

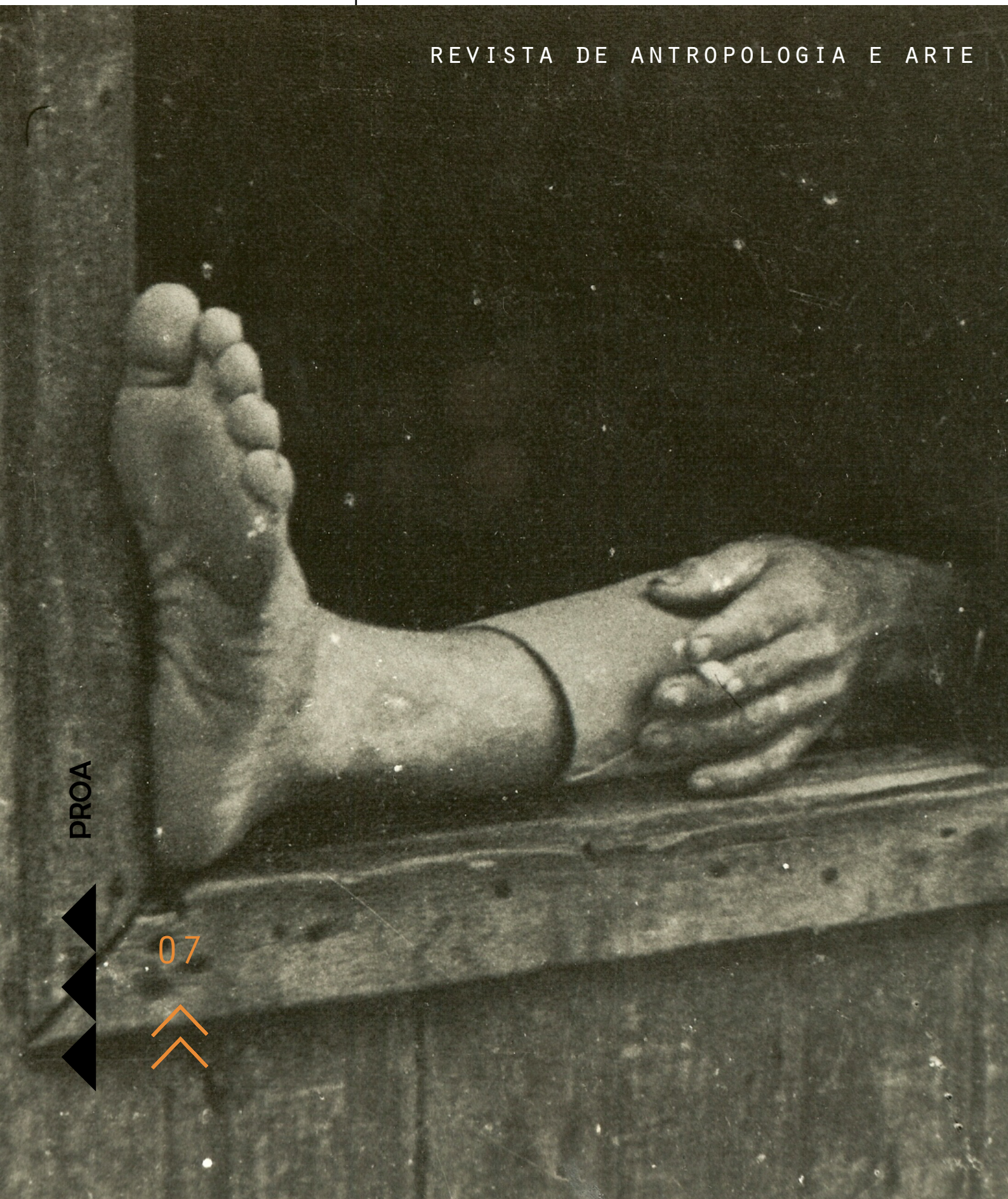
< Nº 07 VOL. 01
> ISSN 2175-6015

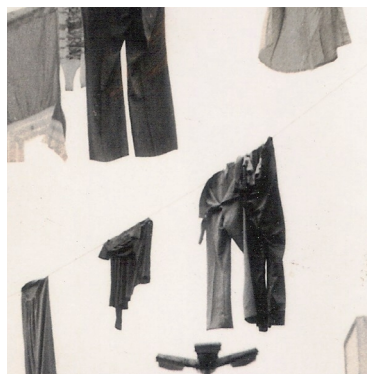
PROA

REVISTA DE ANTROPOLOGIA E ARTE

PROA

07





PROA: REVISTA DE ANTROPOLOGIA E ARTE

ISSN 2175-6015 | CAMPINAS | N. 7 | VOLUME 1 | P. 1-198 | JAN-JUN | 2017



ISSN

2175-6015

FOCO TEMÁTICO

Antropologia e Arte

PERIODICIDADE

Semestral

MISSÃO

Fomentar o diálogo entre as artes e as ciências sociais, dando espaço a contribuições nacionais e internacionais, no formato de resenhas, artigos, relatos de experiências, traduções, entrevistas, debates e exposições virtuais, incentivando a interdisciplinaridade e abrigando expressões artísticas e reflexões de diversas naturezas – da música à literatura, passando pelo cinema, pela fotografia, pelas artes indígenas e pela representação museológica, entre outras.

