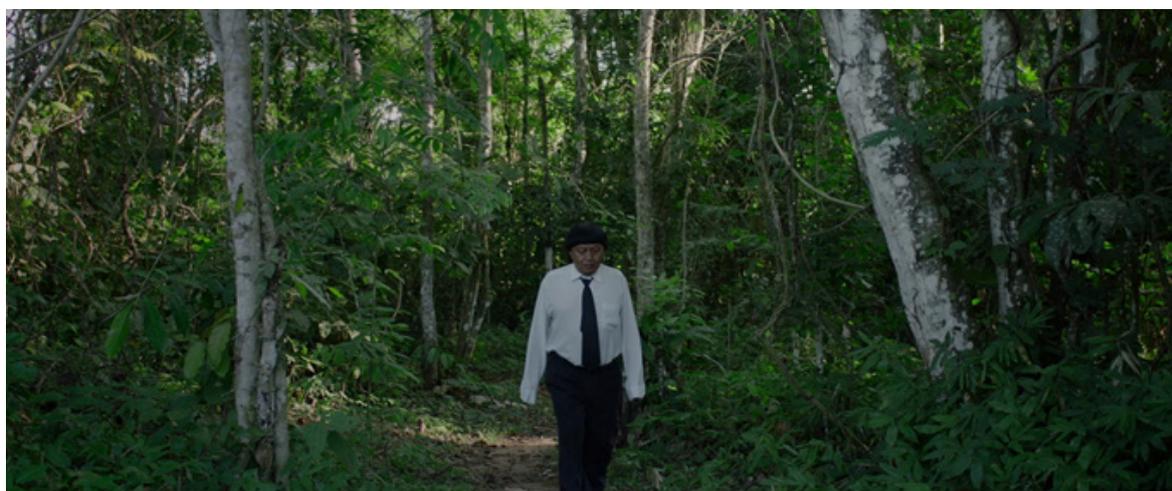




Fig. 02 – frame do filme Ex-pajé

Fig. 03 – frame do filme Ex-pajé

Referências bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

EX-PAJÉ. Direção: Luiz Bolognese. Fotografia Pedro J. Márquez. [S.l.]: Produção: Buriti Filmes e Gullane Filmes, 2018. 1 DVD (81 min), NTSC, color.

FURTADO, Gustavo Procópio. *Documentary filmmaking in contemporary Brazil: cinematic archives of the present*. New York: Oxford University Press, 2019.

ISA. *Enciclopédia dos povos indígenas no Brasil*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/>. Acesso em 15/03/2020.

MINDLIN, Betty. *Os Suruí da Rondônia: entre a floresta e a colheita*. In: *Revista de Antropologia*, Vol. 27/28 (1984/1985), pp. 203-211.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, 2004.

Quando a beira fica vermelha: o urucum que brota na BR-101

Ananda da Luz Ferreira¹
Herbert Toledo Martins²

Resumo

O presente ensaio pretende apresentar parte dos avanços da pesquisa “*Beiradeiros: conflitos, vulnerabilidade e exclusão no Extremo Sul da Bahia*”, realizada pelo Grupo de Pesquisa em Conflitos e Segurança Social (GPECS) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), cujo objetivo geral é investigar os modos de vida dos *Beiradeiros*, pessoas que vivem nas faixas laterais de terra de domínio da União, às margens da BR-101 no município de Teixeira de Freitas, localizado no território do Extremo Sul da Bahia. Especificamente, pretende-se por intermédio do plantio do urucum, o principal produto cultivado e comercializado pelas famílias dos *Beiradeiros*, deslindar um aspecto importante do modo de vida *sui generis* dessa população, até então invisível aos olhos do Estado e desconhecida do mundo acadêmico.

Palavras-chave: *beiradeiros; modos de vida; urucum; Teixeira de Freitas, BA.*

When the border turns red: the urucum that sprout up on BR-101

Abstract

This essay intends to present the research “*Beiradeiros: conflicts, vulnerability and exclusion in the Extreme South of Bahia*”, carried out by the Conflicts and Social Security Research Group (GPECS) of the Federal University of Southern Bahia (UFSB), whose objective The general aim is to investigate the ways of life of the *Beiradeiros*, people who live on the side strips of land owned by the Union, on the banks of the BR-101 in the municipality of Teixeira de Freitas, located in the extreme south of Bahia. Specifically, it is intended, through the planting of urucum, the main product cultivated and marketed by the families of the *Beiradeiros*, to unravel an important aspect of the *sui generis* way of life of this population, hitherto invisible to the State and unknown to the academic world.

Keywords: *beiradeiros; ways of life; urucum; Teixeira de Freitas, BA.*

*“Entre o arame e o betume o Beiradeiro planta, labuta com a terra
Não dá pra ir longe, é arriscoso
Arar a terra longitudinal, sem a profundidade que a plantação requeria, ninguém podia*

1 Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (Mestre), Grupo de Pesquisa em Criminalidade e Segurança Social (GPECS), Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER-UFSB).

2 Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade (PPGES), Grupo de Pesquisa em Criminalidade e Segurança Social (GPECS/CNPQ), Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

*E lá vem a noite, o sereno, já vai o dia”
(Oneide Andrade da Costa)*

As fotos apresentadas nesse ensaio compõem a pesquisa “*Beiradeiros: conflitos, vulnerabilidade e exclusão no Extremo Sul da Bahia*”³, realizada pelo Grupo de Pesquisa em Conflitos e Segurança Social (GPECS) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), iniciada em 2018 e que se encontra em andamento, cujo objetivo geral é investigar os modos de vida das famílias de agricultores que ocupam as faixas laterais de terra de domínio da União ao longo da BR-101 no município de Teixeira de Freitas, localizado no território do Extremo Sul da Bahia. Na estratégia metodológica de execução da investigação foram utilizados métodos quantitativos e qualitativos. A parte de natureza quantitativa recaiu sobre a aplicação de um questionário sócio demográfico que nos apontou com mais acuidade o perfil e a quantidade de pessoas e famílias que vivem nas faixas de terra ao longo da referida rodovia. Esta primeira etapa da pesquisa foi concluída em outubro de 2019. Foram aplicados 68 questionários e tabulados em um banco de dados que está à disposição dos pesquisadores. Na etapa qualitativa demos ênfase à técnica da etnografia. Desde Malinowski (1986), a condição para o pesquisador fazer etnografia é “viver realmente entre os nativos”. Não obstante ser difícil atender a esta condição, mantivemos o máximo possível de convivência com os *Beiradeiros*, como denominamos nesta pesquisa as famílias que vivem na beira da estrada. A regularidade de nossas visitas tornou a nossa presença em algo natural para as famílias pesquisadas. A partir então de visitas frequentes foi possível conhecer a história de vida dessas pessoas, o passado de seus familiares, o que eles faziam, onde moravam, mas, sobretudo, o processo pelo qual as pessoas decidiram morar e viver a vida na beira da estrada e o seu modo de vida *sui generis*.

Nesta perspectiva, o presente ensaio fotográfico tem por objetivo apresentar a pesquisa acima referida, mas, sob a perspectiva

do plantio do urucum, o principal produto cultivado e comercializado pelos *Beiradeiros*, e que movimenta a beira da estrada durante sua colheita. As faixas de terras ocupadas pelos *Beiradeiros* pertencem à União e hoje há aproximadamente 154 residências construídas nos 26 km do trecho da BR-101 que faz parte do município de Teixeira de Freitas-BA. Os *Beiradeiros* não possuem a posse das terras em que constroem suas residências e podem ser retirados desse espaço a qualquer momento, têm consciência dessa condição e não lutam e/ou se organizam para requerer essas terras. Por não serem ocupações legalizadas, os *Beiradeiros* vivem situações adversas, sem as condições básicas de saúde e saneamento como a ausência de rede de esgoto, recolhimento de lixo, água encanada e acesso limitado ao sistema único de saúde, além da ausência de energia elétrica na grande maioria das residências.

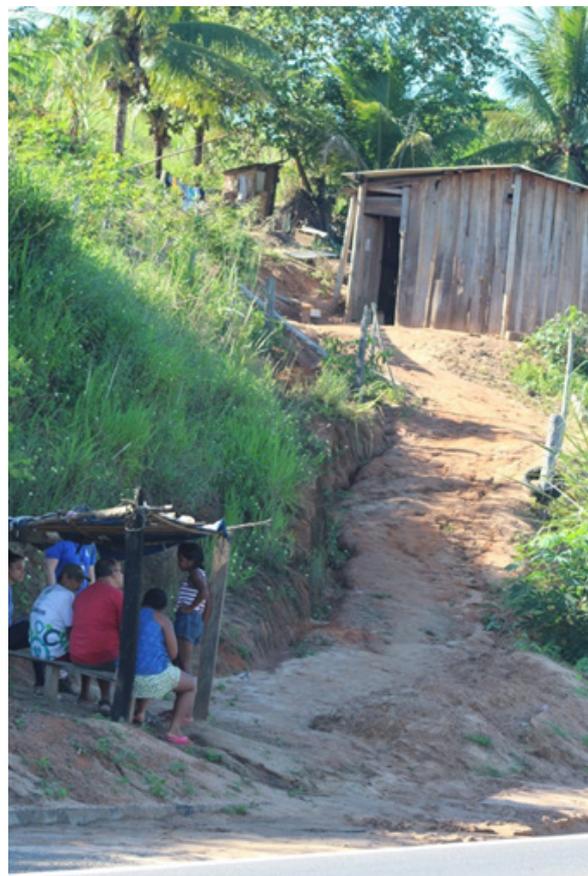


Foto 01

³ É possível acessar as fotografias pelo Instagram da pesquisa @beiradeiros_ufsb



Foto 02

Mesmo não possuindo o direito de propriedade sobre as terras que ocupam observamos que as posses são objeto de negócios por parte dos *Beiradeiros*, que ao serem questionados sobre a possível comercialização do espaço há uma precificação das terras a partir “das melhorias realizadas”, como relatam nas falas ao serem perguntados quanto vale a terra em que vivem: “A minha plantação vale...” era resposta constante, mesmo que não desejem sair das terras compreendem que as melhorias realizadas no território são valorizadas.



Foto 03



Foto 04

Em decorrência das instabilidades a que são expostos, os *Beiradeiros*, fazem uso das terras que ocupam como forma de sobrevivência, pois plantam diferentes alimentos para consumo próprio e comercialização em barracas de venda na frente das residências e/ou pequenos comércios na região. A pesquisa indagou sobre o porquê de estarem na beira da estrada: “As pessoas têm emprego, a gente não tem. Então como vive? Só resta a terra” ou “Eu preciso que quando meus filhos tenham fome eu tenha comida para dar, aqui pelo menos eu planto alguma coisa, tem carne do côco”. Desse modo, ao ocuparem as terras do acostamento da estrada cultivam mandioca, pimenta do reino, milho, feijão, abóbora, hortaliças, frutas diversas, mas, sobretudo, urucum, o principal produto de comercialização dos *Beiradeiros*.



Foto 05



Foto 06



Foto 08



Foto 07



Foto 09

Na beira da beira, compondo a paisagem da estrada, o urucum emerge pintando os acostamentos da BR-101 de vermelho. O urucuzeiro é uma planta originária da América do Sul, mais precisamente da região amazônica e pela sua pigmentação vermelha, advinda a sua cobertura rica em bixina, é utilizada para fazer corantes naturais tanto em indústria têxtil e na fabricação de cosméticos, como na culinária brasileira em forma de condimento e no uso medicinal. O urucum é parte da cultura de diferentes povos indígenas, principalmente para realização de pinturas corporais e seu nome é originário da língua indígena tupi “uru-ku” que significa vermelho (KONRAD *et al*, 2015; MANGANELLI *et al*, 2018).

Dados da pesquisa apontam que há uma plantação contínua de urucum na beira da BR-101, que ocupa uma área de aproximadamente 13 hectares (MARTINS e CASTRO, 2018). Nas etapas do cultivo, o urucum brota cerca de 80 dias após a florada, que segue com a colheita, secagem, peneiramento, armazenamento em sacos e/ou comercialização na beira da estrada. Assim, o cultivo do urucum tem grande influência nos modos de vidas dos *Beiradeiros* que qualquer olhar atento, ao passar pela BR-101, vê o vermelho que une as residências de diferentes perspectivas e contribui que sua terra, comprimida entre as cercas e a estrada, possa trazer melhorias para sua vida.



Foto 10



Foto 13



Foto 11



Foto 14



Foto 12



Foto 15

Referências bibliográficas

COSTA, Oneide Andrade. Perto do asfalto, longe da civilização. *Revista Intransitiva: Como só você percebe o mundo?*, Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n. 4, p. 40-41, abril de 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/intransitiva/article/view/29424>. Acesso em: 7mai2020.

FERREIRA, Ananda da Luz e MARTINS, Herbert Toledo. Infâncias Beiradeiras: como é ser criança à beira da BR-101? *In: Anais do 43º Encontro Anual da ANPOCS*, de 21 a 25 de outubro de 2019, em Caxambu-MG. ISSN 2177-3092. Disponível por: <https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/43-encontro-anual-da-anpocs/st-11/st16-8/11724-infancias-beiradeiras-como-e-ser-crianca-a-beira-da-br-101>. Acesso em 09 fev. 2020.

KORAND, Eliana Cristina Generoso; TARSITANO, Maria Aparecida Anselmo; e COSTA, Silvia Maria Almeida Lima. “Análise Econômica da Cultura do Urucum (Bixa orellana) em Adamantina, SP”. *In: Revista de Ciências Agronômicas*. Cultura Agronômica, 2015, v. 24, n. 1. Disponível em: <https://ojs.unesp.br/index.php/rculturaagronomica/article/viewFile/2305> Acesso em: 15jan2020.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução: o assunto, o método e o objetivo desta investigação. *In: DURHAM, Eunice Ribeiro (Org). Bronislaw Malinowski. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MANGANELLI, L.; FONSECA, Y.S.; LEDO N. A.; BARBOSA, G.F.; RAMOS, G.A.; SILVA, B.A; et al. “Estudos etnobotânico do uso de Bixa orellana L. (urucum) por agricultores do Extremo Sul da Bahia”. *In: Revista Cubana de Plantas Medicinales*, 2018, v. 23, n. 3. Disponível em: <http://revplantasmedicinales.sld.cu/index.php/pla/article/view/693>. Acesso em: 29jan2020.

MARTINS, Herbert Toledo e CASTRO,

Dhanyane Alves. O perfil dos agricultores de beira de estrada do Sul da Bahia. *In: Anais do VII Coninter – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*, 12 a 16 de novembro de 2018, Rio de Janeiro-RJ.

Sob os caminhos e as cores de Iansã

Roberta Filgueiras Mathias¹

Resumo

Relato de minha experiência na Festa de Santa Bárbara do ano de 2019, ocorrida em Salvador na Bahia acompanhado de ensaio fotográfico no qual procuro retomar os percursos, nem tão lineares, que tracei durante a carreata. A proposta é que o pequeno texto dialogue com as imagens, mas que elas sejam entendidas como ensaio fotográfico. Assim sendo, procurei trabalhar com as cores em tons quentes que remetessem ao raio e ao fogo e também entender o deslocamento dos fiéis pelas ruas, ladeiras e vielas de Salvador. Não entendo como um ensaio religioso, mas como uma experiência visual na qual para, além do caráter religioso, me centrei nas percepções compartilhadas e nas próprias conversas e diálogos que fui escutando pelos caminhos. Deixei que as ladeiras e as cores me revelassem os caminhos até Iansã. E, é esse o percurso que proponho: uma mistura entre tradição, religião e estética que me foram proporcionados pela experiência das ruas.

Palavras-chave: visualidades; festas religiosas; experiência etnográfica; fotografia de movimentos tracionais

Under the paths and colors of Iansã

Abstract

A narrative of my experience at the Santa Barbara festivity of 2019, which took place in Salvador, Bahia, accompanied by a photographic essay in which I try to resume the not so linear paths that I traced during the journey. The proposal is for the short text to dialogue with the images, but to understand them as a photographic essay. Therefore, I tried to work with the colors in warm tones that refer to lightning and fire and also understand the movement of the faithful through the streets, hills and alleys of Salvador. I do not understand it as a religious essay, but as a visual experience in which, in addition to its religious character, I focused on shared perceptions and the very conversations and dialogues I listened to along the way. I let the hills and colors reveal to me the paths to Iansã. And this is the route I propose: a mixture of tradition, religion and aesthetics provided by the experience of the streets.

Keywords: visualities; religious festivity; ethnographic experience; photography of traditional movements.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Todos os anos, no dia quatro de dezembro, ocorre nas ruas de Salvador a festa sincrética que homenageia à Santa Bárbara e Iansã. Nesse breve ensaio fotográfico retraço as minhas rotas e as rotas da festa fazendo das cores e dos caminhos meus principais interlocutores. As fotos foram todas tiradas na festa desse ano e procuram estabelecer uma relação entre as ruas das cidades, os fiéis e o percurso a ser caminhado. Nesse sentido, há uma grande concentração da cor vermelha associada à Santa Bárbara e Iansã e um pouco das ruas do Pelourinho com o palco no qual foi celebrada a missa católica, mas que contava também com atabaques- situação comum em festas sincréticas.

A festa começa já durante a madrugada a partir das cinco da manhã e, após o badalar dos sinos, inicia-se a Missa celebrada por um padre, nesse ano, o padre Jonathan de Jesus da Silva. Durante a missa, os devotos se alternam gritando “Viva Santa Bárbara” e “Viva Iansã”. Ainda ocorre uma celebração eucarística, mas ao chegar ao Corpo de Bombeiros² a procissão toma outra forma.

Dentro do Quartel outros santos são celebrados e a imagem de Santa Bárbara que permanece durante todo o ano com os Bombeiros é celebrada, assim como a que chega em procissão. Mas, já nesse espaço o sincretismo se faz cada vez mais forte. Já não há uma separação muito nítida entre a celebração religiosa e a festa.