FORMA DE REVISÃO

Os textos recebidos são inicialmente avaliados por dois pareceristas anônimos, doutores e especialistas no tema da contribuição além de externos ao Comitê e ao Conselho Editorial. Em caso de um parecer ser favorável à publicação e o outro contrário, a contribuição é submetida à avaliação de um terceiro parecerista externo nos mesmos termos dos dois primeiros.

LINHA EDITORIAL

A Proa publica trabalhos nas áreas de Antropologia e Sociologia da Arte, Antropologia Visual, Etnomusicologia, Etnoestética, História da Arte, Patrimônio Cultural, Políticas Culturais, Práticas Artísticas Contemporâneas, Performances e Rituais.

APOIO INSTITUCIONAL

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) e Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

LOGO TIPO

Laura de Campos França

FOTOGRAFIA DE CAPA

José Botelho Neto

ARTE E DIAGRAMAÇÃO

Laís Blanco

COMITÊ EDITORIAL

>Adriano Santos Godoy (PPGAS-Unicamp)

Doutorando em Antropologia Social, desenvolve pesquisa sobre as materialidades religiosas da arte sacra e da arquitetura de igrejas cristãs. Mestre (2015) em Antropologia Social e Bacharel (2010) Licenciado (2011) em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Foi pesquisador visitante na Universidade de Leiden (2014) e é pesquisador do Laboratório de Antropologia da Religião (LAR).

>Edimilson Rodrigues de Souza (PPGAS-Unicamp)

Graduado em Ciências Sociais (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Federal do Pará (2008). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013). Atualmente é doutorando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Realiza pesquisas etnográficas com camponeses e indígenas nos Estados do Pará, Mato Grosso, Tocantins e Pernambuco (Brasil). Membro da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), da Rede de Estudos Rurais e do Centro de Estudos Rurais da UNICAMP (CERES).

>Ian Packer (PPGAS-Unicamp)

Bacharel em Ciências Sociais (2009) pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Filosofia e Ciências Sociais pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)/ Ecole Normale Supérieure (ENS). Atualmente é doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) onde desenvolve pesquisa sobre ritual e artes verbais dos Krahô, povo indígena de língua Jê do norte do Tocantins. É pesquisador associado do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI).

>Isabela Venturoza (PPGAS-Unicamp)

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas, mestra em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista. É pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS/USP) e do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu. Atua principalmente nos seguintes temas: gênero, violência e feminismo.

>João Casimiro Kahil Cohon (UFSCAR)

Licenciando em Música pela Universidade Federal de São Carlos (2017). Formado pelo Conservatório Estadual Dr. Carlos de Campos de Tatuí em MPB/Jazz e Instrumento Musical (2012). Professor do Conservatório Municipal de Socorro Maestro Luiz Gonzaga Franco desde 2014. Realiza pesquisa na área de educação musical, interação e performance em música.

>José Cândido Lopes Ferreira (PPGAS-Unicamp)

Licenciado em Filosofia (2009) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Antropologia (2013) pela mesma universidade. Doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas. Desenvolve pesquisa sobre relações entre conhecimentos tradicionais e científicos em projetos de conservação e manejo de recursos naturais junto a pescadores, no estado do Amazonas.

>Lis Furlani Blanco (PPGAS-Unicamp)

Bacharela e Licenciada (2011) em Ciências Sociais e Mestra (2015) em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Foi pesquisadora visitante na Universidade de Barcelona, Espanha. Doutoranda em Antropologia Social pela Unicamp, desenvolve pesquisas acerca de temas da Antropologia da Alimentação e Antropologia Política, trabalhando com discussões na interface entre o biológico e o social.

>Lucas Mestrinelli (PPGAS-USP)

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (2012). Bacharel em Antropologia pela mesma instituição, desenvolveu pesquisa sobre a Índia Portuguesa, mais especificamente sobre Goa. É mestre em Antropologia Social (Unicamp) e realizou estágio de pesquisa (BEPE - FAPESP) na Universidade Nova de Lisboa (Lisboa - Portugal), onde desenvolveu pesquisa no Arquivo Oliveira Salazar (AOS), no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Atualmente é doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP).

>Luiza Serber (PPGAS-Unicamp)

Bacharela em Ciências Sociais (2014), com ênfase em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolveu pesquisa como bolsista de Iniciação Científica na área de Antropologia e Imagem (2012-2013). Atualmente é mestranda em Antropologia Social no PPGAS da mesma instituição e desenvolve pesquisa sobre a apropriação da linguagem audiovisual por mulheres xinguanas. É pesquisadora associada do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI-Unicamp).

>Nathanael Araújo (PPGAS-Unicamp)

Sou graduado em licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2013) e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2016). Atualmente curso o doutorado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Encontro-me vinculado ao Núcleo de Estudos de Gênero (PAGU) e ao Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia (APSA). Desenvolvo pesquisas sobre o mercado editorial em sua interface com o mercado de arte e a produção da cidade.

>Paulo Victor Albertoni Lisboa (PPGAS-Unicamp)
Bacharel em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia e Licenciado em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Na mesma instituição, desenvolveu pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-UNICAMP) sobre a literatura nativa de Olívio Jekupé, escritor Guarani. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado (PPGAS-UNICAMP) sobre a vocalidade guarani mbya e sua oratura.

>Rafael do Nascimento Cesar (PPGAS-Unicamp)
Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2012), mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (2015) e doutorando em Antropologia Social pela mesma instituição. Atualmente é colaborador do Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia (APSA) e do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU. Desenvolve pesquisa sobre música popular brasileira, jazz e relações raciais.

>Thais Lassali (PPGAS-Unicamp)
Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (2011) e mestrado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (2015), tendo defendido a dissertação "Mentes elétricas, corpos mecânicos: a noção de humano em 2001: uma odisseia no espaço e Alien, o oitavo passageiro". Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH - Unicamp. Dentre seus interesses estão a análise da produção cultural, especialmente o cinema, considerando principalmente suas interseções com algumas temáticas centrais à antropologia como a noção de pessoa, de corpo, de ciência, de mito, o binômio natureza e cultura, bem como com os estudos de gênero e sexualidade.

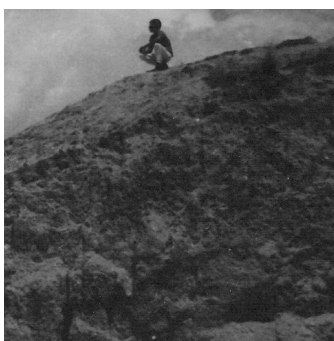
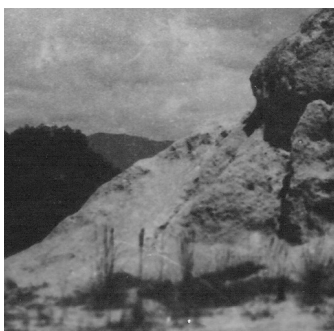
APOIO EDITORIAL

>Daniel Revillion Dinato (PPGAS-Unicamp)
Bacharel (2014) em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, desenvolve pesquisa de Mestrado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sobre as produções artísticas dos Huni Kuin, agrupados em torno do MAHKU (Movimento dos artistas Huni Kuin).

>Gabriela Aguillar Leite (PPGAS-Unicamp)
Bacharela (2013) em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia e licenciada (2014) também em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolve atualmente pesquisa de mestrado, na mesma instituição, em Antropologia Social, sobre arte e criatividade gráfica entre o povo indígena Matipu (Alto Xingu). É pesquisadora associada do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI-Unicamp).

>Marina Cunha (PPGCS-Unicamp)
Graduada em Criação e Desenvolvimento de Produto em Moda e Bacharel em Negócios da Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (2010), Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2014). Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, desenvolve pesquisa sobre a trajetória social da roupa industrializada.

CONSELHO EDITORIAL



- Ana Paula Cavalcanti Simioni
- (Professora da Universidade de São Paulo – USP)
- Aristóteles Barcelos Neto
- (Professor da East Anglia University, no Reino Unido)
- Carlos Fausto
- (Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)
- Clarice Cohn
- (Professora da Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR)
- Elsie Lagrou
- (Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)
- João Miguel Sautchuk
- (Professor da Universidade de Brasília - UnB)
- John Cowart Dawsey
- (Professor da Universidade de São Paulo – USP)
- Juan Francisco Salazar
- (Professor da Western Sydney University, na Austrália)
- Lilia Katri Moritz Schwarcz
- (Professora da Universidade de São Paulo - USP)
- Mariana de Campos França
- (Professora da Universiteit Leiden, na Holanda)
- Paolo Fortis
- (Professor da Durham University, no Reino Unido)
- Pierre Déléage
- (Professor da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, na França)
- Priscila Rossinetti Rufinoni
- (Professora da Universidade de Brasília – UnB)
- Regina Melim Cunha
- (Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC)
- Renato Monteiro Athias
- (Professor da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE)
- Rosângela Pereira de Tugny
- (Professora da Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB)
- Ruben Caixeta de Queiroz
- (Professor da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG)
- Samuel Mello Araújo Júnior
- (Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)
- Selda Vale da Costa
- (Professora da Universidade Federal do Amazonas – UFAM)

EDITORIAL



Com o lançamento do primeiro volume da PROA 7, conseguimos consolidar os planos de tornarmos a nossa publicação semestral. No intuito de construir um diálogo que não se encerra nas fronteiras nacionais, contamos, em nosso Conselho Editorial, com uma presença mais expressiva de professores que atuam no exterior - fruto de uma reestruturação em curso.