Com o banho que os bombeiros nos dão – a sensação era de 40° e a cidade de Salvador, assim como o percurso possui muitas ladeiras. Eu estava com alguns amigos soteropolitanos que sugeriram que encurtássemos o caminho para chegar ao destino “final”, o Mercado de Santa Bárbara. Lá, já nos aguardavam centenas de devotos que ali estavam desde a madrugada em uma festa com uma “cara” de celebração mais afro-brasileira. Muitos pais e mães de santo cuidavam da imagem do grupo e, agora, os pontos para Iansã dominavam o local.

Além de um palco montado no centro do Mercado com caixas de som das quais reverberavam os pontos, haviam também as barraquinhas de comida e bebida, mas a “tradição mesmo”- disseram meus amigos- era buscar por local que oferecesse o caruru³ de Iansã, de preferência de graça. Como uma oferta mesmo que se compartilhasse com os fiéis. A comida tem uma importância fundamental nas festas religiosas afro-brasileiras. As figuras das Yabás (as orixás femininas) estão muito centradas nessas energias que lutam e também ofertam alimentos a seus filhos. Por isso, a quantidade de mães de santo de Iansã nas ruas de Salvador era grande.

Os pontos nos quais o caruru era servido precisavam de um outro tipo de acesso. Como a fila era muito grande, conhecer algum membro ou ser frequentador do terreiro faz com que esse acesso se torne mais fácil. Conseguimos entrar na gruta e agradecer à Iansã, mas foi um processo tanto para entrar, quanto para sair. Já o caruru da festa, ficou para outra oportunidade.

Ao transitar pelas ruas de Salvador, principalmente, pelo Pelourinho e pelo Centro, a festa, assim como outras dedicadas a outros santos e orixás, convoca a população a fazer parte do cortejo, nem mesmo que seja somente para se aproximar e tocar nas mãos da Santa. Observei essa situação diversas vezes, com senhoras, jovens ou crianças. Como já é debatido na Antropologia, não existem categorias puras e definitivas nas quais podemos aprisionar nossos sujeitos e objetos de estudo. A festa de Santa Bárbara novamente me fez lembrar desse ensinamento que nos é passado ainda nos primeiros anos de graduação. A mescla entre religião, festa, fé e celebração tomou conta das ruas e se fez concretizada nos shows que ocorreram noite adentro nos Largos do Pelourinho que receberam shows de pagode, blocos afro e samba.

Depois de caminhar das 8:00 até às 19:00

2 Santa Bárbara é Padroeira dos Bombeiros e eles possuem uma imagem dela no Quartel. É bom sempre lembrar que Santa Bárbara está associada ao fogo e Iansã aos raios, o que faz ganhar um forte sentido simbólico essa relação entre os bombeiros e a Santa.

3 Prato feito com quiabos e azeite de dendê que costuma acompanhar camarões secos e acarajé.

somente fui sentir cansaço ao chegar na casa da amiga na qual me hospedei. Essa viagem, para mim, teve muitos significados e foi muito intenso sentir que para a população da cidade, ela também tem. Ainda que não tenha compreendido muito bem a minha relação com a festa e as próprias modificações que os trânsitos dos corpos causam em Salvador- sou carioca, conheço Salvador, mas não a ponto de identificar as modificações internas na cidade- uma coisa é certa: Iansã estava lá.



Imagem 1. Chegada ao Pelourinho ainda no início da Missa



Imagem 2. Devotas conversam no meio do trajeto para o Corpo de Bombeiros



Imagem 3. Devotos carregam a imagem de Santa Bárbara até o Corpo de Bombeiros



Imagem 4. Já na saída, imagem de Santa Bárbara é carregada pelos bombeiros

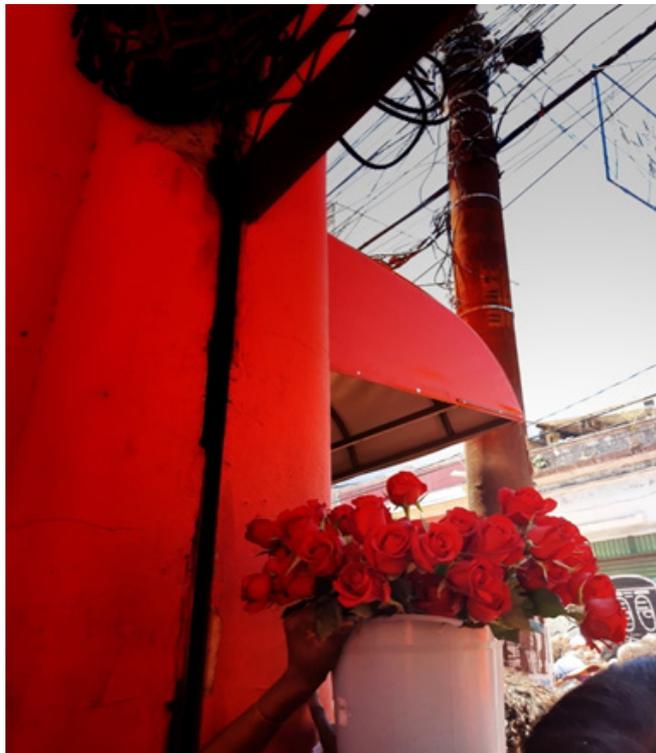


Imagem 5. Entrada do Mercado de Santa Bárbara no qual eram vendidas flores e imagens de Santa Bárbara e Iansã



Imagem 6. Devotos dentro do Mercado de Santa Bárbara



Imagem 7. Devoto carregando oferenda na parte exterior ao Mercado de Santa Bárbara

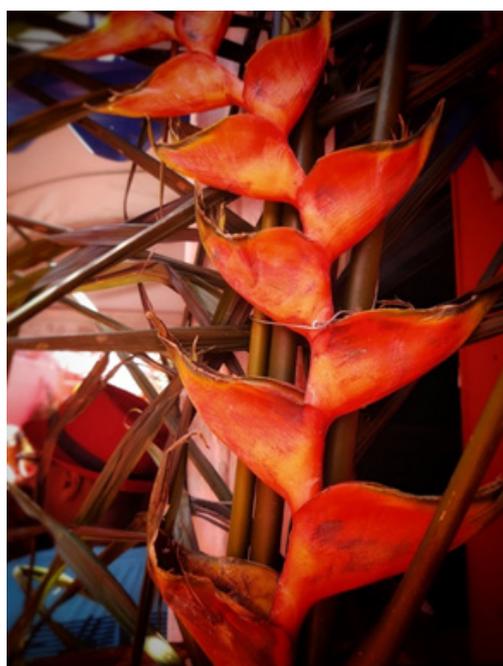


Imagem 8. Flores para Iansã



Imagem 9. Já na Gruta, devotos se aglomeram para poder entrar e ofertar os presentes



Imagem 10. Vendedores de bebida e comida se organizaram ao redor das ruas do trajeto



Imagem 11. Bandeiriola de Santa Bárbara em um dos restaurantes que ofertavam caruru.



Imagem 12. Fitas de Bonfim nas cores atribuídas à Santa Bárbara e que enfeitavam muitas vitrines de lojas e comércios

As ferrovias metropolitanas de Buenos Aires como problema público: o papel do sistema de comunicação em seu processo de construção

Ezequiel Saferstein¹
Candela Hernández²

Resumo

O propósito do presente artigo é abordar o papel do sistema de comunicação na produção dos problemas públicos. Para isso, focamos no processo de problematização social do sistema ferroviário de Buenos Aires, escolha justificada pela relevância que a articulação entre o setor editorial e midiático tiveram em sua difusão. Além disso, o estudo aprofunda nos livros de conjuntura política que abordam a questão ferroviária. Para avançar na análise, utiliza-se uma série de dados quantitativos (registro de livros de conjuntura política publicados entre 2003 e 2015) e dados qualitativos (entrevistas e observações), juntamente com o histórico de pesquisa relevante para a nossa pergunta analítica. O artigo conclui que o espaço editorial operou neste caso como um agente estratégico e hierárquico para a instalação de um tópico para debate público sobre o estado do sistema ferroviário dos passageiros argentinos.

Palavras-chave: problemas públicos; indústria editorial; editoriais; best-sellers, trens urbanos.

The metropolitan railways of Buenos Aires as a public problem: the role of the communication system on its construction process

Abstract

The aim of these article is to address the role of the communication system in producing public problems. For this, we focus on the public problematization process of the Buenos Aires rail system due to the relevance that the articulation between the publishing industry and the media had in its diffusion. In addition, the study delves into the political conjuncture books that address the railway system issue. To advance through the analysis, the article is based on a series of quantitative data (register of political conjuncture books published between 2003 and 2015) and qualitative data (interviews and observations) along with research background. The article concludes that the space of publishing operated in this case as a strategic and hierarchical agent for the installation of a topic for the public sphere, such as the state of the Argentine passenger railway system.

Keywords: public problems; editorial industry; publishers; best sellers; urban trains.

1 Doutor em Ciências Sociais (UBA), pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas no Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI / UNSAM-CONICET)

2 Doutora em Ciências Sociais (UBA), estagiária pós-doutorado do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas no Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG-FSOC/UBA-CONICET)

Introdução

Na região metropolitana de Buenos Aires, as ferrovias de superfície de passageiros tornaram-se um tema de controvérsia pública. Este meio de locomoção tem para os habitantes desta região uma função central para a mobilidade diária. Principalmente, é o estruturador das viagens feitas entre a cidade capital e as localidades urbanas periféricas, que podem alcançar até cem quilômetros. Para os passageiros, o uso das ferrovias destina-se principalmente para ir ao trabalho e tem as vantagens de ser um meio rápido, geograficamente acessível e econômico. Entre os anos 2002 e 2015, ocorreu nos trens urbanos uma crescente degradação das condições de prestação do serviço. Por descuido dos empregadores e do Estado, estes sofreram uma acentuada deterioração de sua qualidade, tornando-se para seus usuários um sofrimento cotidiano. Essa condição levou a que a situação fosse progressivamente ocupando lugares como tema de preocupação social no cenário público. O surgimento da temática em diferentes arenas de discussão, tais como o sistema judicial e político, e os diferentes campos da cultura, como a academia, a mídia e o mercado editorial, contribuíram para classificá-lo como objeto de preocupação social.

Esse processo foi conduzido por atores específicos que foram se conformando como referentes ou porta-vozes do assunto. Jornalistas, editores, familiares de vítimas das ferrovias, políticos, juízes e promotores participaram dos debates em torno do tema. A partir do tratamento dado pela imprensa, diferentes controvérsias começaram a luzir e a consolidar a ideia acerca

da existência de uma rede de corrupção como elemento explicativo da baixa qualidade do serviço. O axioma “a corrupção mata” – cunhado após a ocorrência do maior acidente na história das ferrovias metropolitanas da Argentina em 2012 – constitui-se em uma síntese adotada pelo conjunto da sociedade para indicar o caráter do problema que afetava o serviço ferroviário³.

O tratamento público da corrupção como um problema não é novo na Argentina. Casos ressonantes de corrupção surgidos na década de 1990 instalaram uma visão dominante em torno da ideia de que essa prática era um elemento transversal e característico do sistema político (PEREYRA, 2013). Esta imagem se traduziu em uma maior atenção e em um acompanhamento detalhado por parte da imprensa em relação a esses eventos. O aumento da cobertura esteve ligado à especialização de jornalistas dedicados a acompanhar o problema, tornando-se verdadeiros especialistas no assunto. Essa habilidade permitiu transcender o setor dos meios de comunicação de massa, traçando relações com outros espaços de produção cultural que também se viram interpelados pelo tema.

Um desses espaços é o editorial que, em articulação com o da mídia, produziu coleções de livros de conjuntura política⁴ escritos por jornalistas especializados transformados em autores. Grandes jornais da Argentina, como La Nación e Clarín, e editoras transnacionais, como Random House (RH) e Planeta, concentraram um forte poder de difusão e visibilidade, devido ao amplo mercado e à capacidade de atingir grandes segmentos da população. A presença do tema da corrupção nos *mass media*, nas livrarias, bem como nas redes sociais e outros âmbitos,

3 Em 22 de fevereiro de 2012, uma formação da ferrovia da linha Sarmiento colidiu com a barreira de contenção da plataforma dois na estação terminal Once, localizada na cidade de Buenos Aires. O evento deixou um saldo de 52 mortos e 789 feridos (HERNÁNDEZ, 2019). Este acontecimento fez com que os familiares das vítimas se conformassem no movimento organizado para reivindicar justiça e melhorias na qualidade do serviço. Este grupo é o único destas características ligado à ferrovia. Existem antecedentes de familiares que tentaram se conformar como um agrupamento, mas não lograram a repercussão que tiveram os de Once, diluindo-se suas ações ao longo do tempo.

4 Este conceito tem um caráter duplo. É tanto um emergente do trabalho do campo como uma categoria analítica. Os modos de produção e circulação destes livros, suas modalidades discursivas, seus paratextos, sua publicidade, as formas pelas quais os autores constroem-se como marca, o percurso dos livros na mídia e nas redes sociais têm recorrências que permitiriam considerar esse conjunto de livros como um gênero editorial específico, com lógicas e efeitos de sentido particulares (MUNIZ JR e SAFERSTEIN, 2019).

dá conta de um amplo sistema de comunicação que opera como catalisador de temas e debates de interesse público não só na Argentina, mas na América Latina em geral. A relevância dos livros no desdobramento da conformação de problemas públicos não foi ainda suficientemente explorada pela bibliografia dedicada à investigação desse tipo de problema. Com lógicas de produção específicas, os livros prorrogam matérias jornalísticas, expandem e visam conceder-lhes uma maior encarnação social.

O objetivo deste artigo é abordar as relações entre o setor editorial e midiático, a esfera pública e a política na construção de problemas públicos. Com esse objetivo geral, focamos na construção do problema público do sistema ferroviário de Buenos Aires pela relevância que estes setores tiveram em sua difusão. Nesse sentido, surgem as seguintes questões: O que a análise dos modos de produção editorial pode nos dizer a respeito da construção de um problema público? Como os editores trabalham para a publicação de livros de conteúdos conjunturais? Em que medida os autores (jornalistas, em sua maioria) se posicionam como atores legítimos na construção de um problema? Qual é a vantagem simbólica que dá ao tema e ao autor a passagem do jornal para o livro? Como o efeito do livro funciona na esfera pública e quais atores o sustentam?

O trabalho recupera uma série de dados quantitativos e qualitativos: destaca-se um banco de dados construído a partir do registro ISBN de livros sobre a conjuntura política publicados entre 2003 e 2015 por grandes, médias e pequenas editoras e que eles fazem parte de uma investigação mais ampla sobre a produção de livros de política em geral.⁵

Para este artigo foram selecionados os livros que tratassem o tema da corrupção,

transporte e o caso do Once. Como complemento, foi utilizada a análise de uma série de entrevistas em profundidade com editores e autores de livros de conjuntura. Além disso, trabalhamos com antecedentes de pesquisa e com registros de imprensa para contextualizar a emergência pública de livros e identificar suas campanhas de divulgação.

Arenas de disputa e circulação de problemas

A construção de um problema público consiste em um processo coletivo através do qual certas condições são percebidas e definidas como nocivas para uma porção considerável da população e para as quais é considerado que existem soluções possíveis (LOSEKE, 2011; GUSFIELD, 2014). Para que isto aconteça, determinadas circunstâncias devem ser convertidas em assunto de reflexão e em alvo da atuação pública, em cujo processo um conjunto de atores é questionado a participar para disputar os sentidos elaborados em torno de uma problemática relevante.

Nesse movimento, existem diferentes arenas a partir das quais certas problemáticas sociais são publicizadas. Nestas, há uma capacidade limitada de dar tratamento às distintas questões de relevância social que conflitam para configurar-se como temáticas atraentes da controvérsia. Na medida em que um assunto ganha atenção e alcança atravessar diferentes espaços e os atores envolvidos nestes conseguem articular-se para caracterizá-lo, contribuem com a ampliação da atenção na direção de uma construção coletiva compartilhada. Os órgãos de representação política, a comunidade científica, a mídia e o setor editorial são cenários privilegiados para a produção e disseminação de controvérsias e disputas que podem se tornar

5 Os dados sobre a produção de livros de situação política foram obtidos no registro da Agência Argentina do ISBN. Como esses livros não possuem critérios homogêneos para registro em termos de seus temas e gêneros de publicação, os critérios de seleção tiveram que ser construídos para permitir a filtragem do registro. Após uma primeira pesquisa manual dos livros sobre a situação política, foi possível constatar que a grande maioria foi classificada em quatro assuntos não exclusivos: “Ensaio Argentino”, “Ensaio Político”, “Ensaio Político Argentino” e “Investigação Jornalística”. Levando em consideração essas entradas, foi construído um banco de dados com os registros tipificados sob esses assuntos e gêneros, que foram intensamente refinados, resultando em um conjunto de 3.856 títulos publicados entre 2003 e 2015.

problemas públicos (HILGARTNER E BOSK, 1988; FRIGERIO, 1997; LOSEKE, 2011).

Em particular, os meios de comunicação têm um tipo de produção conjuntural, cotidiana, que se exercita na administração de acontecimentos relativamente previsíveis ou inesperados que rapidamente resultam em produtos circuláveis (TUCHMAN, 1997). Um dos resultados da atividade jornalística é a notícia. Nela estão presentes critérios para a seleção e inteligência da realidade social, sob a produção de representações que encontram uma circulação rápida e ampla (VALCARCE, 2005).

Nesse terreno, os jornalistas políticos intervêm em diferentes níveis no que diz respeito ao processo de construção coletiva de um determinado problema. Dado seu reconhecimento perante o público, diante de seus pares e também de acordo com a posição ocupada pela empresa da qual fazem parte no campo da mídia, eles são legitimados como vozes autorizadas a atribuir relevância a uma determinada questão, um processo que é evidente a partir da massificação e comercialização do espaço midiático, privatizado e concentrado desde os anos 90. Esses jornalistas atuam como articuladores de âmbitos de discussão, o que aumenta seu peso como autores de livros (BALDONI, 2010).

Historicamente, o setor editorial tornou-se uma indústria cultural com tempos de produção mais longos do que os da imprensa periódica. Os bens que produz (livros) têm potencial na esfera pública pois, em contraste com as notícias, têm a capacidade de conservar-se e resistir ao longo do tempo e propagar mensagens de forma articulada sob a idéia de uma “obra” geralmente acessível a um grupo mais restrito do que a ampla “opinião pública”. Esses fatores caracterizados como “efeito livro”, por Robert Darnton (1993), dão à editora, ao autor e à sua obra uma legitimidade social privilegiada. O “efeito livro” existe porque esse objeto pode preservar e corrigir uma mensagem por escrito; ser transmitido e replicado mais do que a tradição oral permite; suas idéias se materializam em um produto que pode ser amplificado e duradouro; articula uma história

e dá-lhe a forma de uma totalidade; e, por essas razões, possui uma autoridade socialmente construída. O livro é um objeto historicamente valorizado por grupos de pares e pelo público em geral; é assinado por um responsável que, como escritor de livros, se constitui como autor, como referência cultural, intelectual e, em muitos casos, política.

Nesse contexto, o editor é um ator-chave na disseminação de temas de interesse público, selecionando textos, promovendo temas e autores e fazendo-os circular em esferas culturais e políticas mais ou menos amplas (BOURDIEU, 2009). Em sua relação com o sistema de mídia, ele ajuda um jornalista a adquirir popularidade como autor de livros. Isso não implica em um simples complemento ao papel da imprensa, mas uma operação de legitimação cultural protegida por um trabalho e por uma crença coletiva associada ao mundo dos livros (SORÁ, 2008).

Nos últimos anos, a indústria editorial latino-americana entrou em um processo de transformação que a aproximou de várias maneiras à lógica de operação da mídia e do jornalismo (SAFERSTEIN, 2016). No marco dos processos de concentração e transnacionalização de publicações que ocorreram globalmente desde os anos 70, a edição entrou em um paradigma de valorização financeira, cujo principal objetivo é investir para gerar rentabilidade no curto prazo. Os grandes grupos editoriais de capital transnacional controlam os mercados editoriais em nível latino-americano, de mãos dadas com o controle dos principais selos outrora nacionais, como Sudamericana na Argentina e Companhia das Letras no Brasil, ambas de propriedade da Penguin Random House. Os grupos editoriais se expandiram, absorveram editoras familiares e passaram a liderar os mercados latino-americanos, junto com as grandes redes de livrarias (HALLEWELL, 2005). Os grupos editoriais adotaram uma lógica empresarial global, especializaram seu pessoal e incorporaram novos atores ligados ao mundo do marketing e da comunicação (THOMPSON, 2012; BORGES, 2008). Assim, a edição tornou-se um espaço de valorização financeira cujo objetivo

principal é gerar rentabilidade. Para isso, desde que essas transformações ocorreram, a produção de *best-sellers* - livros de venda rápida e massiva - tornou-se um imperativo e não apenas um acaso (DUJOVNE, 2016). Nesse contexto, dos livros de conjuntura política são um dos gêneros editoriais mais rentáveis que respondem a eventos sociais ligados à lógica da agenda midiática e às correntes de opinião em massa.

Longe de esperar que escritores enviem manuscritos às empresas editoriais, os editores “saem a procura” de quem possa escrever os livros que desejam publicar, propondo temas que consideram atraentes para um público leitor. Em seu trabalho diário, eles exibem práticas intuitivas e inventivas, além de uma análise cuidadosa dos meios e eventos da mídia. A construção e o treinamento de seu sentido prático para encontrar livros atraentes para o leitor são entendidos, em termos nativos, como “olfato” editorial, uma capacidade lida como indivíduo, mas construída coletivamente no espaço da produção editorial (SAFERSTEIN, 2016). Explorar as lógicas internas de produção editorial, as práticas e representações de seus atores pode ser uma via de entrada frutífera para analisar como mundo editorial se torna um interventor na construção dos problemas públicos.

No caso da produção de livros de conjuntura política a nível local, Penguin Random House é a editora que publicou mais títulos sobre isso no período, seguida pela Planeta (SAFERSTEIN, 2016). Os títulos que abordam a temática da corrupção são maioria, ficando a cargo de jornalistas políticos e investigativos contratados pela Planeta e publicados em sua histórica coleção *Espelho da Argentina*. Desde a década de 1990, esses tipos de livros com vendas elevadas posicionaram a corrupção como um problema público. Motorizados pela mídia e pelas grandes editoras, jornalistas,

especialistas, juízes e forças políticas fizeram da transparência uma “bandeira” da “luta contra a corrupção” (PEREYRA, 2013; VOMMARO E BALDONI, 2012), o que possibilitou que seus atores se tornassem figuras de referência. A preponderância no ranking de vendas de livros de não ficção, e particularmente aqueles que cobrem aspectos da política atual e do passado recente do país, explica os interesses do público leitor, cujo consumo cultural pode estar relacionado a identidades e compromissos políticos dos setores dos meios. Além disso, os temas de história e política ocupam os primeiros lugares nas preferências dos leitores argentinos, de acordo com a Pesquisa Nacional de Hábitos e Práticas de Leitura, realizada em 2011 (MORENO, GARCÍA E SARDI, 2014).

Caracterizado como um novo “boom editorial” tanto pela imprensa argentina quanto por seus próprios editores e escritores, numerosos títulos considerados “*best-sellers* políticos” foram publicados, difundidos e consumidos por amplos setores da população entre 2003 e 2015 (SAFERSTEIN, 2016), durante o Kirchnerismo.⁶ Além do crescimento de títulos, sua visibilidade midiática e a presença de seus autores ampliaram sua divulgação e circulação, amparados pela “engenharia editorial” dos grandes grupos. Os títulos tiveram como eixo a discussão sobre os governos de Nestor e Cristina Kirchner, sua política de direitos humanos, a figura presidencialista, a militância e os casos de corrupção. Este tipo de publicação teve sucesso não apenas na Argentina, mas em toda a região latino-americana.⁷

O problema das ferrovias

A intensa dinâmica que as ferrovias de Buenos Aires tiveram em sua evolução entre 2002 e 2015 funcionou como um grande insumo para

6 O termo Kirchnerismo é usado para se referir ao ciclo de governo de Nestor Kirchner y Cristina Fernandez de Kichner que durou doze anos (2003-2015).

7 No Brasil, a disputa política e as críticas dos governos do Partido dos Trabalhadores tiveram um cenário fértil no campo editorial, com a editora Record como um de seus principais protagonistas (Nóbrega, Da Silva, 2018). Processos similares são registrados no México e na Colômbia.

a elaboração de livros que inquiriram as práticas “corruptas” de alguns funcionários dos governos kirchneristas. No caso ferroviário, as tramas entre os diferentes atores envolvidos na provisão e controle do serviço tornaram-se o foco da cena. As condições negativas de prestação do serviço atraíram a atenção social ante a necessidade de identificar causas e responsáveis por sua profunda deterioração. O caráter assumido por essas relações e sua ligação com a degradação do serviço, foram progressivamente visibilizadas na cena pública a partir de uma série de eventos notáveis. Os mais importantes, por seu peso simbólico, foram o assassinato de Mariano Ferreyra (um jovem militante de um partido de esquerda atacado no contexto de uma disputa entre trabalhadores ferroviários) e a supracitada “Tragédia de Once” (HERNÁNDEZ, 2019).

Esses eventos foram substrato para o desenvolvimento de investigações jornalísticas em que se conjugaram o avanço das respectivas causas judiciais e o “olfato” editorial para canalizá-las na produção de livros sobre o caso. Consequentemente, jornalistas e até mesmo um dos parentes de vítimas da Once escreveram livros sobre o tema das ferrovias.

Em fevereiro de 2011, veio a público *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* do jornalista Diego Rojas, lançado pela Planeta, que trata da situação dos trabalhadores ferroviários terceirizados no país. Rojas expõe a relação entre os sindicatos, empresas prestadoras e funcionários do governo na produção do serviço, configurando uma tríade em busca da obtenção de benefícios particulares às custas da precarização laboral. Ao mesmo tempo, o livro resgata a trajetória vital e militante de Mariano Ferreyra.

Em setembro do mesmo ano, a Planeta publicou *El recaudador. Ricardo Jaime: la cara de la corrupción en la era kirchnerista*, de Omar Lavieri (reeditado em junho de 2016), biografia não autorizada de Ricardo Jaime, que havia sido

Secretário de Transportes entre 2003 e 2009, condenado por casos de corrupção. Lavieri desvenda uma trama política corrupta que tinha a figura do Secretário como eixo central.

Em julho de 2012, quatro meses após o acidente, Planeta publicou *Once. Viajar y morir como animales*, da jornalista Graciela Mochkofsky, uma crônica dos acontecimentos imediatamente posteriores à colisão em Once. Ali, o evento é contextualizado levando em conta as condições para a prestação do serviço e as experiências das vítimas e de uma variedade de atores envolvidos na resolução da emergência.

A editora Sudamericana também abordou a questão em maio de 2015, quando publicou *Los platos rotos: Memoria y balance del Estado kirchnerista*, escrito pelos jornalistas Diego Cabot e Francisco Olivera. O livro caracteriza o Estado argentino como “obsoleto, incapaz, ineficiente e corrupto”, baseado em um olhar debruçado sobre os diferentes serviços públicos entre os quais se encontram as ferrovias.

Finalmente, em fevereiro daquele ano, a Planeta lançou *Desde mis zapatos*, de María Luján Rey, mãe de uma das vítimas do acidente em Once. O caso de Lucas Menghini Rey, filho da autora, ganhou uma visibilidade particular devido à demora de sessenta horas por parte dos serviços de emergência em encontrar seus restos mortais. O livro resgata o que foi vivenciado na busca, o luto e as implicações políticas que a tragédia teve em sua vida, ao posicionar-se como uma das referências do movimento de familiares de Once e a luta contra a corrupção em geral⁸ (HERNÁNDEZ, 2019).

Quadro 1. Capas dos livros publicados pelas editoras Planeta e RH sobre a questão ferroviária

8 Atualmente, María Luján Rey é Deputada Nacional pela Província de Buenos Aires pela coalizão política “Juntos por el Cambio” que é uma força oponente aos governos peronistas. Os que foram de Nestor e Cristina Kichner e a gestão em função do Alberto Fernández.



Fonte: *World wide web*

Esses livros consideram a questão da corrupção no sistema ferroviário como um eixo transversal. Eles foram encomendados e publicados em um curto período de tempo como uma reação editorial a eventos conjunturais com tratamento midiático. Isso os coloca na categoria de “*instant books*”, livros fugazes que buscam um impacto massivo. Em geral, esses são produtos cujas ideias surgem dos próprios editores (SAFERSTEIN, 2016).

Os *instant books* são publicados pelas grandes editoras que contam com uma estrutura que lhes oferece uma capacidade de erro e manobra que as pequenas editoras não podem enfrentar. Segundo o diretor do Planeta, esse tipo de livro enfrenta o risco de que “... por um lado, o tema se esgote nos jornais e, por outro, que termine quando o livro ainda está sendo lançado” (PICABEA, 2008). Trabalha-se de acordo com critérios mais comerciais análogos aos do setor jornalístico.

Os livros de Rojas, Mochkofsky e Rey estão ancorados em acontecimentos pontuais no sistema ferroviário. Eles são o resultado da “engenharia editorial” posta em marcha para transformar, de forma rápida e oportuna, eventos trágicos em livros. Ao mesmo tempo, a

análise desses casos são expressão da dinâmica da conjuntura política em geral. Em particular, o livro de María Luján Rey, por ser uma narrativa autobiográfica na qual a autora recupera sua experiência como mãe de uma vítima, assume uma matriz particular. Isso reforça a linha argumentativa do livro, mas põe em tensão a categoria de “*instant*”, já que sua publicação não está vinculada à proximidade cronológica do evento, mas sim a um aniversário do acidente.

Por outro lado, os livros de Lavieri e Cabot e Olivera partem do pressuposto de que a política argentina está atravessada pela corrupção, abordando-a a partir de uma pluralidade de acontecimentos conjunturais que vão além do caso das ferrovias. Esses livros sistematizam uma série de eventos, notícias e dados já apresentados na imprensa e na mídia (como foram os casos de corrupção política e empresarial). O sistema ferroviário serve aos autores como um cenário exemplar para revelar e tornar observável a rede de relacionamentos corruptos a que eles querem se referir.

El ReKaudador, de Omar Lavieri

Omar Lavieri é um jornalista investigativo

especializado em questões de corrupção, com uma carreira de trinta anos em vários meios de imprensa gráfica, televisiva e radiofônica de relevância nacional: Clarín, Perfil, Infobae, A24. Após 25 anos de trabalho dedicado à investigação de casos de corrupção política e empresarial, ele publicou seu primeiro e, até agora, único livro. *El Rekaudador. Ricardo Jaime: la cara de la corrupción en la era*. Este teve uma tiragem inicial de 4.000 exemplares publicados pela Planeta no *Espelho da Argentina*.

Segundo o autor, em 2008 iniciou-se a investigação sobre Ricardo Jaime, que foi Secretário de Transportes no período 2003-2009. Através de seu próprio blog e depois no programa de rádio onde trabalhava, ele tornou público o progresso de sua pesquisa. Algum tempo depois, como editor de um dos principais jornais do país, trouxe a público uma série de e-mails que comprometiam Jaime. Isso teve um impacto que resultou em treze capas sucessivas de um dos jornais de maior circulação nacional, no contexto do conflito entre o referido meio e o governo pela tentativa de mudança na estrutura do mercado de telecomunicações⁹.

A disputa mencionada funcionou como uma fonte de atração para a editora Planeta, que viu em Lavieri o jornalista indicado para publicar um livro sobre o caso. As trajetórias de trabalho anteriores dos editores, que em muitos casos tiveram experiências profissionais como jornalistas em redações, televisão e rádio, permitem que eles coincidam em redes de contato com os escritores que contratam. No caso analisado, sua chegada à editora se deu através de um colega jornalista que trabalhou como vínculo com o diretor da Planeta: “Quando eu revelei isso, um amigo, que é amigo de Ignacio Iraola, diretor da Planeta, me disse ‘Aqui tem um livro’, (...) Isso foi no verão de 2011 (...) Ignacio Iraola me ligou e

disse: ‘Precisamos do livro para setembro, e aí... E saiu em setembro’” (Omar Lavieri, entrevista pessoal, 2017).

Atentos à agenda midiática, os editores reconhecem as temáticas conjunturais e pensam livros em função de seu impacto.¹⁰ Nessa classe de títulos, o editor prioriza o tema que pode ser combinado ou não com a trajetória do autor, uma vez que a preocupação principal é respeitar os “tempos e formas” exigidos pela editora. A necessidade de publicar, imposta pela direção das editoras, ao mesmo tempo em que se lida com o tema na mídia, leva a que o processo seja rápido por parte do autor e do editor, responsável por adaptar a escrita jornalística ao formato de livro.

Para *El rekaudador*, a Planeta contratou o jornalista especializado no assunto, por sua cobertura no jornal. Nesse sentido, contava com o material para que o livro pudesse ser publicado nos tempos exigidos. Sua falta de experiência como autor de livros não impediu sua contratação, mas a editora lhe forneceu ferramentas para escrever.

Me reuni [com o Diretor Editorial], ele me disse ‘O que você tem?’ eu disse ‘Eu tenho tudo isso’ e me ... colocou em contato com um editor que foi me guiando. Era tudo enorme, tive que encurtar, escolher alguns capítulos. Não era o mesmo, tinha boa parte do material escrito em matérias, mas tinha que aumentá-lo, apresentar melhor os personagens. Consegui algumas coisas que não tinha publicado. (Omar Lavieri, entrevista pessoal, 2017).

Como acontece com os *instant books*, os livros são co-escritos junto ao editor ou a um *ghostwriter*, um escritor profissional que não assina, mas escreve um livro assinado por outro. Assim, as ideias e discursos de uma obra são atribuídos a um único sujeito fabricado que

9 Em 2009, o governo de Cristina Fernández conseguiu aprovar a “Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual”. Tendo em conta que o espírito desta lei procurava “desmonopolizar” o arco midiático, sua promulgação gerou tensões e disputas entre o governo e as empresas jornalísticas.

10 Essa é uma das maneiras pelas quais os editores pensam em seus livros de conjuntura política. Este olhar para as notícias e a agenda da mídia é uma contribuição fundamental. No entanto, os editores também podem atuar como criadores de tópicos que ainda não estão presentes como assunto público, promovendo sua difusão e propagação. Para uma abordagem das maneiras de trabalhar dos editores e seu papel na invenção de temas, consulte Saferstein (2016).

aparece como autor. Lavieri faz parte do grupo de jornalistas que, como complemento de seu trabalho, passaram a ter uma participação ativa no mercado editorial, cenário que lhe deu a possibilidade de se apresentar como um “especialista” em matéria de corrupção. Sua difusão midiática ganhou maior peso à medida que o caso judicial avançou, levando à prisão do ex-funcionário em 2016.¹¹ A acusação e prisão de Ricardo Jaime trouxe consigo uma reedição do livro com uma nova capa. Ao mesmo tempo, como algumas informações contidas no texto da primeira edição foram considerados no caso judicial, o livro foi apresentado, em sua reedição, como “aquele que levou Ricardo Jaime à prisão”.¹²

A relevância do livro comercial está ligada à circulação dos autores nos diferentes espaços nos quais seus discursos ganham maior visibilidade. Além da campanha de imprensa reforçada pelo acompanhamento do tema na mídia, é ilustrativo ver como o autor valoriza sua investigação como parte do “efeito do livro” (DARNTON, 1993). Esse efeito sustenta e aprimora a figura do autor, ocultando o processo pelo qual uma série de agentes e etapas permite que um escritor seja reconhecido como a figura criativa e responsável de um produto impresso.

Com Jaime preso, o livro adquire uma entidade diferente (...) O assunto foi recuperado [também] com a tragédia de Once (...) Havia muita gente que se referenciava no livro para explicar como tinha sido o negócio porque no livro eu também me ocupo de dois empresários corruptos especialmente, que são Otero e Cirigliano (...) Jaime foi condenado por isso que eu te disse (Omar Lavieri, entrevista pessoal, 2017).