Ficamos entusiasmados com o significativo interesse dos autores que têm nos enviado trabalhos desde que passamos a receber submissões em fluxo contínuo. Neste volume, contamos com artigos que abordam temas marcadamente diversos: o cinema europeu e latino americano, as artes negras na modernidade, os rituais urbanos de ayahuasca, os processos de patrimonialização na Bahia e a produção fotográfica de mulheres imigrantes em São Paulo. Apresentamos, ainda, na seção "Relatos e Experiências", uma discussão acerca dos movimentos de funk e hip hop na capital paulista, vistos a partir da produção artísticas de mulheres atuantes nesses movimentos.

Já na Galeria, trazemos a obra de Botelho Neto, fotógrafo interessado na cultura caipira e ribeirinha do Vale do Paraíba. São justamente essas fotografias que inspiram a capa e toda a arte deste volume, criada por Laís Blanco - artista visual, cuja pesquisa é voltada para a fotografia analógica e outras formas de impressão.

Por fim, anunciamos, com alegria, a publicação da primeira de uma série de entrevistas com os fundadores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Unicamp, ao qual a PROA está vinculada. Nesta primeira publicação, a entrevistada é a Professora Verena Stolcke, que remonta o processo de vinda a Campinas, desde Londres e depois de sua passagem por Cuba. Trata-se, sem dúvidas, de um importante documento para a história da antropologia no Brasil.

COMITÊ EDITORIAL

| SUMÁRIO

ARTIGOS



OSNILDO ADÃO WAN-DALL JUNIOR

> PATRIMONIALIZAÇÃO DO CAOS: AS RUÍNAS DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS [10]

GABRIELLE DAL MOLIN

> A PERFORMANCE E OS ESTADOS ALTERNATIVOS DE CONSCIÊNCIA NOS RITUAIS DA AYAHUASCA [28]

RAFAEL GONZAGA DE MACEDO

> ENCRUZILHADAS: AS ARTES NEGRAS E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS [37]

MAURICIO ACUÑA

> POLÍTICAS DE ESTÉTICA NO BRASIL E ARGENTINA: CORPO, GÊNERO E MEMÓRIA EM CABRA MARCADO PARA MORRER E LA HISTORIA OFICIAL [56]

ELOIZA GURGEL PIRES

> NARRATIVAS, RITUAIS URBANOS E O CONTEXTO SOCIAL DO OLHAR NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX [70]

YARA SCHREIBER DINES

> SÃO PAULO NA IMAGÉTICA DE HILDEGARD ROSENTHAL E DE ALICE BRILL, FOTÓGRAFAS IMIGRANTES MODERNAS [88]

ENTREVISTA

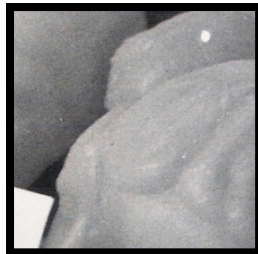
> “IMAGINA AS COISAS QUE SE PODIA IMAGINAR”: JOVENS ANTROPÓLOGOS E UMA TESE EMBAIXO DO BRAÇO [167]

ENTREVISTA COM VERENA STOLCKE, RAFAEL DO NASCIMENTO CÉSAR E THAIS FARIAS LASSALI

RESENHA

> FRICÇÕES ENTRE OBJETO E TEMPORALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA [190]

TÁLISSON MELO DE SOUZA



GALERIA

> “NÃO ESTOU FOTÓGRAFO. EU SOU FOTÓGRAFO”: O OLHAR PRETO E BRANCO DE BOTELHO NETTO [130]