Desde o meio editorial, os jornalistas satisfazem às expectativas de uma escrita

rápida que potencializa sua visibilidade graças à intervenção de seus autores em outros espaços midiáticos onde promovem seus próprios livros e os de seus colegas. Além disso, a publicação de um livro no momento em que o assunto está em vigor dá à editora um reconhecimento de sua capacidade de inserir-se na discussão pública. Para os jornalistas, a escrita de um livro aparece como uma oportunidade para aprofundar certas linhas de investigação que não se esgotam nas páginas midiáticas, divulgando suas próprias ideias e posições além de construir-se enquanto autor valorizado.

O livro é a possibilidade de fazer algo diferente do que você faz no cotidiano (...) Me deixou contente, não me esqueço do sentimento que tive quando os dois primeiros exemplares chegaram no rádio... fiquei muito feliz, é algo importante (Omar Lavieri, entrevista pessoal, 2017).

Além do reconhecimento que a publicação de um livro dá a seu autor e à editora, as características mencionadas em torno de sua valorização social – independentemente do fato de que, nesses casos, sejam produtos com viés comercial – fortalecem um tema que circula através da cena pública e midiática.

O livro deu ao assunto uma entidade distinta [ao tratamento na imprensa]. Porque não se esqueça que isso, em 2010, com o governo em guerra com o Clarín, muitas pessoas disseram ‘Isso é parte de ...’. Não se davam conta do que havia acontecido, não se deram [conta] do que isso significava (Omar Lavieri, entrevista pessoal, 2017).

O setor editorial é central para que o autor seja construído como referência e o livro como um artefato que funciona legal e socialmente

11 ALCONADA MON, Hugo. Omar Lavieri: «Jaime recaudaba para sí mismo y para Néstor Kirchner». *Conversaciones en La Nación*. 21 de junho, 2016. Disponível em <http://www.lanacion.com.ar/1911105-omar-lavieri-jaime-recaudaba-para-si-mismo-y-para-nessor-kirchner>

WINAZKI, Nicolás. “Jaime, símbolo y pionero de los cualidades del kirchnerismo”. *Clarín*, 3 de abril, 2016. Disponível em https://www.clarin.com/politica/jaime-simbolo-pionero-cualidades-kirchnerismo_0_V1zxBBFRl.html

12 “El Rekaudador”, el libro que llevó a Ricardo Jaime a prisión, *Infobae*. 11 de junho, 2016. Disponível em <http://www.infobae.com/politica/2016/06/12/el-rekaudador-el-libro-que-llevo-a-ricardo-jaime-a-prision/>

como “prova” que permite verificar uma rede particular de corrupção.

Eu batizei a tragédia de Once como um caso de corrupção seguido de morte, eu disse no rádio no primeiro dia, 22 de fevereiro de 2012, porque, obviamente, eu tinha escrito um livro onde eu dizia isso. Há um monte de casos em que fica claro que a corrupção mata, (...) neste caso está provado, e acho que boa parte do que ajudou a provar foi escrito antes, eu escrevi e muitas pessoas, eu fiz o livro (Omar Lavieri, entrevista pessoal, 2017).

Neste sentido, a explicação do *Rekaudador* não termina com a ideia do que é um livro instantâneo meramente comercial. Além disso, trata-se de uma obra atribuída a um autor e uma editora, que cobra relevância social no que diz respeito à visibilidade e à circulação de um tema e de uma referência no espaço público.

O acontecimento de Once 22/2, Graciela Mochkofsky

Num contexto em que as ferrovias metropolitanas vinham sendo palco de grandes acidentes com forte repercussão midiática, o caso do Once se converteu no corolário da instalação da questão ferroviária na cena pública. Como aconteceu com o caso de Jaime retratado no livro de Lavieri, em sintonia com a imprensa e o âmbito judicial, as grandes editoras abordaram o acidente com rapidez e eficácia. *Once: viajar y morir como animales* de Mochkofsky, foi publicado em julho de 2012, com uma tiragem de seis mil exemplares, também como parte da coleção *Espelho da Argentina*. A Planeta publicado 4 meses e 8 dias após o acidente, ocorrido em 22 de fevereiro. Uma reação rápida a um evento disruptivo que se tornou uma oportunidade para um editorial com a estrutura necessária para aproveitá-lo. Como os membros do grupo afirmam, “Você tem que ter

uma rede de distribuição em todo o país com um nível de logística relativamente rápida. A Planeta tem isso; há editoras que podem fazer isso e outras que não podem” (Gerente de Marketing, entrevista pessoal, Planeta, 2013).

Graciela Mochkofsky estava trabalhando em um livro para a Planeta quando o acidente aconteceu, fazendo-a mudar o curso de seu trabalho. Houve uma decisão editorial e autoral de deixarem de lado o projeto que vinha sendo realizado para passar à elaboração de um livro sobre o Once. A atitude reativa da editora se conjugou com a oportunidade de que Mochkofsky aceitasse a escrita do livro em um curto espaço de tempo. A jornalista tem uma extensa trajetória na imprensa, no mercado editorial e na academia de jornalismo. Ela integrou as redações de jornais e revistas de renome, tanto nacionais quanto internacionais, e conta com uma profusa produção de livros¹³. Desde 2015, dirige o mestrado em jornalismo em espanhol na prestigiada City University of New York (CUNY). Seu percurso coloca-a em uma posição de referência dentro do setor jornalístico.

A publicação de livros escritos por autores reconhecidos funciona como um plus que confere maior legitimidade ao objeto em questão. Para seus editores, esses trabalhos baseiam-se em uma lógica que medeia entre a busca por desempenho comercial e a visibilidade e o reconhecimento. A manifesta vocação de intervenção pública e valorização da profissão jornalística dá ao livro e à editora um lugar legítimo que excede sua pretensão comercial (BALDONI, 2010).

A publicação de livros escritos por autores reconhecidos funciona como um *plus* que confere maior legitimidade ao objeto em questão. Para seus editores, esses trabalhos baseiam-se em uma lógica que medeia entre a busca por desempenho comercial e a visibilidade e o reconhecimento. A manifesta vocação de intervenção pública e

13 Ela fez parte da equipe editorial da *Página / 12* e *La Nación*, foi colunista do *Perfil*, de *El País* (Espanha). Foi colaboradora das editoras de revistas *The Paris Review*, *The New Yorker*, *Letras Libres*, *Label Negra*, *Gatopardo*, *SOHO* e *TheClinic* e da revista digital *El puercoespín*. Publicou, entre outros, *Timerman, el periodista que quiso ser parte del poder* (1923-1999) (Sudamericana, 2003), *Tío Boris, un héroe olvidado de la Guerra Civil Española* (Sudamericana, 2006) e *Pecado Original. Clarín, los Kirchner y la lucha por el poder* (Planeta 2011).

valorização da profissão jornalística dá ao livro e à editora um lugar legítimo que excede sua pretensão comercial (BALDONI, 2010).

Esse posicionamento é observado na fala da autora, aliado à sensibilidade do caso do acidente que operou como mobilizador e motivador da escrita. A tragédia ferroviária interpelou-a pessoalmente para avançar na investigação, ao passo em que contribuiu com a criação de uma oportunidade para a editora ao mobilizar leitores em potencial. A combinação desses elementos contribuiu com a elaboração de um produto editorial, comercial e simbolicamente eficaz para a editora, para a autora e para seus públicos.

O acidente foi em 22 de fevereiro. Eu fiz o livro exatamente em três meses. Quando o acidente aconteceu ... Eu, na verdade, estou indo para o meu sexto livro e isso geralmente me leva um bom tempo. Até seis anos eu precisei para um livro e estava trabalhando em um livro de fôlego também quando isso aconteceu; me comoveu tanto e eu pensei que havia uma história importante para contar.¹⁴

A partir da visão da autora de que o livro podia ser preparado e publicado em um período próximo ao dos acontecimentos permitiu a obtenção de um produto que contribuísse para a dinâmica pública em torno de um assunto com plena vigência: “Também achei interessante que o livro aparecesse e escrever esta história para o momento em que permanece sendo um tema de debate público. Para fornecer alguma informação que servisse para este debate”.¹⁵

O livro reconstrói o acidente de Once a partir das histórias de dez afetados pela colisão, condensadas na seção intitulada “Crimes”. Na segunda parte, as seções “Culpas” e “Punições”

dão conta de por que aconteceu e quais foram as responsabilidades atribuída à sua produção. Além de contribuir para identificar a cadeia de fatores que atuaram como precipitantes do acidente, o livro preocupa-se em contribuir para a elucidação dos elementos estruturais que levaram o sistema ferroviário a se tornar o cenário de um acidente dessa envergadura: “a segunda parte da investigação é a história mais político-ideológica empresarial que explica as razões que levaram a isso”.¹⁶

Para a autora, a frase “corrupção mata” teve a capacidade de desentranhar os elementos que contribuíram com a degradação do serviço e que são o pano de fundo para a produção do acidente.

Há uma boa ideia: “isso é por causa da corrupção, a corrupção mata”. Bom, sim. A corrupção mata. Então eu tenho a investigação sobre a corrupção e como se roubou, as suspeitas que existem sobre como o dinheiro do subsídio foi roubado nesses dez anos. Isso é possível devido ao cinismo empresarial e político (Graciela Mochkofsky, em Rojas, 2012).

A chave de leitura que a autora espera obter daqueles que recebem seu livro é instalar uma denúncia, uma “prova” que, além de intervir no sistema político e judicial, também possa desafiar seus leitores a partir de uma dimensão emocional.

O que mais importa para mim é que o livro seja lido, é uma denúncia que eu quero que comova e indigna (...). É ambicioso, mas eu gostaria que as pessoas que viajam no Sarmiento ou passam por coisas assim sintam que sua vida é contada nesta história.¹⁷

Ao contrário do caso de Lavieri, que

¹⁴ ROJAS, Diego. Entrevista a Graciela Mochkofsky. *Plaza de mayo*, julho de 2012. Disponível <http://www.plazademayo.com/2012/07/graciela-mochkofsky/>

¹⁵ ROJAS, Diego. Entrevista a Graciela Mochkofsky. *Plaza de mayo*, julho de 2012. Disponível <http://www.plazademayo.com/2012/07/graciela-mochkofsky/>

¹⁶ ROJAS, Diego. Entrevista a Graciela Mochkofsky. *Plaza de mayo*, julho de 2012. Disponível <http://www.plazademayo.com/2012/07/graciela-mochkofsky/>

¹⁷ ROJAS, Diego. Entrevista a Graciela Mochkofsky. *Plaza de mayo*, julho de 2012. Disponível <http://www.plazademayo.com/2012/07/graciela-mochkofsky/>

apresenta o livro como uma investigação neutra, a autora de *Once* aponta claramente para uma intencionalidade e contribui com sua posição através da crônica, um tom próximo ao leitor sem abandono dos “dados” e da denúncia.

O trabalho até aqui mostra que existem diferenças entre os dois livros estudados que foram publicados pela mesma editora em relação ao papel do autor e ao processo de produção e contratação. No caso de Lavieri, um jornalista editorial que vinha acompanhando uma investigação sobre corrupção com visibilidade na principal mídia opositora (*Clarín*) é contratado por uma editora, que assim consegue se posicionar sobre o assunto e expandir sua visibilidade. No caso de Mochofsky, há uma autora já reconhecida no espaço editorial e jornalístico como autora de livros. Este atua em ela como uma fonte de autoridade simbólica que permite lhe posicionar sobre o assunto em questão como uma referência independente, alheia à lógica das frações políticas em conflito. Nesse sentido, o livro é considerado um projeto que teve como objetivo visibilizar uma temática e promover a discussão a partir de um rol independente, externo às partes envolvidas.

Levando em conta esses casos, é possível observar como o sistema editorial consegue articular um tema presente na arena midiática com um livro escrito por autores com reconhecimento dentro do espaço em que eles intervêm, com a finalidade de assentar uma posição. No caso do sistema ferroviário, as editoras retomaram e reforçaram a visão sob a qual este se tornou um problema público.

Eu gosto de desmascarar um cara que está fazendo o mal. E os políticos roubam. Nunca foi tão claro quanto o que foi o acidente de trem em *Once*, que a corrupção realmente mata, cara. E esses filhos da puta roubam. Eu cresci com um profundo desprezo pela questão política, então eu gosto de procurar suas merdas e quando você a encontra e publica, é realmente bom (...) Eu estou procurando os flancos corruptos ou feios que eu não gosto no macrismo para expor num livro, como eu fiz com o kirchnerismo. (Diretor Editorial 4, Planeta, entrevista pessoal, 2016)

Na postura do diretor da Planeta, podem-se ler, por um lado, a intenção particular do editor e seu olfato para intervir, através de seu catálogo, em um problema específico, neste caso, as consequências mortais da corrupção. Este editor propõe uma visão “apolítica” e “a-histórica” que não gera dissonância com a orientação comercial da empresa e a famosa coleção *Espelho da Argentina*. Essa vocação de intervenção e crítica converge com as capacidades da Planeta, com o poder de alcançar as livrarias e os meios de comunicação em todo o país. Essa articulação é reforçada levando-se em conta a coleção na qual os casos mencionados foram publicados, *Espelho da Argentina*, cujas marcas são muito características (livros dos conjuntura política escritos pelos jornalistas). Desta forma, o posicionamento do diretor editorial supracitado é evidenciado nesses livros e nesta coleção, mas está associado e coincide com a orientação comercial contida em *Espelho da Argentina* e no Planeta desde seu surgimento.

Conclusões

A análise apresentada neste artigo nos permite avançar sobre alguns argumentos que têm sido ignorados quando se pensa nos problemas públicos. Em primeiro lugar, além do jornalismo, usinas culturais como o setor editorial foram relevantes na mobilização dos debates políticos que atravessaram o grande público nos últimos anos. Os editores materializaram em livros concretos as discussões e debates políticos e participaram do sistema de consumo cultural, canalizando com sucesso as posições políticas dos leitores por meio de segmentos de livros de curto prazo, de temas e eventos com potencial de impacto. Assim, este espaço interveio nas discussões, materializando em livros de sucesso, as controvérsias suscitadas como fruto de diferentes temáticas. Um exemplo disso é a questão do sistema ferroviário, que se ancorou efetiva e transversalmente sobre uma heterogeneidade de receptores.

A cultura opera ativamente no âmbito

dos problemas públicos e o mercado editorial é um ator relevante: publica livros que podem ter sido levados em consideração como fontes de processos judiciais ressonantes, avaliados como documentos históricos ou como meio de apresentar social e publicamente um tema. Juntamente com a imprensa e outros espaços de produção, forma um sistema de comunicação que instala temas e posiciona seus porta-vozes.

Os casos trabalhados mostram que a visão proposta pelos livros, reforça a ideia de que a corrupção tem sido instalada como tema desde a década de 1990, a partir da intervenção de uma rede de atores entre os quais se destacam as indústrias culturais. Com esses casos, pode-se constatar que o espaço editorial assumiu a questão das ferrovias como uma oportunidade potencial não apenas de atingir o imperativo de “vender livros”, mas que ajudou a desenvolver, reproduzir e consolidar a ideia acerca da corrupção como tema que atravessa a política e a vida pública. Os modos de produção e difusão editorial, a relação entre editores e autores, a circulação dos livros e a construção da figura do autor revelam um potencial de intervenção pública do espaço editorial que deve ser levado em consideração.

A “corrupção mata” foi uma fórmula política bem-sucedida tanto para instalar a questão ferroviária ao motorizar e interpelar o sistema jurídico e governamental no que tange ao caso específico, quanto para impulsionar ações voltadas a intervir no problema da corrupção em diferentes âmbitos que dizem respeito à vida política local e que excedem o sistema de transporte. Em relação à primeira dimensão, esses sistemas responderam avançando, por um lado, na resolução do caso judicial e, por outro, na produção de respostas estatais sob a forma de políticas públicas voltadas à hierarquização e modernização do serviço de transporte ferroviário de passageiros o que melhorou sua qualidade. Em relação ao segundo, a mudança na força política do governo do estado o que aconteceu em 2015 com a chegada de Mauricio Macri ao poder, oponente os governos anteriores, abriu a oportunidade para as famílias das vítimas serem relacionadas a projetos promovidos pelo

Poder Executivo, orientados à implantação de políticas de transparência e erradicação de práticas de corrupção que foram construídas em confronto aberto com as gestões do governo precedentes. María Luján Rey foi uma das principais referentes de este processo.

Até aqui, tudo exposto permite sustentar que a capacidade de os grandes grupos editoriais de produzir livros sincronizados com os ritmos da conjuntura evidencia a potência que tem o objeto livro que, devido às suas características e dinâmicas próprias, precisa ser levado em conta para a análise da ligação entre cultura e política em geral.

Referências bibliográficas

BALDONI, Micaela. Las transformaciones de los medios de comunicación y el periodismo político durante la década del ochenta y del noventa en Argentina: un recorrido por las trayectorias profesionales de Jorge Lanata y Luis Majul. Em: VI JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP. La Plata: UNLP, 2010.

_____. “La disputa entre periodismo independiente y periodismo militante: apuntes para analizar las tensiones en la ética periodística en la Argentina contemporánea”. *Quórum Académico*, Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Centro de Investigación de la Comunicación y la Información, Universidad del Zulia, n. 2, vol.9, pp. 213-245, 2012.

BOURDIEU, Pierre. La influencia del periodismo. *Causas y azares*, 3, 1996, pp. 55-64

_____. Una revolución conservadora en la edición. Em _____. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2010. p. 223-270.

DARNTON, Robert. “La France, ton café fout le camp!”: De l’histoire du livre à l’histoire de la communication. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 100(1), 1993, pp. 16-26.

DUJOVNE, Alejandro. “Frankfurt, hableme

- de mí”, *Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín. Maio/2016. , Disponível em <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/frankfurt-hablame-de-mi/>
- FRIGERIO, Luis.” La construcción de problemas sociales: cultura, política y medios de Comunicación”. *Comunicação e Política*, 4(2), 137-149, 1997. Disponível em: http://www.alejandrofrigerio.com.ar/publicaciones/religion/Frigerio_Construccion_Problemas_Sociales_1997.pdf
- GUSFIELD, Joseph. *La cultura de los problemas públicos. El mito del conductor alcoholizado versus la sociedad inocente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. 352p.
- HERNÁNDEZ, Candela. *Las vías del poder social. Límites y potencialidades a la capacidad asociativa de los usuarios/pasajeros del sistema metropolitano de transporte público colectivo (2002-2017)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, UBA, Buenos Aires, 2019
- LOSEKE, Donnelly. *Thinking about social problems. An introduction to constructionist perspectives*. New York: Aldine de Gruyter, 2011. 224p.
- NOBREGA DA SILVA, Leonardo. “O mercado editorial e a Nova Direita brasileira”, *Teoria e Cultura*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, num. 13, vol. 2, p. 73-84, 2018.
- MORENO, Hilario, GARCÍA, Santiago e SARDI, Valeria, eds. *Lectores, libros, lecturas: cambios en las prácticas y hábitos de lectura: incluye los resultados de la Encuesta nacional de hábitos y prácticas de lectura 2011*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 2014.
- MUNIZ JR, José de Souza e SAFERSTEIN, Ezequiel. “Práticas editoriais e regimes de genericidade: uma proposta teórico-metodológica a partir dos livros de conjuntura política”. Em: X SIGET. Córdoba, UNC, 2019.
- PEREYRA, Sebastián. *Política y transparencia: la corrupción como problema público*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013. 328p.
- PICABEA, María. Las editoriales se reacomodan ante la crisis con el “instant book”. L. 21 de dezembro, 2008. Disponível em <http://edant.clarin.com/diario/2008/12/21/sociedad/s-01826488.htm>
- REY, María Luján. *Desde mis zapatos: diario de una madre después de la tragedia de Once*. Buenos Aires: Planeta, 2015. 280p.
- SAFERSTEIN, Ezequiel. *La década publicada. Los best sellers políticos y sus editores: producción de libros, difusión de temas e intervención pública en el mercado editorial argentino (2003-2015)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, UBA, Buenos Aires, 2016.
- SORÁ, Gustavo. “Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años ‘60”. *Revista del Museo de Antropología*, Universidad Nacional de Córdoba, num. 1, p. 97-114, 2008..
- THOMPSON, John. *Merchants of culture. The publishing business in the twenty first century*. New York: Plume, 2012. 464p.
- TUCHMAN, Gaye. Making news by doing work: routinizing the unexpected, *American Journal of Sociology*, University of Chicago, vol. 79, n. 1, p. 110-131, 1973
- VALCARCE, Federico. “El trabajo periodístico y los modos de producción de la noticia: el tratamiento de la inseguridad en la prensa argentina”. *Question*, Facultad de Periodismo, Universidad Nacional de La Plata, num. 7, vol. 1, p. 1-22, 2005.
- VOMMARO, Gabriel e BALDONI, Micaela. Bernardo y Mariano: las transformaciones

del periodismo político en Argentina de los años ochenta a los años noventa. *Medialogos*, Universidad Católica de Uruguay, p. 59-81, 2012.

O tema do refúgio nos livros didáticos de sociologia aprovados no PNLD 2018

Fernanda Di Flora¹
Beatriz de Melo Silva²

Resumo

O ensino de Sociologia, como componente curricular do ensino médio, baseia-se em critérios didáticos e pedagógicos que devem estar em consonância com os parâmetros e diretrizes curriculares estaduais e nacionais no processo de ensino e aprendizagem. A adequação a estes documentos é um critério fundamental para a seleção dos livros didáticos que serão disponibilizados a docentes e discentes em sala de aula por meio do PNLD (Programa Nacional do Livro e Material Didático). A partir da seleção de três livros didáticos aprovados pelo PNLD no ano de 2018, *Sociologia Hoje*, *Tempos Modernos*, *Tempos de Sociologia*, e *Sociologia*, o trabalho analisa como o tema do refúgio, que envolve conceitos fundamentais das três áreas que compõem a disciplina de Sociologia, é apresentado nestes instrumentos didáticos.

Palavras-chave: *ensino de sociologia; livros didáticos de sociologia; refúgio.*

The theme of refuge in the Sociology textbooks approved in PNLD 2018

Abstract

The teaching of Sociology, as a curricular component of high school, is based on didactic and pedagogical criteria that must be in line with the state and national curriculum parameters and guidelines in the teaching and learning process. The adequacy to these documents is a fundamental criterion for the selection of textbooks that will be made available to teachers and students in the classroom through the PNLD (National Book and Didactic Material Program). Based on the selection of three textbooks approved by the PNLD in 2018, *Sociology Today*, *Modern Times*, *Times of Sociology*, and *Sociology*, the work analyzes how the theme of the refuge, which involves fundamental concepts of the three areas that make up the discipline of Sociology, is presented in these didactic instruments.

Keywords: *sociology teaching; sociology textbooks; refuge.*

Introdução

A Sociologia como disciplina curricular obrigatória na educação básica possui uma trajetória marcada pela intermitência e descontinuidade (SILVA, 2007). No cenário contemporâneo, a lei nº 11.684, promulgada em 2008, estabeleceu sua obrigatoriedade nos três anos do Ensino Médio,

¹ Doutora em Sociologia e Professora Colaboradora da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

² Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)

promovendo simultaneamente um amplo debate sobre as condições institucionais para seu ensino, bem como sobre a formação de professores, a produção de materiais e recursos didáticos e metodologias apropriadas para este nível de ensino. Essa conquista é hoje ameaçada pela Lei nº 13.415/2017, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e estabeleceu a Reforma do Ensino Médio, colocando em xeque a permanência de sua obrigatoriedade nos três anos desta etapa, bem como seu caráter disciplinar.

Para o que nos interessa neste artigo, cumpre observar que, no Ensino Médio, embora a disciplina seja denominada Sociologia, ela compreende as três áreas que compõem as Ciências Sociais, sendo elas: Antropologia, Sociologia e Ciência Política, ao passo em que os livros didáticos da disciplina devem incorporar conceitos e temáticas das três áreas, sem que haja o predomínio de uma sobre as demais. Como observa Amurabi Oliveira, o ensino de Sociologia na educação básica remete ao “ensino de Ciências Sociais, dentro dos limites da tradição acadêmica que se instaurou no Brasil desde os anos 1930” (2013, p.7), abrangendo as três áreas, de modo que o modelo da educação básica acompanha o instituído em âmbito acadêmico.

A Antropologia, como um dos eixos estruturantes das aulas de Sociologia no Ensino Médio e componente das Ciências Sociais presente neste nível de ensino, tem como função fazer com que o aluno seja capaz de identificar diferentes realidades em seu entorno e em diferentes espaços sociais, a fim de perceber tanto seu papel na promoção de transformação social quanto desenvolver as habilidades necessárias para o diálogo com o *outro*, sendo capaz também de praticar o exercício de reflexão para alcançar uma das competências indicadas no estudo das ciências humanas: “Compreender os elementos cognitivos, afetivos, sociais e culturais que constituem a identidade própria e a dos outros”, tal como preconizadas pelos Parâmetros

Curriculares Nacionais (PCN) (BRASIL, 1999, p.53)³. Noções como experiências culturais, redes de relações, papéis culturais, identidades sociais, entre outros, aparecem como fundamentais para a formação discente. Destaca-se, assim, que

os conhecimentos de Antropologia e Sociologia contribuem igualmente para a construção da identidade social e, sem negar os conflitos, a convivência pacífica. Dá-se especial destaque ao relativismo cultural proposto pelas correntes antropológicas surgidas após a Segunda Guerra Mundial, que advogam o direito de todos os povos e culturas construir sua organização própria, respeitando da mesma forma os direitos alheios (BRASIL, 1999, p.12).

No que diz respeito à Ciência Política, também componente da disciplina de Sociologia no Ensino Médio, uma de suas funções é fazer com que o aluno seja capaz de analisar as diferentes manifestações do poder, incluindo as dinâmicas da relação entre a população e o Estado, para alcançar uma outra competência, a de “compreender a produção e o papel histórico das instituições sociais, políticas e econômicas, associando-as às práticas dos diferentes grupos e atores sociais, aos princípios que regulam a convivência em sociedade, aos direitos e deveres da cidadania, à justiça e à distribuição dos benefícios econômicos” (BRASIL, 1999, p.19).

A Sociologia, por sua vez, deve fornecer aos educandos os instrumentos necessários para que estes sejam capazes de “construir uma postura mais reflexiva e crítica diante da complexidade do mundo moderno” (BRASIL, 1999, p.37), fomentando o exercício pleno da cidadania, da autonomia e reflexão crítica.

Além dos Parâmetros Curriculares Nacionais, outro documento importante para o ensino de Sociologia são as Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (OCNEM) de 2006, de caráter mais disciplinar e que enfatiza os princípios epistemológicos *estranhamento*

3 Não olvidamos os limites dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), como sua perspectiva flexibilizante de currículo, que o espaço deste artigo não permite explorar.

e *desnaturalização* como fundamentais para a disciplina no Ensino Médio. Merece destaque ainda outro documento de relevo no cenário educacional nacional, que envolve todas as disciplinas do currículo, que é o Caderno de Educação em Direitos Humanos publicado em 2013, um instrumento que busca orientar as práticas de ensino seguindo as Diretrizes Nacionais para a Educação em Direitos Humanos, estabelecida pelo Conselho Nacional de Educação através da Resolução nº 1 de 2012 que devem ser observadas por todos os níveis de ensino, pautando uma educação para os Direitos Humanos.

Este último documento se baseia nas premissas contidas na Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, e nos valores da Constituição Brasileira de 1988, intencionando promover a educação em direitos humanos em todos os graus da educação básica. Nesse sentido, o documento prevê “como fundamento os seguintes princípios: a dignidade humana, a igualdade por direitos, o reconhecimento e a valorização das diferenças e das diversidades, a laicidade do Estado, a democracia na educação, a transversalidade, a vivência e a globalidade, e a sustentabilidade socioambiental” (BRASIL, 2013, p. 7). Ou seja, o documento expõe que a educação tem a função de formar, por meio do conhecimento sobre as questões que envolvem a afirmação dos direitos humanos, seres capazes de atuar em sociedade, orientados por compromissos sociais, compreendendo que a noção de cidadania é processual e envolve fenômenos de emancipação e des emancipação, que ora ampliam o escopo de direitos, ora o restringe.

Em contexto mais recente, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), promulgada em 2018, configura o documento normativo que define as aprendizagens e competências essenciais que os discentes deverão desenvolver ao longo das etapas de ensino, norteando, portanto, o conhecimento escolar, sendo organizada no Ensino Médio por áreas de conhecimento: Linguagens e suas Tecnologias, Matemática e suas Tecnologias, Ciências da Natureza e

suas Tecnologias, Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, dividido em itinerários formativos.

Na área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, integrada por Filosofia, Geografia, História, e Sociologia, observamos como um dos objetivos fundamentais “combater estereótipos, discriminações de qualquer natureza e violações de direitos de pessoas ou grupos sociais, favorecendo o convívio com a diferença” (BRASIL, 2018a, p.467), além de afirmar que intenciona que “os estudantes desenvolvam a capacidade de estabelecer diálogos – entre indivíduos, grupos sociais e cidadãos de diversas nacionalidades, saberes e culturas distintas –, elemento essencial para a aceitação da alteridade e a adoção de uma conduta ética em sociedade” (BRASIL, 2018a, p.561).

Ainda do ponto de vista das aprendizagens e competências que devem ser asseguradas aos discentes, a BNCC da área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas está organizada de modo a tematizar e problematizar algumas categorias da área, como “Tempo e Espaço; Territórios e Fronteiras; Indivíduo, Natureza, Sociedade, Cultura e Ética; e Política e Trabalho” (BRASIL, 2018a, p.562), destacando que a:

Fronteira também é uma categoria construída historicamente. Ao expressar uma cultura, povos definem fronteiras, formas de organização social e, por vezes, áreas de confronto com outros grupos. A conformação dos impérios coloniais, a formação dos Estados Nacionais e os processos de globalização problematizam a discussão sobre limites culturais e fronteiras nacionais. Os limites, por exemplo, entre civilização e barbárie geraram, não raro, a destruição daqueles indivíduos considerados bárbaros. Temos aí uma fronteira sangrenta. Povos com culturas e saberes distintos em muitos casos foram separados ou reagrupados de forma a resolver ou agravar conflitos, facilitar ou dificultar deslocamentos humanos, favorecer ou impedir a integração territorial de populações com identidades semelhantes (BRASIL, 2018a, p.564).

Não obstante as pertinentes críticas que o processo de produção e promulgação da

BNCC desencadeou, importa observar que mesmo neste documento podemos encontrar um elenco de possibilidades e formas a partir das quais podemos inserir o debate sobre o fenômeno do refúgio. Assim, diante deste panorama legal-institucional no qual se insere a disciplina de Sociologia, consideramos que abordar o tema *refúgio* na disciplina seja de fundamental importância, pois trata-se de tema que compreende não apenas as três áreas das Ciências Sociais, promovendo um ensino articulado entre Antropologia, Ciência Política e Sociologia, mas constitui igualmente elemento central no debate sobre os direitos humanos, sobre a construção e garantia de direitos ao nível local, nacional, internacional, sobre os sentidos e os significados da cidadania, em um cenário marcado pela maior crise envolvendo refugiados e solicitantes de refúgio desde o final da Segunda Guerra Mundial.

Por meio das categorias *refúgio* e *refugiados*, podemos observar processos de emancipação e des emancipação, bem como podemos correlacionar diferentes temáticas que constituem o arcabouço teórico-conceitual do ensino de Sociologia na Educação Básica. Nesse sentido, estudar e refletir sobre a situação dos refugiados envolve a compreensão sobre a lógica global que incide no deslocamento dos indivíduos, sobre as decisões políticas que definem quais são as pessoas que podem adentrar nos diferentes países e seus territórios, sobre o papel do Estado-nação no contexto da globalização, quem são os sujeitos *desejáveis* e *indesejáveis*, entre outros fenômenos. Além disso, envolve a desconstrução de estereótipos sobre os refugiados, geralmente associados à imagem da clandestinidade, da irregularidade, desconsiderando a especificidade de sua condição.

Assim, o artigo justifica sua importância pela relevância histórica e contemporânea da temática, do aumento sem precedentes do número de solicitantes de refúgio enquanto uma tendência global, objetivando compreender de que forma o tema é tratado nos livros didáticos de Sociologia, considerando sua centralidade na educação básica de nível médio no Brasil, analisando a partir

de quais referenciais a discussão é abordada, e com qual frequência este tema é inserido nestes instrumentos didáticos, já que representa uma discussão importante no processo formativo de nossos educandos, além do fato de se tratar de uma das questões mais candentes do cenário contemporâneo, no contexto da ambivalência presente nos documentos e diretrizes nacionais e internacionais sobre o tema e a dificuldade que os diversos Estados nacionais encontram para efetivar o respeito e a garantia de direitos aos solicitantes de asilo e refugiados.

No que diz respeito à metodologia empregada no artigo, levando em conta o conteúdo exposto nos livros didáticos *Sociologia Hoje* (2016), *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* (2016), e *Sociologia* (2016), a pesquisa faz uma análise sobre como a temática do refúgio é abordada nestes livros, identificando termos-chave e termos correlatos que envolvem o debate, com a hipótese de que este tema não tem sido apresentado de forma adequada no que tange aos conceitos e espaços ocupados nas obras, especialmente levando em conta a relevância do tema no cenário nacional, internacional bem como sua inclusão em provas de ingresso ao ensino superior, como o vestibular e o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), que são elementos mobilizadores da dinâmica da seleção de conteúdos assim como os livros didáticos e os instrumentos normativos.

Também é importante citar a relevância da escolha dos livros didáticos aprovados no PNLD de 2018 para a análise do tema. O Programa Nacional do Livro e do Material Didático é uma importante política pública nacional, que avalia, por meio de comissão técnica especializada, os livros didáticos que serão utilizados nos colégios da rede pública de ensino, tendo a função de reunir aqueles que são considerados mais adequados para o uso em sala de aula, levando em conta as demandas apontadas nos documentos anteriormente citados, e o rigor conceitual característico da disciplina, com linguagem adequada para o nível médio de ensino. Segundo Simone Meucci, os livros didáticos possuem a “finalidade mais

imediate de servir de instrumento de ensino e de aprendizagem. Por isso, há uma tensão muito singular do autor de obras didáticas que, afinal, dialoga simultaneamente com o professor e com o aluno” (MEUCCI, 2014, p.214), de modo que adquire relevância a seleção de conteúdos observada, já que os livros não apenas dialogam com professores e discentes, mas igualmente *produzem discursos*. De acordo com Meucci, os livros didáticos constituem um:

recurso valioso para a compreensão da dinâmica de constituição de um repertório estável de conceitos, autores, temas e problemas de determinada disciplina entre membros da sociedade em geral. Nesse sentido, ao contrário do que comumente se pensa, a função escolar do livro didático faz dele um bem cultural bastante complexo e um ‘lugar’ privilegiado para compreender mecanismos e estratégias de produção e circulação do conhecimento na sociedade (2014, p.211).

No caso dos livros aprovados em 2018, consideramos que o fato de a análise da qualidade da obra didática para utilização no ensino médio ser realizada de três em três anos, nos leva a questionar a ausência de temas relevantes e atuais nestes instrumentos, que levem em conta os acontecimentos do último triênio, e, também, as mudanças que eventualmente acontecem nas diretrizes. No contexto da discussão realizada em nosso artigo, não é possível olvidar ou desconsiderar a relevância e o impacto da crise dos refugiados ocorrida ao nível mundial em 2015, com consequências significativas nos anos posteriores, inclusive no Brasil. Deste fato decorre a importância de destacar que os três livros analisados neste trabalho também foram aprovados em versão anterior, no documento do PNLD de 2015, ainda que no espaço deste artigo não tenhamos avaliado se alterações significativas foram realizadas à luz dos acontecimentos recentes, focalizando apenas a versão mais atualizada.