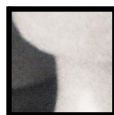
CURADORIA:
ADRIANO SANTOS GODOY

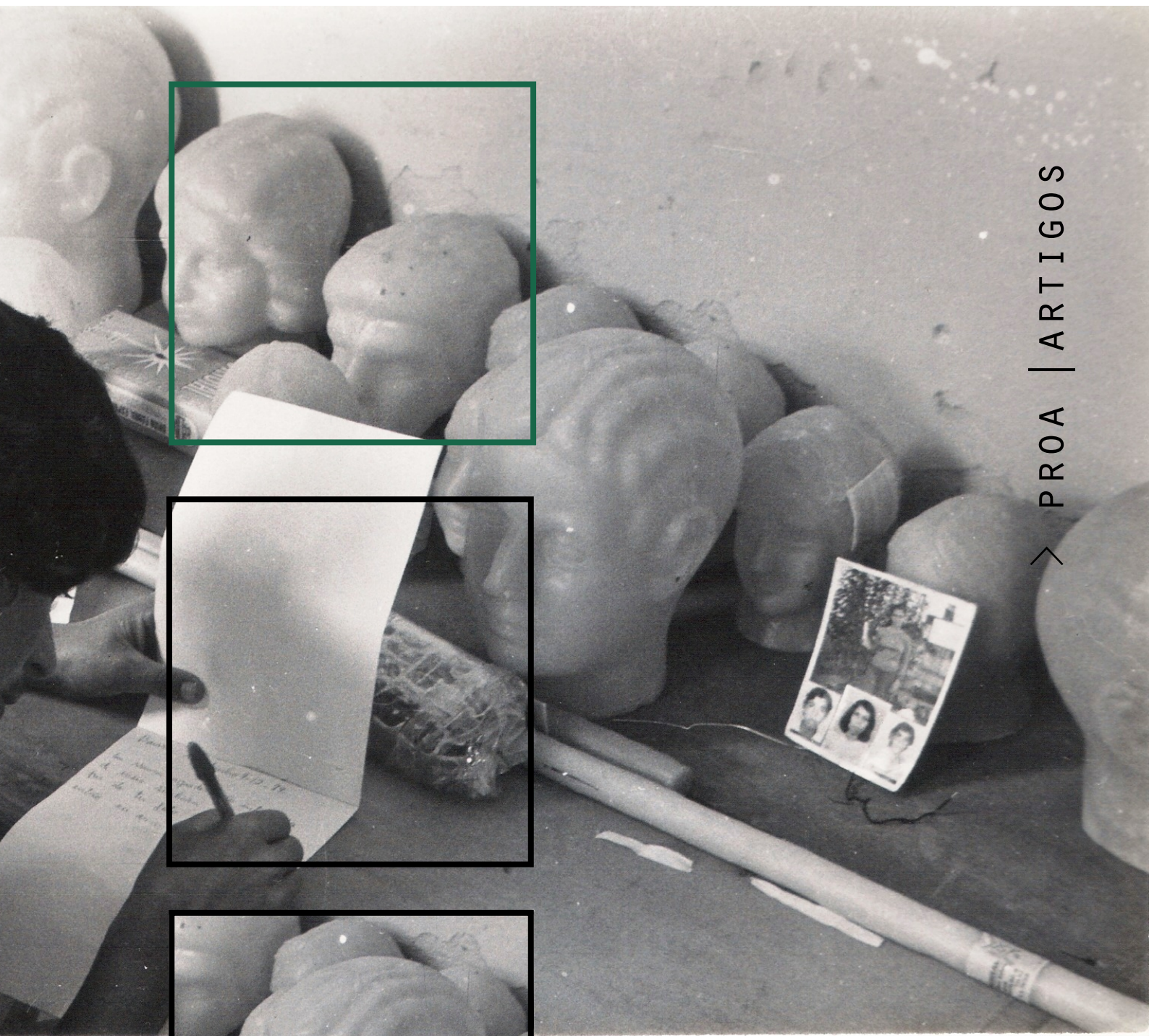


RELATOS E EXPERIÊNCIAS

> FUNKEIRAS E HIP HOPPERS, MULHERES ARTISTAS EM MOVIMENTO [180]

IZABELA NALIO RAMOS





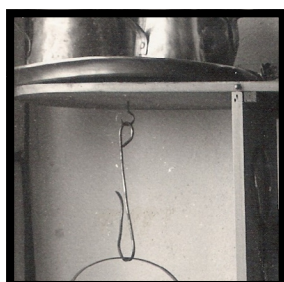
> PROA | ARTIGOS

>PATRIMONIALIZAÇÃO DO CAOS: AS RUÍNAS DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS

OSNILDO ADÃO WAN-DALL JUNIOR

Resumo>

Iniciadas na Europa oitocentista, práticas de tombamento de monumentos, edificações, conjuntos arquitetônicos e centros urbanos têm sido realidade de muitas das grandes cidades ocidentais, em processos contemporâneos comumente associados à espetacularização urbana e à gentrificação. Esses processos, que agenciam a construção e a veiculação de imagens urbanas como mercadoria na lucrativa indústria do turismo global, causam impacto não apenas na paisagem, mas também no cotidiano e na economia de uma dada cidade, região ou nação, atingindo, de modo violento, grande parte da população, sua cultura e seus modos de vida. Em três partes, este texto pretende questionar a inexorabilidade da patrimonialização urbana, detendo-se no caso da então provinciana cidade da Bahia, mas também da moderna e, agora, contemporânea Salvador. Na primeira parte, sugere-se a patrimonialização como dispositivo de controle urbano e, portanto, como prática de poder social. Na segunda, aponta-se os principais momentos e circunstâncias da patrimonialização dessa Bahia de Todos os Santos e as forças que aí atuam enquanto política pública. Por último, situa-se insurgências e biopotências que escapam aos processos patrimoniais, encontrando, na experiência urbana contemporânea, outras possibilidades narrativas de uma alteridade em ruínas, cuja história é, apesar de tudo, sempre sobrevivente e, justamente por isso, habitante do caos como lugar de liberdade e emancipação criativa. Deixando suspensas questões de conservação e restauro, paralelas ao debate aqui proposto, aponta-se a importância de questionar a supervalorização do patrimônio, situando alteridades e modos de vida que escapam aos discursos e práticas preservacionistas mais tradicionais. Faz-se, assim, uma verdadeira apologia da preservação das cidades através das próprias ruínas que advêm da patrimonialização, no intuito de realizar o paradoxal sentido biopolítico inerente às visibilidades e invisibilidades que aí se encontram.



Palavras-chave> Patrimonialização. Bahia. Ruínas. Dispositivo. Biopotência.