A importância do estudo sobre os refugiados nas aulas de Sociologia

Nas aulas de Sociologia no Ensino Médio, temas como preconceito, variadas formas de discriminação, de construção de estereótipos e fenômenos como etnocentrismo e xenofobia são constantemente abordados, em consonância com os princípios epistemológicos da disciplina e os documentos norteadores que balizam seu ensino. Contudo, a discussão sobre a especificidade da condição de *refugiado* nem sempre é abordada nesses diferentes momentos e contextos, ainda que seja um elemento central para pensar os avanços produzidos em termos de efetivação de direitos na esfera nacional e internacional, bem como para a compreensão dos dilemas que acompanham o curso da Modernidade. Como aponta a socióloga Patrícia Villen: “os refugiados são as testemunhas da violência e do desespero de nosso tempo” (2020, p.1), de modo que o debate sobre sua condição é fundamental para compreender o cenário hodierno, estabelecendo as conexões necessárias com os fenômenos históricos que promoveram a precariedade de sua condição.

De modo geral, podemos observar que as discussões em torno do tema *cidadania* recuperam momentos importantes que nos permitem contextualizar a ampliação do escopo dos direitos a um conjunto cada vez maior de indivíduos ou mesmo sua limitação, de modo que em meio a esse debate é possível analisar a condição singular dos sujeitos refugiados. Entre estes momentos, um que ganha relevo nas mais variadas obras didáticas de Sociologia para o Ensino Médio é o da Revolução Francesa, considerado também um marco do avanço da Modernidade.

Na análise desse momento histórico é possível compreender as transformações sociais, econômicas, políticas e culturais em curso, em especial no que toca à noção de direitos individuais, de sujeito, de cidadão. Em 1789, no contexto da Revolução Francesa, podemos observar a articulação entre os direitos individuais e o pertencimento nacional, com a promulgação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. No contexto do combate ao autoritarismo estatal,

do poder concentrado nas mãos da monarquia absolutista, e o surgimento dos ideais liberais que conduziram à Revolução, o documento faz menção aos indivíduos como portadores de direitos inalienáveis, ao passo em que estes seriam garantidos aos autóctones, restritos, portanto, aos cidadãos franceses. Embora não faça menção à condição de refugiado, o documento é importante, pois vincula a garantia de direitos ao pertencimento nacional, uma condição que permaneceu válida e uma constante ao longo de quase dois séculos, se considerarmos que o regime de proteção internacional aos direitos dos refugiados e apátridas só se consolidou após o final da Segunda Guerra Mundial.

Conforme analisa a filósofa Hannah Arendt, o período entre as duas guerras evidenciou que:

As guerras civis que sobrevieram e se alastraram durante os vinte anos de paz agitada não foram apenas mais cruéis e mais sangrentas do que as anteriores: foram seguidas pelas migrações de compactos grupos humanos que, ao contrário dos seus predecessores mais felizes, não eram bem-vindos e não podiam ser assimilados em parte alguma. Uma vez fora do país de origem, permaneciam sem lar; quando deixavam o seu Estado, tornavam-se apátridas; quando perdiam os seus direitos humanos, perdiam todos os direitos: eram o *refugio da terra* (ARENDR, 2013, p.369- grifo nosso).

Foi somente no período compreendido entre as duas grandes guerras⁴ que o regime de proteção aos refugiados foi formulado e paulatinamente implementado (REIS, MENEZES, 2013). A partir de meados da década de 1940, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a criação da Organização das Nações Unidas, o debate sobre a garantia de direitos passou a se configurar ao nível internacional, ou seja, a expansão dos direitos antes relacionados ao pertencimento nacional foi estendido a todos os indivíduos pelo

simples fato de *serem humanos*, com a elaboração da Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948. Após os horrores perpetrados pelo regime nazista, os processos de desumanização e morte a que foram submetidos os judeus e sujeitos pertencentes a outras minorias sociais, a comunidade internacional se propôs a assegurar “que as vítimas de opressão e perseguição obrigadas a deixar seu país como refugiadas fossem decentemente tratadas pela comunidade internacional” (REIS, MENEZES, 2013 p.63).

Em decorrência deste novo horizonte ético, qual seja, o de evitar a repetição da barbárie e proteger os sujeitos em situação de vulnerabilidade, em Conferência das Nações Unidas de Plenipotenciários sobre Estatuto dos Refugiados e Apátridas ocorrida em Genebra, em 1951, foi adotada a Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados na qual a categoria *refugiado* foi classificada como uma pessoa que:

temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, se encontra fora do país de sua nacionalidade e que não pode ou, em virtude desse temor, não quer valer-se da proteção desse país, ou que, se não tem nacionalidade e se encontra fora do país no qual tinha sua residência habitual em consequência de tais acontecimentos, não pode ou, devido ao referido temor, não quer voltar a ele (ONU, 1951, p.2).

A caracterização de refugiado do Estatuto dos Refugiados é baseada nos acontecimentos anteriores a 1º de janeiro de 1951, ou seja, leva em conta, estritamente, a situação dos europeus que se deslocaram de seus países durante o período da Segunda Guerra Mundial, pelos motivos expostos acima. Contudo, com a continuidade das guerras, perseguições e situações de conflito nas mais variadas partes do globo, em 1967 a ONU formulou um Protocolo⁵, indicando a ampliação do termo refugiado, para que pudesse

4 A questão dos refugiados constituiu um debate importante também após a Revolução Russa de 1917, quando diversos países europeus passaram a receber indivíduos em fuga do regime recém-instituído, especialmente sujeitos pertencentes à aristocracia russa.

5 Protocolo de 1967 relativo ao Estatuto dos Refugiados. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/>

incluir novas categorias de refugiados, o que possibilitou que os instrumentos normativos fossem paulatinamente alterados de modo a abarcar os acontecimentos mais recentes.

A modificação promovida pelo Protocolo orienta que além de analisar os pedidos de asilo, os Estados signatários devem conceder aos refugiados as mesmas condições usufruídas pelos nacionais em relação a emprego, a moradia e educação. Ainda assim, os Estados não são obrigados a acolher os refugiados que requisitam proteção em seu território, sendo apenas impedidos de não os enviar de volta ao local do qual fugiram, em acordo com o princípio de *non-refoulement*⁶. O que se verifica, contudo, é o desrespeito significativo deste princípio, especialmente entre países da União Europeia, com destaque para a Itália (GARCIA, 2016). De todo modo, importa destacar que:

No âmbito geral dos direitos humanos, apesar de suas limitações, as convenções relativas aos refugiados e apátridas representam um ponto de inflexão no direito internacional, pois pela primeira vez é reconhecida a existência do indivíduo no cenário internacional. Lentamente, direitos individuais universais independentes do Estado vão sendo reconhecidos, numa tendência que vinha se acentuando desde o fim da Segunda Guerra Mundial (REIS, 2004, p.151).

O debate sobre a categoria social *refugiados* envolve, portanto, dimensões da Sociologia, da Ciência Política e da Antropologia que permitem não apenas a compreensão de momentos históricos importantes que promoveram deslocamentos populacionais severos, como os regimes totalitários, guerras e revoluções, mas igualmente permite a análise do presente, seja ao

nível internacional, seja ao nível nacional.

De acordo com dados publicados pelo ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados)⁷, referentes ao ano de 2019, o deslocamento global atingiu mais de 70 milhões de pessoas, que foram forçadas a sair de seu país de origem, sendo que 25,9 milhões destas são refugiados e 3,5 milhões são pessoas em busca de refúgio, o que mostra um número extremamente significativo sobre a quantidade de pessoas nessa situação, que não podem ser ignoradas e exigem respostas urgentes diante da precariedade de sua condição. Estas respostas, no entanto, têm articulado, em cada contexto nacional e regional, simultaneamente o acolhimento e a exclusão, as práticas humanitárias e medidas de exceção, como o confinamento de refugiados em centros de detenção ou sua alocação em espaços de extrema precariedade e vulnerabilidade, como os campos de refugiados (AGIER, 2006; FASSIN, 2012; GARCIA, ZUIN, 2017).

No caso brasileiro, ainda que diante do cenário mundial nossa recepção de refugiados seja tímida, considerando o total de 11.231⁸ pessoas reconhecidas como refugiadas em solo nacional no ano de 2018, a compreensão sobre a presença destes indivíduos nos permite observar as diversas dinâmicas sociais nas quais este fenômeno se insere. Hoje, o Brasil recebe o contingente que o sociólogo italiano Pietro Basso qualificou como sendo “os periféricos da periferia” (2010; 2013), isto é, pessoas oriundas da periferia do sistema capitalista: venezuelanos, haitianos, angolanos, cubanos, bengaleses, entre outros. Estes indivíduos -*não-brancos*-, tem sido alvo de discriminação, racismo e xenofobia em um país considerado multirracial, marcado pela imigração e miscigenação.

Ao olharmos detidamente para o fenômeno

5 /portugues/BD_Legal/Instrumentos_Internacionais/Protocolo_de_1967.pdf Acesso em: 7 set. 2020.

6 O artigo 33 da Convenção relativa aos refugiados define que o princípio de *non refoulement* proíbe o Estado de acolher de expulsar ou rechaçar um refugiado para um território no qual sofra ou possa vir a sofrer ameaça ou violência aos seus direitos fundamentais em função de sua raça, nacionalidade, religião, opinião política ou por pertencer a um grupo social específico.

7 “Deslocamento global supera 70 milhões, e chefe da Agência da ONU para Refugiados pede maior solidariedade na resposta”. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2019/06/19/deslocamento-global-supera-70-milhoes/>

8 “Dados sobre refúgio no Brasil”: Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/dados-sobre-refugio-no-brasil/>

do refúgio no Brasil, em especial junto a nossos discentes do Ensino Médio, retomamos o nexo histórico entre passado e presente ao considerar a trajetória dos fluxos populacionais em nosso país. Se hoje os imigrantes e refugiados que aqui chegam são considerados como “invasores”, como sujeitos “indesejáveis”, que ameaçam roubar os empregos dos nacionais ou promover o “terrorismo”, isso se dá porque em determinado momento predominou uma visão sobre a existência de uma migração desejada, com perfis nacionais e étnicos muito distintos dos atuais. Com efeito, a migração subsidiada no Brasil como um *projeto nacional* foi sobretudo um projeto de embranquecimento, priorizando sobremaneira a migração branca e europeia, no bojo de um ideal de modernização e de progresso que intencionava ocultar o passado escravagista recente.

Assim, ao discutir refúgio sob a ótica da Sociologia para o Ensino Médio, podemos, por exemplo, seguir nas pistas analíticas deixadas por Florestan Fernandes, mobilizando os instrumentos teóricos forjados para pensar a relação entre a imigração, o trabalho e o racismo no Brasil no contexto do capitalismo periférico, bem como sobre as teses que sustentam o mito da democracia racial (VILLEN, 2015). Se Florestan apontava que o processo de modernização que se configurava no país no início do século XX não rompia com o racismo, hoje podemos questionar em que medida este cenário foi de fato alterado quando miramos o caso dos refugiados no Brasil e no mundo. Em que medida o avanço no “direito a ter direitos”, para usar uma expressão de Hannah Arendt, toca efetivamente imigrantes e refugiados?

Além dos referenciais citados, outro fenômeno relevante para a compreensão da categoria estudada é o de globalização, analisado por diversos teóricos das Ciências Sociais, como Anthony Giddens, Boaventura de Souza Santos, Octavio Ianni, Saskia Sassen, Danilo Zolo, Ulrich Beck, Zygmunt Bauman, entre outros. Ao contextualizar os deslocamentos populacionais no interior do debate sobre a globalização, discutimos a tendência de diversos

países ao redor do globo de reivindicar ampla liberdade de circulação, mas restringindo esta movimentação a bens e capitais, ao mesmo tempo em que se restringe paulatinamente o movimento de pessoas, mesmo aquelas em situação de vulnerabilidade. Conforme destaca Saskia Sassen, o território é extremamente complexo, pois não envolve apenas o espaço, ou seja, a parte material, mas também inclui lógicas de poder influenciadas pela expansão neoliberal, a garantia ou restrição de direitos, além da soberania nacional. A mesma sociedade que produz bens e riquezas, afirma Sassen, é aquela responsável por complexos mecanismos de expulsão (SASSEN, 2016), que impactam as relações sociais e a relação entre seres humanos e a natureza.

Diante dos elementos brevemente apontados e que representam um conjunto limitado de possibilidades de tematização da condição dos refugiados no cenário histórico e contemporâneo, podemos traçar elementos que nos permitam compreender de que forma os alunos do ensino médio estão refletindo sobre esse tema que perpassa a história e é, ao mesmo tempo, extremamente atual. Em quais momentos o tema é ou poderia ser abordado no livro didático? Tem sido tematizado de forma satisfatória, do ponto de vista teórico e conceitual?

Além destes fatores, destacamos que a reflexão sobre a presença do tema nos livros didáticos se justifica ainda pelo fato de que nos últimos anos, o tema do refúgio e dos refugiados tem sido objeto de diversas questões avaliativas em vestibulares por todo o país desde 2015 até o momento, tais como nas provas da UNESP, da USP e do ENEM, e, como pontuamos no início deste artigo, também estes instrumentos impactam sobre os temas, conceitos e conteúdos que serão ministrados nas aulas de Sociologia.

O tema do refúgio nos livros didáticos

Por meio da análise de conteúdo, foi feita uma busca manual de palavras que se relacionam com a temática do refúgio, e que estão presentes direta ou indiretamente quando este assunto é abordado,

sendo elas, respectivamente: refugiados, refúgio, migração, migrantes, estrangeiros, ilegais e direitos humanos. A menção aos termos não é contabilizada quando este é citado em índices e/ou notas de rodapé, mas, apenas no corpo do texto, ou em sugestões de leitura. A análise é documental, buscando mostrar em que sessões do livro didático a temática dos refugiados é abordada, problematizando a forma como o tema aparece no mesmo, não nos interessando, portanto, uma descrição quantitativa sobre o número de vezes em que o termo é mencionado e sim o contexto no qual o debate é inserido ao longo da obra. A pesquisa leva em conta o conteúdo exposto em três livros didáticos aprovados pelo MEC e reunidos no Plano Nacional do Livro e do Material Didático de 2018⁹, dada a impossibilidade de fazer uma análise dos cinco livros aprovados no espaço deste artigo. As obras selecionadas foram: *Sociologia Hoje* (2016), *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* (2016) e *Sociologia* (2016).

Sociologia Hoje

Dos autores Celso Rocha de Barros, Henrique Amorim e Igor José de Renó Machado¹⁰, a obra foi avaliada e descrita da seguinte maneira pelo Guia do PNLD Sociologia de 2018:

Esta obra está dividida em três unidades equilibradas e interdependentes que retratam as áreas que compõem as Ciências Sociais, ou seja, entre Antropologia, Sociologia e Ciência Política. Dada essa organização, o leitor tem um contato mais detalhado e aprofundado com os fundamentos de cada uma dessas disciplinas. Em cada unidade há também um capítulo dedicado à produção brasileira. A obra, dessa maneira, apresenta os temas centrais da Sociologia por meio de um olhar panorâmico, analítico e interdisciplinar. Trata-se de um livro de fácil manuseio e localização dos conteúdos pelos(as) professores(as) e estudantes.

Com uma redação clara e atenta às especificidades do Ensino Médio, o livro também oferece uma seleção de textos originais dos autores clássicos e contemporâneos (BRASIL, 2018b, p.22).

Do ponto de vista da presença do tema do refúgio, foi possível identificar a discussão de forma direta ou indireta nos seguintes capítulos: *Globalização e Política* e *A sociedade diante do Estado*, embora haja menções dispersas ao longo da obra sobre a questão dos imigrantes, que é tema correlato.

De acordo com o livro didático, o capítulo *Globalização e Política* se propõe a discutir os seguintes temas: o conceito de globalização; a governança global; a globalização e o Estado; Movimentos sociais globais; o Brasil e a globalização. Com efeito, o capítulo trata de forma bem articulada as diversas dimensões que compõem o fenômeno da globalização, mobilizando autores e conceitos de diferentes matrizes teóricas no campo das Ciências Sociais, oferecendo aos estudantes um panorama apurado da discussão contemporânea. Contudo, em um capítulo no qual o debate sobre refúgio e as migrações poderia compor um elemento central, chama a atenção o fato de que a referência aos deslocamentos populacionais seja feita apenas de forma indireta ou de modo ilustrativo, seja nos *boxes* adicionais, em imagens, atividades e sugestões de leitura, como se observa ao longo das páginas 270 a 277, nas quais há a citação de organismos da ONU (mas não do ACNUR), ao fato de que a livre circulação se configura para bens, mas não para pessoas e um mapa destacando o número de mortes de migrantes tentando alcançar a Europa por via marítima. Ao não tratar conceitualmente esses diferentes deslocamentos populacionais, especialmente os deslocamentos forçados, compreendemos que não seja possível traçar relações causais entre os fenômenos ilustrados, pois apenas a dimensão econômica não é capaz de explicar porque

9 No ano de 2018 foram submetidos à avaliação 12 livros, dos quais 5 foram aprovados e 7 reprovados. Dos aprovados, todos eram conhecidos por professores e estudantes, por terem sido aprovados em 2015.

10 Celso Rocha de Barros é sociólogo, Henrique Amorim é sociólogo e Igor José Renó é antropólogo.

certos estrangeiros são considerados seres *desejáveis* e outros, ao contrário, *indesejáveis*, o que demandaria a reflexão sobre a construção de estereótipos, o colonialismo e o domínio sobre o *Outro*.

Como exemplo, lemos na página 270 a seguinte passagem:

O esporte tornou-se extremamente globalizado: na equipe da Internazionale de Milão que conquistou a Liga dos Campeões 2010, nenhum dos jogadores titulares era italiano (vários, aliás, eram brasileiros). Também no caso do futebol a desigualdade de riqueza entre os países produz efeitos: afinal, há muito mais jogadores brasileiros atuando na Itália do que jogadores italianos no Brasil. E boa parte dos fenômenos culturais globais é comercializada por empresas localizadas em países ricos (MACHADO *et al.*, 2016, p.270).

Ao mencionar o caso do futebol, a obra destaca apenas a desigualdade econômica entre as diversas nações como fator explicativo para o fato de haver jogadores de outras nacionalidades em países europeus, desconsiderando as múltiplas dimensões que envolvem a dinâmica entre estrangeiros e nacionais nesse esporte em particular, sobretudo a dinâmica racial. Como se trata de assunto que possui grande ressonância entre os estudantes, seria relevante analisar o quanto o debate sobre identidade nacional tem feito parte das discussões esportivas com grande destaque ao menos desde o final da década de 1990, quando a presença de indivíduos de origem estrangeira nas grandes seleções de futebol como a italiana, francesa e alemã tornou-se alvo de ataques de partidos e movimentos sociais da extrema-direita, como a Liga Norte e o Front Nacional, principalmente nos eventos da Copa do Mundo¹¹, com a mobilização destacada de repertórios racistas.

Assim, observamos que a primeira menção ao termo “refugiados” no livro é feita como material complementar, como sugestão de leitura ao final do capítulo, com a indicação da obra *Diga que você é um deles*, de Uwem Akpan, (2016, p.288). Ainda que o livro destaque a condição do refúgio como sugestão de leitura complementar, a palavra refúgio não aparece uma só vez ao longo do capítulo em questão, o que nos leva a considerar que a temática não foi abordada teórica e conceitualmente, dificultando a relação entre globalização e política que poderia ser feita pelo aluno.

Outra menção indireta é feita através de um mapa que mostra os casos de morte de imigrantes tentando alcançar a Europa por via marítima, no período de 2000 a 2015 (2016, p.277). Neste caso, embora o termo utilizado seja “migrante”, a discussão envolve também a condição dos refugiados, quando são citadas as situações de conflito armado. Nesse caso em particular, há uma dificuldade adicional para o estudante, que não informado sobre as diferenças conceituais e práticas entre um refugiado, solicitante de asilo e um imigrante, pode incorrer em reprodução de estereótipos sobre as diferentes condições. O mesmo ocorre na sugestão de atividade a partir da música *Clandestino*, de Manu Chao, que cita os imigrantes *ilegais* sem ter abordado tal condição¹² ao longo do capítulo. O que significa ser um imigrante ilegal? Esse dado é importante em especial se consideramos que essa nomenclatura tem sido questionada por diversos teóricos, ativistas e movimentos sociais, substituindo-a por *irregulares*. Em que esta condição se diferencia ou se aproxima da condição de refugiado? Podemos inferir que os professores teriam de ser sensíveis a estas diferenças e precisariam preparar um material adicional para os discentes, esclarecendo os variados status dos sujeitos que se deslocam pelo

11 Como é possível observar no documentário *Les bleus: une autre histoire de France 1996-2016* (2016), que aborda a relação entre o futebol francês e o debate étnico-racial, uma obra acessível ao estudante de ensino médio, mas capaz de trazer a complexidade que o tema exige.

12 Mesma situação ocorre na seção *Concluindo*, onde há diversas questões relativas aos capítulos do livro. No caso do capítulo 13, há mais uma vez uma questão que envolve os termos “refúgio”, “imigrantes” e “ilegalidade”, relacionados ao caso dos haitianos no Brasil, sem que o livro tenha debatido tais questões (questão 3, p.352).

mundo, uma vez que no instrumento didático não há tal elaboração.

Já no capítulo seguinte, *A sociedade diante do Estado*, os autores se propõem a discutir temas como: A luta pela cidadania; Os movimentos sociais; Problemas da ação coletiva; Capital social e participação cívica; A sociedade civil. Aqui, a menção ao termo *refugiados* é feita logo no início do capítulo, através de uma imagem utilizada como exemplo do debate que o capítulo irá realizar, mostrando uma foto do campo de refugiados sírios na Turquia (2016, p.291). Ainda que o tema do refúgio apareça mais uma vez de forma ilustrativa, por meio de uma imagem ao lado do texto principal, é possível traçar uma análise histórica da situação dos refugiados, levando em conta os conceitos mobilizados pela filósofa Hannah Arendt no contexto da Segunda Guerra Mundial e a expulsão de indivíduos de seus países de origem, citado brevemente no início do capítulo.

Assim, embora a imagem relativa aos refugiados sírios seja pertinente no contexto da discussão sobre a garantia dos direitos fundamentais, em relação aos direitos daqueles que são considerados cidadãos em determinado território, tal como destacamos no início deste artigo, o material didático não realiza uma abordagem sociológica ou mesmo histórica sobre quem são os sujeitos refugiados, nem explica o que são e porque existem os campos de refugiados, ponto importante para entender, justamente, o que o capítulo propõe: a sociedade diante do Estado. Mais uma vez, não encontramos, seja ao longo do capítulo ou mesmo de todo o material didático, nenhuma categorização dos diferentes sujeitos e status que compõem os deslocamentos populacionais.

Em mais uma imagem ilustrativa, os autores mencionam uma manifestação do partido extremista grego Aurora Dourada (p.299), que prega o ódio aos imigrantes e minorias, de inspiração neonazista. O exemplo é utilizado

para destacar que existem movimentos sociais que desejam subtrair direitos, mas não articula este elemento ao fato de que movimentos como este citado surgiram exatamente no contexto do aumento dos fluxos de migrantes e refugiados em direção sobretudo a Espanha, Grécia e Itália, chamados como “países de nova imigração”. Não se trata, obviamente, de uma casualidade que deva ser desconsiderada.

Em linhas gerais, em relação a temática do refúgio, o livro didático *Sociologia Hoje* não aborda o tema de forma ampla e satisfatória¹³. Ainda que haja discussões sobre a imigração, a condição dos imigrantes e citações do termo refugiado ao longo do livro, este não é problematizado em nenhum momento como categoria social, se tornando apenas uma variável das questões relativas ao fluxo de pessoas no mundo globalizado, mesmo nos diversos momentos em que a temática poderia ter sido abordada, pois a obra tratava de assuntos diretamente relacionados aos refugiados, mas a discussão não foi realizada.

De toda forma, note-se que pelo fato do termo refúgio aparecer ao longo do livro, o professor da disciplina de Sociologia pode encontrar elementos para abordar a temática, trazendo materiais externos que possam somar no entendimento do conteúdo, assim como pode não fazê-lo, o que pode ser um problema que culmina na confusão e reprodução de estereótipos comumente relacionados ao refúgio e a imigração.

Tempos Modernos, Tempos de Sociologia

Das autoras Bianca Freire Medeiros, Helena Bomeny, Julia O'Donnell e Raquel Balmant Emerique¹⁴, o livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*, foi caracterizado da seguinte forma segundo o Guia do PNL D:

A obra é organizada de modo coerente a partir de uma proposta didática diferenciada e instigante.

13 Destacamos que um dos autores da obra mencionada possui uma intensa produção acadêmica sobre a temática da imigração e do refúgio, o antropólogo Igor José de Renó Machado.

14 Bianca Freire é historiadora, Helena Bomeny é socióloga, Julia O'Donnell é antropóloga, Raquel Balmant Emerique é socióloga.

Seu texto é fluido e apropriado ao Ensino Médio, sem se furtar a utilizar trechos de textos originais, leis e artigos. Após uma parte introdutória, voltada à apresentação das áreas das Ciências Sociais, utiliza o filme “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin, como operador metodológico e se baseia em grandes pensadores da disciplina para trabalhar com cenas do filme, conduzindo o estudante ao questionamento sociológico da modernidade. O livro se destaca por ter uma parte inteira dedicada às Ciências Sociais no Brasil e por trazer, ao fim, um glossário de conceitos da disciplina (BRASIL, 2018b p.27)

No capítulo 5, intitulado “O apito da fábrica”, o livro traz a discussão sobre o trabalho em cadeia na linha de montagem, através de uma das cenas do filme *Tempos Modernos*, tendo como temática principal do capítulo as teorias de Émile Durkheim, como fato social e coesão social. É nesse contexto que verificamos a primeira menção à temática do refúgio, na seção *Assimilando conceitos* do capítulo, em que questões do cotidiano devem ser relacionadas a teoria exposta. Aqui temos um problema já identificado anteriormente na obra *Sociologia Hoje*, relacionado ao uso de exemplos de situações que envolvem os refugiados, sem que haja ao menos alguma referência a esta categoria ao longo do texto, requerendo um conhecimento prévio por parte dos alunos, ou, uma conceitualização por parte do próprio professor (BOMENY et al., 2016, p.157-158). Há uma fotografia que remete à condição dos refugiados sírios em 2011 e a necessidade de vincular à teoria durkheiminiana, sem fornecer qualquer tipo de dado sobre a situação destes indivíduos. Como apontamos em outros momentos, seria possível aqui correlacionar o avanço da Modernidade às concepções vigentes nesse momento histórico sobre quem seriam os sujeitos titulares de direitos. Ademais, poderia fornecer ao menos uma indicação sobre os deslocamentos populacionais do período, relacionados sobretudo ao processo de colonização, traçando o paralelo com a

situação contemporânea.

Já no Capítulo 12, intitulado *Sonhos de Consumo*, as teorias de Walter Benjamin conduzem as discussões sobre consumo, cultura de massa, urbanização e o processo de globalização. Na seção *Um Sarau imaginário*, o livro propõe que os alunos reflitam sobre uma possível discussão entre teóricos, sobre a vivência no mundo moderno, em uma discussão entre Karl Marx e Alexis de Tocqueville. Neste caso, temos o mesmo problema do capítulo anterior: o uso de exemplos que não correspondem ao conteúdo exposto, como se vê a seguir:

Estudantes secundaristas em protesto contra a reorganização escolar e fechamento de escolas. São Paulo (SP), 2015.

Policial observa o protesto de imigrantes refugiados da guerra síria, em frente à estação de Bicske, Hungria, 2015.

Desafio: relacionar cidadania e democracia na organização das sociedades e analisar o papel dos valores éticos na estruturação política das sociedades (Bomeny et al., 2016, p. 366).

Além de utilizar o termo conceitualmente equivocado de “imigrantes refugiados”¹⁵, consideramos que sem realizar ao menos um panorama breve sobre a condição do refugiado no mundo moderno, inclusive a partir do autor que orienta a discussão do capítulo, Walter Benjamin, não é possível discutir a estruturação de valores éticos, pois mesmo estes possuem tempo e história que não podem ser olvidados. Chama a atenção, portanto, que um livro que tem como mote a ideia de Modernidade desconsiderar a necessidade de inscrever a construção da noção de sujeito, de cidadão, de pessoa em perspectiva histórica que lance luz ao presente. Não há, para utilizar uma expressão célebre de Walter Benjamin, uma narrativa que permita analisar a “história à contrapelo”, desde a ótica dos oprimidos, aqui, os sujeitos migrantes e refugiados.

Com efeito, mesmo nos momentos em que observamos a potencialidade de abordagem destes conteúdos, como na seção *Conceitos*

15 Embora o refugiado seja um imigrante forçado, não se utiliza o termo tal como citado.

Sociológicos, na qual o livro didático se propõe a fazer um apanhado, similar a um dicionário, de palavras relevantes para o entendimento do conteúdo que fora exposto, não há tratamento de temas e conceitos relacionados ao refúgio. Aqui, poderia ter sido preenchida a lacuna da ausência de explicação sobre o termo refugiado, mesmo que de forma superficial, já que poderia fornecer uma noção sobre o contexto dos exemplos que foram utilizados. O termo que mais se aproxima da explicação, e que poderia ter incluído a questão dos refugiados, é a “migração”, mas apenas este foi considerado.

Nesse sentido, uma das figuras fundamentais para a compreensão da Modernidade, -os refugiados-, tal como destacado por diversos autores, entre os quais Hannah Arendt e Giorgio Agamben, não aparecem nem como categoria social, como conceito ou como referência importante para pensar tanto a Modernidade quanto sua crise, ainda que referências sobre os imigrantes estejam abarcadas ao longo da obra.

Sociologia

Das autoras Benilde Lenzi Motim, Maria Aparecida Bridi e Silvia Maria de Araújo¹⁶, segundo o Guia do PNLD, o livro *Sociologia*:

organiza o conteúdo da disciplina por meio de temas que contemplam de modo amplo e adequado a pluralidade e diversidade das Ciências Sociais. A exposição é equilibrada e consegue realizar a transposição didática da produção acadêmica em saberes escolares, uma vez que os conceitos são apresentados em linguagem acessível e, sempre que possível, dialogando com a realidade dos estudantes (BRASIL, 2018b, p.17).

No quarto capítulo, *O sentido do trabalho*, as autoras propõem estudar “as relações dos trabalhadores com seu trabalho, o sentido do trabalho na modernidade e os seus diferentes significados e características conforme o tempo

e as organizações sociais (ARAUJO et al., 2016, p.107)”. Além da relação com o cenário político e econômico, também aponta que “a desigualdade se faz presente na medida em que determinados grupos sociais encontram maiores dificuldades em serem contratados, não são amparados pelas leis trabalhistas ou não recebem os mesmos salários e oportunidades que outros grupos (ARAUJO et al., 2016, p.107)”, destacando a situação dos trabalhadores imigrantes. Assim, é nesse contexto, do universo do trabalho, que a primeira referência à temática do refúgio é realizada, através de uma foto que possui como legenda a seguinte equação:

Homens de diferentes partes da África e da Ásia em campo de refugiados em Calais, na França. Foto de 2016. Conflitos e guerras também afetam as oportunidades de trabalho, levando milhões de pessoas a procurarem melhores condições de sobrevivência em outros países (ARAUJO et al., 2016, p.120).

Neste trecho podemos verificar um problema conceitual que possui consequências importantes para a compreensão dos deslocamentos populacionais entre os estudantes e que acaba por recair numa divisão feita tipicamente pelo senso comum e a mídia de modo geral: a confusão entre os termos imigrante e refugiado. Isso ocorre porque ao trazer uma foto de um campo de refugiados como exemplo para as desigualdades no mercado de trabalho, seria necessário indicar que estas pessoas não saíram *voluntariamente* de seus países e não necessariamente pela falta de emprego, mas sobretudo por risco iminente às suas próprias vidas¹⁷, além de se tratar de um campo que abriga tanto uma categoria social quanto outra. Ainda que seja pertinente trazer a discussão sobre a condição dos refugiados e imigrantes para o contexto do mundo do trabalho, no qual especialmente os imigrantes

16 Benilde Lenzi Motim é socióloga, Maria Aparecida Bridi é socióloga, e Silvia Maria de Araújo é socióloga.

17 Sem mencionar as diversas restrições e obstáculos que os sujeitos em situação de refúgio ou aguardando a decisão sobre seu status encontram para acessar o mercado de trabalho, tais como dificuldade em obter a revalidação de diplomas, as barreiras linguísticas, eventos de discriminação, entre outros.

estão submetidos a péssimas condições e precarização de seu trabalho, ao utilizar um exemplo que não diferencia estas situações e não esclarece minimamente os motivos que dão origem ao sistema de centros e campos para imigrantes e refugiados, o instrumento didático acaba por reproduzir um equívoco conceitual, exigindo por parte dos docentes que realizem o processo de *estranhamento* e *desnaturalização* em relação ao próprio material utilizado em sala. Nesse sentido, se é tarefa da Sociologia precisar e definir as categorias sociais para fornecer instrumentos de leitura da realidade, devemos exigir este rigor também do livro didático, efetuando as necessárias mediações para a linguagem do ensino médio.

Outro elemento que reforça nossa interpretação diz respeito ao fato de que a menção aos campos de refugiados é feita em outros momentos ao longo da obra, em diferentes capítulos, sem que a sua caracterização mínima tenha sido realizada. Aparecem quase como espaços naturalizados, que não conduzem à crítica reflexiva¹⁸. De todo modo, uma proposta que aparece como dado interessante é inserida ao final do capítulo, quando as autoras sugerem que seja feita uma pesquisa interdisciplinar, com contribuições da História e da Geografia, de modo a traçar as relações entre migrações, trabalho forçado, pobreza e globalização (ARAUJO *et al.*, 2016, p.121). Nesse momento, o docente poderia chamar a atenção para a questão do refúgio, instigando os discentes a buscarem mais informações sobre o tema, ainda que este dado não supere a lacuna presente no texto didático, que não aborda estes fenômenos, do mesmo modo que não é possível prever o tipo de fonte que os estudantes utilizarão, as quais podem, em última instância, reforçar estereótipos.

Destacamos ainda que no sexto capítulo, que discute “A cultura e suas raízes”, há um instigante debate sobre etnocentrismo, sobre relativismo cultural, sobre as teorias raciais e o debate sobre

o embranquecimento populacional no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. O texto traz o dado muito pertinente segundo o qual os imigrantes- europeus, brancos- possuíam uma ampla gama de direitos que era muito maior em relação aos direitos dos trabalhadores recém-libertos. Este seria um momento muito oportuno para realizar a conexão com os fenômenos contemporâneos e a restrição de direitos dos imigrantes e refugiados hoje em nosso país, debatendo ainda esta herança colonial que incide sobre o olhar em relação ao *Outro* não branco, os “periféricos na periferia”, como apontamos anteriormente. Contudo, estas mediações não foram realizadas ou problematizadas à luz da história recente.

No entanto, no capítulo 7, *Sociedade e religião*, que objetiva estudar a religião como instituição social (ARAUJO *et al.*, 2016, p.201), analisar as possíveis relações entre o fundamentalismo religioso e a globalização e a natureza de alguns conflitos em diferentes partes do mundo, noticiados cotidianamente como sendo de origem religiosa, podemos observar uma abordagem mais detida da temática do refúgio neste livro didático, mas padecendo das mesmas lacunas apontadas nesta e nas demais obras. Vemos o debate ser mencionado no capítulo através da legenda de uma foto utilizada como exemplo do *box* adicional com o título *Conflitos religiosos no mundo contemporâneo*, na qual se lê:

Campo de refugiados sul-sudaneses em Juba, no Sudão do Sul. Foto de 2013. Fatores étnicos, políticos e econômicos contribuem para o conflito entre o norte, de maioria muçulmana, e o sul do país, de maioria cristã e recentemente proclamado independente como Sudão do Sul (ARAUJO *et al.*, 2016, p.218).