>PATRIMONIALIZAÇÃO DO CAOS: AS RUÍNAS DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS¹

Osnildo Adão WAN-DALL JUNIOR

>osnildo.wandall@gmail.com

Doutorando e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia e membro do grupo de pesquisa Laboratório Urbano

As ruínas dão árvores!

Manoel de Barros (1985)

O patrimônio urbano histórico e o dispositivo patrimonial

Iniciadas na Europa oitocentista, práticas de tombamento de monumentos, edificações, conjuntos arquitetônicos e centros urbanos continuam sendo, na contemporaneidade e de modo cada vez mais ampliado, realidade de grandes cidades ocidentais.² Inseridas no amplo debate da patrimonialização ou museificação urbana, essas práticas acabam, muitas vezes, por causar impactos danosos não apenas na paisagem, no cotidiano e na economia de uma cidade, região ou nação, mas também em populações, culturas e modos de vida, sobretudo por estarem diretamente relacionadas ao espetáculo urbano contemporâneo, somadas à gentrificação. A partir da elitização das cidades, particularmente das áreas centrais consolidadas e ditas históricas, tais práticas legitimam a desapropriação de imóveis e a expulsão de moradores desses locais para áreas longínquas e carentes de infraestrutura urbana (transporte público, equipamentos, como escolas, postos de saúde, centros comunitários) – o que acaba por dificultar, ainda, relações de afeto e vizinhança já estabelecidas.

¹ Este texto é uma ampliação e atualização do resumo intitulado Ruínas, alteridades e a experiência urbana da noite: espaços e tempos menores na Bahia de Todos os Santos, apresentando na mesa redonda “Camadas da memória e do esquecimento”, que integrou o Seminário Internacional As Ruínas da Patrimonialização, ocorrido no Rio de Janeiro entre os dias 24 e 26 de novembro de 2014. O conteúdo aqui apresentado provém, por sua vez, de um fragmento de minha pesquisa de Mestrado (ver WAN-DALL JUNIOR, 2013), defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, sob orientação de Paola Berens-tein Jacques.

² Segundo Marcia Sant’Anna, as práticas de conservação, restauração, registro e proteção de produtos culturais especialmente valorizados firmaram-se, sobretudo, na França e na Inglaterra: “Essa proteção se consagrou nos países europeus ao longo do século XIX, expandindo-se para todos os outros durante o século XX, em especial a partir da Segunda Guerra Mundial. Hoje se pode dizer que a proteção do patrimônio histórico é comum a todos os países do mundo, havendo mesmo uma tendência geral a que existam de forma paralela ao aparelho estatal, como prática social organizada. Elas envolvem o Estado e suas políticas públicas, mas constituem também um conjunto de atitudes e comportamentos cada vez mais difundidos, sobretudo a partir da entrada em cena do problema da preservação do meio ambiente. O patrimônio é, em nossos dias, um fenômeno de escala mundial e em permanente expansão.” (SANT’ANNA, 2015, p. 23)

Entre valor histórico e especulação imobiliária, risco de esquecimento e economia de mercado, os processos de patrimonialização denotam, comumente, a inexorabilidade de algo que *deve* ser considerado patrimônio e que, por consequência, deve ser protegido ou salvaguardado como testemunho de uma história que se pretende congelada no tempo. No entanto, a historiografia e o pensamento crítico da arquitetura, do urbanismo e a própria reflexão sobre a cidade como objeto de estudos têm apontado a patrimonialização como um instrumento que agencia a construção e a veiculação de imagens e marcas que, por sua vez, produzem verdadeiras cenografias urbanas, homogêneas e espetaculares, a serem disputadas no âmbito do mercado internacional do turismo.

De fato, sabe-se que o discurso patrimonialista em muito diz respeito à suposta falta de identidade das cidades, ao passo que estas deveriam buscar, em contrapartida, sua “visibilidade” a partir da criação de uma identidade urbana única, pura, original ou até mesmo natural. Uma identidade que promova a ativação da economia pelo turismo por meio de determinados elementos culturais (objetos, práticas, tradições e suas eventuais atualizações) e da necessidade – também quase sempre forjada – de se tornar, por conseguinte, o que se denominou patrimônio natural, histórico, cultural, mundial ou da humanidade.

A preocupação com o que deveria ser considerado monumento histórico³ surgiu na Europa a partir de 1789, inicialmente com o objetivo de restaurar monumentos e edificações destruídos durante a Revolução Francesa, que mudara decididamente todo o pensamento ocidental. Entretanto, foi somente no século XIX que se iniciou a preocupação sobre a valoração histórica de determinados centros urbanos, no momento em que vários campos do conhecimento se especializaram, criando novas disciplinas, como o urbanismo, moderno desde sua instituição na segunda metade do mesmo século.