A foto é condizente com a discussão, já que o deslocamento forçado em função de perseguições religiosas é um dos motivos que levam à necessidade do refúgio, além de trazer

18 Sem qualquer referência à temática, podemos ver logo no início da obra, no segundo capítulo, novamente uma imagem do campo de Calais, na qual há uma professora dando aulas voluntárias de francês para imigrantes neste espaço (2016, p.45), junto a outros variados exemplos que refletem, para as autoras, as mudanças sociais no mundo contemporâneo.

uma notícia atual. Ainda assim, nada é dito sobre o campo de refugiados e sobre a situação das pessoas que saíram de seus países e foram alocadas nestes espaços. Cumpre observar que em outro exemplo utilizado no mesmo *box* sobre conflitos religiosos, o termo utilizado é *imigrantes*, quando, na verdade, também se trata de refugiados, em função da fuga de perseguição religiosa. Pode-se perceber, então, que não há uma preocupação com os termos que serão utilizados no momento da explicação, colocando ambos, imigrantes e refugiados, como meros sinônimos, não levando em conta as suas singularidades. Nesse sentido, embora oportuna a inclusão do debate sobre refúgio no contexto da relação entre globalização e o fenômeno religioso, que permite inclusive pensar a resposta que os diferentes governos tem oferecido aos refugiados -muitas vezes assimilados a “potenciais terroristas”-, a obra não realiza de modo satisfatório tal discussão, utilizando-a apenas como exemplo ilustrativo.

Além da menção ao debate nestes dois capítulos, observamos que também no contexto da discussão sobre Movimentos Sociais, realizada no capítulo nono, a reflexão sobre os refugiados aparece, reforçando nossa premissa inicial segundo a qual um dos eixos centrais para analisar a condição dos refugiados é a discussão em torno dos processos de emancipação e des emancipação. Na primeira aparição de termos relacionados ao refúgio neste capítulo, vemos em uma atividade sugerida a categorização destes como pessoas que sofrem discriminação social, junto com outros grupos citados ao longo do texto proposto. Neste caso, são colocados como indivíduos que não podem exercer a cidadania, porque não a possuem, e a intenção é que os alunos/as façam uma proposta de intervenção para uma possível melhoria na situação destes indivíduos (ARAUJO *et al.*, 2016, p.279). Porém, podemos questionar, como os alunos serão capazes de elaborar uma intervenção sem que cada uma das categorias sociais expostas seja conceitualizada ao longo do livro didático? Novamente podemos observar exemplos que mobilizam a condição do refúgio sem que haja uma explicação sobre a temática.

Ainda no contexto da discussão sobre os

movimentos sociais, o livro didático propõe um tópico sobre o tema da identidade, e como os conflitos relacionados aos migrantes são um exemplo deste fenômeno. São citados os “povos sem território”, sem qualquer contextualização sobre quem são esses indivíduos, de maneira que, ao referenciar a condição dos apátridas, mas sem fazer qualquer relação com o termo, não é possível entender quais são as motivações, o contexto, e as consequências da existência dessa outra categoria social, não abordada no livro didático (ARAUJO *et al.*, 2016, p.271) e que já nos anos 1940 constituíam o que Hannah Arendt qualificou como “o mais recente fenômeno de massas da história contemporânea” (2013, p.380)

Da análise desta obra concluímos que embora existam múltiplas referências dispersas relacionadas ao universo temático do refúgio, a este não foi dado tratamento conceitual particularizado em relação a outros temas das Ciências Sociais que aparecem de modo mais específico.

Conclusão

Estabelecendo uma comparação entre os três livros didáticos analisados, podemos identificar algumas características comuns na abordagem da temática do refúgio. Todos os livros didáticos citados apresentam dois problemas principais, sendo o primeiro a falta de rigor conceitual, de definição das categorias sociais, de modo que termos como migração e refúgio, por exemplo, são mobilizados ao longo da exposição como sinônimos, sem que sejam realizadas as distinções entre ambos, ou uma abordagem histórica do surgimento destes como categoria social, sobre como estas diferentes condições impactam, de fato, nas relações sociais contemporâneas e nas subjetividades dos indivíduos que se deslocam, seja de forma voluntária, seja forçada.

Outro problema é relacionado ao uso de exemplos ao longo dos capítulos, seja por meio de fotos, exercícios para a fixação de conteúdos, ou *box* adicionais. Diante da ausência de categorização, conceitualização ou problematização dos termos ao longo do texto,

utilizar a condição do refúgio como exemplo para eixos tão diversificados como trabalho, movimentos sociais, questão religiosa e aspectos da globalização, não permite que efetivamente os alunos consigam fazer uma relação direta entre estes e os exemplos mobilizados no contexto do universo do refúgio, já que não é uma relação dada como óbvia, visto que os principais conceitos não foram elaborados anteriormente. Observamos, assim, que o debate sobre os refugiados aparece de forma comum nos três livros, por meio de exemplos, ilustrações ou atividades adicionais, mas não como tema que mereça análise detida ou pormenorizada, a despeito de sua relevância histórica e contemporânea.

Podemos observar que, dentre os três livros analisados, o livro *Sociologia*, de Benilde Lenzi Motim, Maria Aparecida Bridi e Silvia Maria de Araújo é o que aborda o tema com maior frequência e de forma mais interdisciplinar, objetivando a reflexão e a postura ativa dos/as alunos/as, em relação à temática do refúgio. Ainda que não esteja isento das críticas mencionadas anteriormente, o livro didático em questão possui o maior número de citações dos termos escolhidos para a análise, quando relacionados a questão dos refugiados, indicando, com isso, uma maior possibilidade do professor abordar a temática em suas aulas.

Embora saibamos que os usos do livro didático são muito variados e merecem pesquisas específicas sobre tal diversidade, consideramos que este instrumento é uma das principais referências em termos de seleção de conteúdos para as aulas de Sociologia, junto a outras como aquelas previstas nos documentos normativos, nas provas de ingresso para o ensino superior e as que compõem o universo formativo próprio dos docentes. De todo modo, é fato amplamente reconhecido de que se trata de um bem cultural disponível a todos os estudantes da rede básica de ensino, que podem acessá-lo de modo facilitado, promovendo assim a democratização de saberes e conteúdos. Nesse sentido, se o tema do refúgio não está presente neste instrumento, mas ao mesmo tempo aparece como conteúdo importante nas provas de ingresso no ensino

superior bem como constitui tema de grande relevância na atualidade, gerando, no mínimo, a curiosidade dos alunos, podemos inferir que o professor, em meio ao planejamento e execução de aulas, necessita também preparar um material de apoio extra para que a temática seja abordada, gerando tempo de trabalho adicional ou mesmo dispêndio de recursos.

Consideramos, assim, mediante o que foi exposto, que a temática do refúgio não tem recebido o destaque que sua relevância contemporânea pressupõe e que uma abordagem mais cuidadosa permitiria, inclusive, romper com uma lacuna sempre destacada por intelectuais, professores e estudantes, que diz respeito ao tratamento de temas e conteúdos das três áreas disciplinares que compõem as Ciências Sociais, já que se trata de tema que articula tanto os referenciais da Sociologia, quanto os da Antropologia e da Ciência Política, avançando, assim, em uma abordagem interdisciplinar.

Referências bibliográficas

AGIER, Michel. Refugiados diante da nova ordem mundial. In: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, vol.18, n.2, p.197-215, 2006.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 832p., 2013.

ARAÚJO, Silvia M. de; BRIDI, M. A.; MOTIM, B. L. *Sociologia*. Volume único. Ensino médio. São Paulo: Scipione, 488 p., 2016.

BASSO, Pietro. Imigração, racismo e antirracismo na Europa de hoje. In: TAVARES; M. A. A.; CLÁUDIA, G. *Intermitências da crise e questão social: uma interpretação Marxista*. João Pessoa: Editora da UFPB, p. 83-133, 2013.

_____. *Razzismo di Stato. Stati Uniti*, Europa, Italia. Milano: Franco Angeli, 640 p., 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: Ministério

da Educação, 2018a.

_____. Ministério da Educação. *Orientações curriculares para o ensino médio: ciências humanas e suas tecnologias*. vol. 3. Brasília, 136p., 2006.

_____. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio*. Brasília: Ministério da Educação, 109 p., 1999.

_____. Ministério da Educação. PNLD 2018: *Sociologia, guia de livros didáticos, ensino médio*. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 55p., 2018b.

_____. Ministério da Educação. *Resolução CNE/CP nº 1 de 30 de maio de 2012*. Estabelece Diretrizes Nacionais para a Educação em Direitos Humanos. Brasília: Diário Oficial da União, 31 de maio de 2012, seção 1, p. 48.

_____. Ministério da Educação. *Resolução CNE/CP nº 2, de 22 de dezembro de 2017*. Institui e orienta a implantação da Base Nacional Comum Curricular, a ser respeitada obrigatoriamente ao longo das etapas e respectivas modalidades no âmbito da Educação Básica. Brasília: Diário Oficial da União, 22 de dezembro de 2017, seção 1, p. 41-44.

_____. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. *Caderno de Educação em Direitos Humanos*. Brasília: Coordenação Geral de Educação em SDH/PR, Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção e Defesa dos Direitos Humanos, 2013.

BOMENY, Helena et al. *Tempos modernos, Tempos de Sociologia*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasil, 384 p., 2016.

FASSIN, Didier. *Humanitarian Reason. A moral history of the present*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 336p., 2012.

FERNANDES, Florestan. *A integração do*

negro na sociedade de classes. 3. ed. São Paulo: Ática, 655p., 1978.

GARCIA, Fernanda. D. F.; Zuin, João Carlos S. Entre a detenção e o acolhimento: as consequências do estado de emergência permanente na Itália. In: *Mediações-Revista de ciências sociais*, vol. 22, p.80-104, 2017.

GARCIA, Fernanda D.F. *Estado de emergência permanente: racialização, exclusão e detenção de estrangeiros na Itália*. Tese de Doutorado -Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 316p., 2016.

MACHADO, Igor. J. R.et al. *Sociologia hoje*. Volume único. Ensino Médio. São Paulo: Ática, 328 p., 2016.

MEUCCI, Simone. Notas sobre o pensamento social brasileiro nos livros didáticos de Sociologia. In: *Revista Brasileira de Sociologia*, vol. 2, n.3, jan./jul., p.209-232, 2014.

OLIVEIRA, Amurabi. A Antropologia no Ensino Médio: uma análise a partir dos livros didáticos. In: *Cadernos de Estudos Sociais*, vols. 1 e 2, p. 1-25, 2013.

ONU. Organização das Nações Unidas. *Convenção relativa ao estatuto dos refugiados (1951)*. Disponível em: https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf Acesso em: 7 set. 2020.

REIS, Rossana Rocha. Soberania, direitos humanos e migrações internacionais. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n. 55, p.149-163, 2004.

REIS, Rossana Rocha; MENEZES, Thaís S. Direitos humanos e refúgio: uma análise sobre o momento anterior à determinação do status de refugiado. In: *Revista de Sociologia e Política*, vol. 22, n. 49, p.144-162, 2013.

SASSEN, Saskia. *Expulsões. Brutalidade e complexidade na Economia Global*. Paz e Terra, 336 p., 2016.

SILVA, Ileizi. A Sociologia no Ensino Médio: Os desafios institucionais e epistemológicos para a consolidação da disciplina. In: *Cronos*, v. 8, n. 2, p. 403-427, 2007.

VILLEN, Patrícia. Direito ou concessão dos estados? O debate sobre o fim do direito de refúgio. *ComCiência* (UNICAMP), v. 216, p. 1-8, 2020.

_____. Imigração e racismo na modernização dependente do mercado de trabalho. *Lutas Sociais* (PUCSP), v. 19, p. 50-75, 2015.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A Revista “Teoria e Cultura” do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora é uma publicação semestral dedicada a divulgar trabalhos que versem sobre temas e resultados de pesquisas de interesse para a Sociologia, a Antropologia e a Ciência Política. Esta revista está aberta para receber artigos, ensaios, resenhas, verbetes, conforme as suas Diretrizes para Autores.

O material pode ser enviado para o e-mail teoriaecultura@gmail.com

DIRETRIZES PARA AUTORES

O MANUSCRITO DEVE SER PREPARADO COMO SEGUE:

Tipografia: O manuscrito deve ser preparado com espaçamento entre linhas simples, fonte Times New Roman ou Arial tamanho 12, paginado com margens de 3 cm à esquerda e superior e a 2cm à direita e inferior, em papel A4.

Citações: as citações diretas deverão utilizar a mesma fonte em tamanho 10, e as notas devem apresentar o mesmo tipo de letra, no tamanho 9. Não utilizar fontes nem tamanhos distintos no texto. Caso pretenda destacar alguma palavra ou parágrafo, utilize a mesma fonte em cursiva (itálico).

Título e dados do autor ou autores: O título do trabalho deverá ser redigido em negrito e com a inicial em letras maiúsculas. O nome do autor ou autores seguirá logo abaixo, indicando a instituição de origem (universidade, departamento, empresa, etc.), a especialidade e o correio eletrônico para contato. Pode se inserir dados biográficos adicionais em uma nota desde que esta não ultrapasse 60 palavras.

Resumo: O artigo deve vir acompanhado de um resumo no idioma em que está escrito (150 – 250 palavras) e sua tradução em língua estrangeira (resumo e título). Caso o artigo esteja em português, as línguas contempladas nas traduções do resumo devem ser (obrigatoriamente) o inglês e o espanhol ou, alternativamente, o francês. Se o artigo estiver em inglês utilizar-se-á, além do resumo neste idioma, as suas respectivas traduções para (obrigatoriamente) o português e (alternativamente) o espanhol ou o francês. Mas, caso o texto esteja originalmente redigido em espanhol, a tradução do resumo para o 2º e 3º idioma deverá necessariamente recorrer ao

uso do português e do inglês.

Palavras-chave: o texto deve conter entre 3 e 5 palavras-chave assim como Keywords e Palabras-clave (Motsclés), sobre o tema principal, sempre separadas, por ponto.

Texto: o texto deve possuir uma extensão entre 5.000 e 9.000 palavras para artigos e de 3.000 a 5.000 tanto para opiniões, pensatas e ensaios como para notas de investigação; e de 2.000 a 3.000 para resenhas de livros e obras acadêmicas.

Idiomas: o trabalho deve vir acompanhado de título na língua vernácula e em inglês, dados biográficos do(s) autor(es) (e que não ultrapassem 60 palavras), resumo na língua vernácula e em língua estrangeira (150 a 250 palavras), as divisões internas que se julguem necessárias (geralmente, introdução, referencial teórico, metodologia, resultados e discussão, conclusão), agradecimentos (se pertinente) e referências. Para os artigos escritos em inglês ou espanhol deve ser enviado necessariamente um resumo em português, assim como o título; palavras-chave (entre três a cinco, separadas por ponto) nas duas línguas dos resumos.

Ilustrações: as ilustrações (quadros, gráficos, esquemas, fluxogramas, organogramas, gravuras, fotografas e outros) e tabelas deverão ser inseridas no texto. Todos devem possuir legendas – título e fonte. As tabelas devem seguir as Normas de Apresentação Tabular do IBGE. Pode se utilizar imagens coloridas, embora se deva avaliar a possibilidade de utilizá-la em formato papel, em branco e preto para que que legível no caso da edição impressa.

Abreviações e acrônimos: Deverão ser de nidos claramente no seu primeiro uso no texto.

Citações e Referências: as referências, assim como as citações, no corpo do texto, devem seguir as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas NBR 6023:2002 e NBR 10520:2002.

Notas: as notas explicativas devem ser utilizadas somente se forem indispensáveis, e deverão vir sempre como notas de rodapé, utilizando o mesmo tipo de letra deste (Times New Roman ou Arial) no tamanho 9.

GUIDELINES FOR AUTHORS

THE ARTICLE MUST BE PREPARED THIS WAY:

Typography: The article or another contribution must be prepared with simple space between the lines, Times New Roman or Arial font, 12. The borders or edges of the pages must be as follows: 3 centimeters to the left and superior (above) and 2 centimeters to the right and inferior (below).

Citations: The direct citations have to use the same font, but in another size. In this case, the correct size to use is 10. Don't use different fonts or distinctive sizes in the text. If necessary to put any highlighted part in the text, use the same font in italic.

Title and author's data: The title of the work must be written in bold and with initial letter in capital form. The author's name or the authors' names must be put below of the title, showing the author's institution (university, department or similar), the formation, mainly the specialty, as well as the e-mail to contact. It can be inserted additional biographic data in a brief note, since that don't exceed 60 words.

Abstract: The article must be accompanied of the abstract in the language that it was written (150-250 words) and its translation for a foreign language (abstract and title). If the article is in Portuguese, the abstract need to be in the same language. Moreover, the abstract must be translated to the English and Spanish and alternatively for the French. If the article is in English, the abstract need to be in the same language and mandatorily is necessary to translate it for the Portuguese and, in alternative cases, to the French or Spanish. Finally, if the text is in Spanish, the translation of the abstract has to be in English and Portuguese.

Keyword: The text must contain between 3 and 5 keywords about the main theme, always separated, like "Palavras-Chave", "Palabras clave", "Keywords" and "Motsclés" by (ponto final).

Text: The text must have between 5.000 and 9.000 words to articles and 3.000 – 5.000 words to commentaries, essays, investigations notes and similar productions. Finally, book reviews and academic productions can have between 2.000 words and 3000 words.

Languages: The academic production must be followed of the title in the original language, author's biographic data (limited to the 60 words), abstract

in the original language and its respective translations (150-250 words), as well as the internal division that the author understands to be necessary (usually introduction, theoretical supports, methodology, results, discussion, conclusion, agradecimentos, if pertinent and references). To the articles written in English or Spanish must be sent an abstract in Portuguese for us, as well as title and keywords and, additionally these parts translated in two other languages.

Illustrations: The illustrations and tables must be inserted on the text. All these elements need to have subtitles, titles and fonts. The table must follow the "Tabular Presentation Rules of the IBGE. Can be used colored images, although the necessity to consider the readability to the use them in paper format, in black and white.

Abbreviations and Acronyms: These should be clearly defined in its first use in the text.

Citations and References: as well as citations in the text, must follow the guidelines of the Brazilian Association of Technical Standards NBR 6023:2002 and 10520:2002.

Notes: The notes should be used only if necessary, and should always come as footnotes, using this same font (Times New Roman or Arial) in size 9.