Embora a preocupação com a conservação do patrimônio histórico⁴ tenha ganhado relevo a partir da elaboração de diversas cartas patrimoniais desde a década de 1930, a conservação do chamado patrimônio urbano histórico – constituído na contramão do processo de urbanização dominante (CHOAY, 2006, p. 180) –, foi alvo de estudos e ações no âmbito jurídico e em termos urbanísticos apenas após a Segunda Guerra Mundial, sobretudo a partir da elaboração das cartas patrimoniais pós década de 1960.⁵

³ Françoise Choay, citando Alois Riegl, afirma que o monumento é uma criação deliberada, cuja destinação foi pensada a priori, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado e criado como tal. Segundo a historiadora, “o monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Ou ele é simplesmente constituído em objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo [...] ou então ele pode, além disso, como obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso ‘desejo de arte’ [...] neste caso, ele se torna parte constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história.” (CHOAY, 2006, p. 25-26)

⁴ Originalmente ligada “às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo” e do que é transmitido como herança, a expressão “patrimônio” foi desdobrada em “patrimônio histórico” para designar “um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum [...]. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, ‘patrimônio histórico’ tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade.” (CHOAY, 2006, p. 11)

⁵ Após o 1º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em 1931 em Atenas, no qual é elaborado o primeiro documento com diretrizes internacionais para a conservação do bem cultural, denominado Carta de Atenas (também conhecida como Carta do Restauo) – homônima à Carta de Atenas redigida em 1933 no âmbito do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna a bordo do navio Patris II e publicada somente em 1942 por José-Luis Sert (versão em inglês) e em 1943 por Le Corbusier (versão em francês), com os princípios do urbanismo moderno funcionalista –, vários outros congressos e convenções aconteceram e novas cartas e recomendações internacionais foram elaboradas, como a Carta de Veneza (1964), a Carta de Quito (1967), a Carta de Nairóbi (1976), em que foram estabelecidos princípios de conservação e restauro e de revalorização de bens patrimoniais e salvaguarda do patrimônio (edificado, cultural, natural,

Em meio a esses acontecimentos, criou-se, em 1972, o Comitê do Patrimônio Mundial, órgão vinculado à Organização das Nações Unidas para a Ciência e a Cultura (UNESCO).⁶ É este órgão, de caráter intergovernamental, o responsável pela seleção e inserção, na Lista do Patrimônio Mundial (ou da Humanidade), de bens previamente inventariados pelos países signatários. Assim, a partir da instituição deste Comitê, foi possível que vários países passassem a ter áreas tombadas como patrimônio mundial, colocando determinadas paisagens e até mesmo cidades inteiras em evidência no cenário político internacional. No Brasil, são exemplos deste último ponto os tombamentos da Cidade Histórica de Ouro Preto (a primeira cidade no mundo a ser declarada oficialmente um monumento nacional), em 1980; do Centro Histórico de Salvador em 1985; e do Plano Piloto de Brasília, em 1987, cujo tombamento, a menos de três décadas de sua inauguração, ampliou o debate internacional sobre a preservação do patrimônio moderno.

Assim como se dá a escrita da própria história, no âmbito dos processos de patrimonialização, os órgãos que geram o que deve ou não deve ser tombado e as ações por eles possibilitadas denotam que o reconhecimento do passado depende dos interesses de quem detém o poder de escrever o que não se quer esquecer, em detrimento do que poderia perdurar inscrito na memória movediça e lacunar da humanidade.⁷ A definição do que é conservado ou não depende, portanto, de interesses políticos e econômicos, relacionados com o que Henri-Pierre Jeudy (2003; 2005) denominou processo ou “princípio de reflexividade” patrimonial,⁸ possibilitado, por sua vez, por aquilo que Marcia Sant’Anna (2004) sugeriu, no rastro do pensamento foucaultiano, tratar-se de certa “norma” que preside a prática de preservação num dado momento”.⁹

imaterial), a maioria visando ao desenvolvimento socioeconômico; à valorização e rentabilidade econômica; à promoção de políticas públicas que considerem a proteção patrimonial no planejamento; bem como a evitar o desaparecimento, a destruição ou o simples esquecimento desses bens. A respeito das cartas patrimoniais, ver CURY (2004).

⁶ Outras organizações, como a Organização das Nações Unidas (ONU), o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM) e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), também criadas no Segundo Pós-Guerra, promoveram eventos e encontros entre as nações signatárias, gerando documentos, tais como as cartas patrimoniais.

⁷ Para Walter Benjamin, a “história dos vencedores”, dos dominadores, ou a história universal sob a perspectiva dos vencidos, é aquela em que o “historicismo estabelece uma relação de empatia com o vencedor” e “apresenta uma imagem eterna do passado” sobre o “materialismo histórico”, que, por sua vez, “fixa uma imagem do passado” e “escova a história a contrapelo”. Segundo o filósofo, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral.” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

⁸ Pode-se considerar que este processo ou princípio se aproxima da noção de “história dos vencedores” referida na nota anterior.

⁹ “O patrimônio cultural instituído pelo Estado é uma construção social que resulta sempre do embate de forças e dos consensos construídos a respeito do que deve ser destacado da massa de objetos e práticas existentes e preservado como parte integrante da história e da memória nacional. Essa produção social de patrimônio envolve operações de seleção, de proteção, de conservação e de promoção, que, ao mobilizarem e produzirem saberes e discursos, estabelecerem regras e desencadearem ações, dão a conhecer a ‘norma’ que preside a prática de preservação num dado momento. [...] A intervenção que conserva, restaura, reabilita ou dá uso a um bem protegido, bem como as ações que o promovem, põem em circulação na sociedade idéias, imagens e objetos concretos que fixam uma determinada noção de patrimônio e desencadeiam uma prática que institui uma ‘norma de preservação’. Dessas operações surgem os ‘quadros’ que permitem ver o que se instituiu como patrimônio num dado período, a prática que essa noção ensejou e que estratégias e objetivos políticos e econômicos a comandaram.” (SANT’ANNA, 2004, p. 155)

Segundo Jeudy (2003, p. 29), esse processo ou princípio engaja toda estratégia patrimonial e “consiste em promover a visibilidade pública dos objetos, dos lugares, dos relatos fundadores do enquadramento simbólico de uma sociedade”. Para o sociólogo, uma das primeiras questões da ordem patrimonial é a de “dar significado à identidade de uma região, de uma nação, de um evento histórico”, premissa que Paola Berenstein Jacques (2005) chamou de “exibicionismo cultural”:¹⁰

Essa referência imposta à identidade, ela mesma transformada em origem dos procedimentos de reconstituição do passado ou de sua preservação museográfica, parece se opor ao fenômeno de mundialização, como uma defesa contra o risco de confusão e de perda de identidades culturais. (JEUDY, 2003, p. 31)

A lógica patrimonial conduz a uma apologia da reflexividade, ou seja, a um estímulo de se olhar no próprio espelho. O princípio de reflexividade, um dos motores da lógica patrimonial, pode evidentemente provocar efeitos de saturação, como toda longa observação no espelho, pois a reflexividade patrimonial se desenvolve a partir de um certo exibicionismo cultural. Tudo está à mostra, tudo se tornou visível, até mesmo supervisível, o especular passou a ser espetacular, principalmente nas cidades contemporâneas. (JACQUES, 2005, p. 10)

Considerando que por trás de todo processo de identificação, de construção de identidades ou, ainda, de produção de subjetividades urbanas se encontram processos de sujeição e assujeitamentos, a disputa patrimonial estaria, precisamente, em torno de questões relacionadas à cultura, e a patrimonialização seria um campo de ação do poder sobre o homem – um instrumento de poder; um “dispositivo” que incide diretamente sobre a alteridade ou sobre o que se poderia denominar, ainda no rastro do pensamento foucaultiano, “homem governado”. Nas palavras de Michel Foucault, o dispositivo seria um tipo de tomada ou captura da vida pelo “conjunto de mecanismos e de procedimentos que têm como papel ou função e tema manter o poder”.¹¹ (FOUCAULT, 2008, p. 4)

¹⁰ Jacques (2003; 2005) aponta, ainda, que os processos de patrimonialização ou museificação das cidades permitem a prática da “culturalização” (utilização da cultura como instrumento da chamada revitalização urbana) ou “musealização” (transformação das cidades em museus) urbana, ou, ainda, a criação de cidades-museu (cidades ditas culturais e/ou turísticas) voltadas para a cultura e/ou o turismo internacional. A esse respeito, ver também SANTOS; KESSEL; GUIMARAENS (2004).

¹¹ O dispositivo é, assim, uma função estratégica que agencia práticas de poder heterogêneas das mais distintas naturezas, sendo o poder a ação que rege condutas e modos de vida, produzindo subjetividades ao longo dos vários momentos ditos históricos. É a regulação e a normatização da vida que está em jogo, a partir daquilo que Foucault (1988; 2008) denominou biopoder: “o direito de morte e o poder sobre a vida”, ou um poder biopolítico sobre a vida, “cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo”. (FOUCAULT, 1988, p. 131) Antonio Negri complementa esta ideia: “Denomina-se ‘biopoder’ identificando, no caso, as grandes estruturas e funções do poder; fala-se em contexto biopolítico ou de ‘biopolítica’ quando, pelo contrário, se alude a espaços nos quais se desenvolvem relações, lutas e produções de poder. Fala-se em biopoder pensando nas nascentes ou nas fontes do poder estatal e nas tecnologias específicas que o Estado produz, por exemplo, do ponto de vista do controle das populações; fala-se em biopolítica ou de contexto biopolítico pensando no complexo das resistências e nas ocasiões e nas medidas de choque entre dispositivos sociais de poder. (NEGRI, 2003, p. 107-108) Nesse sentido, as noções de biopolítica, de contexto biopolítico ou, ainda, de governo dos homens, desenvolvidas por Foucault (1988; 1999; 2008), Negri (2003) e Giorgio Agamben (2010), seriam noções complementares que designam “a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder”. (AGAMBEN, 2010, p. 116)

Enquanto dispositivo, a patrimonialização se torna um instrumento de decisão do que deve ou não ser tornado patrimônio.¹² Seus processos e práticas são determinados por aqueles que detêm o poder de decisão, por meio de seus instrumentos legais. Quase sempre associados à patrimonialização, é assim que processos de especulação imobiliária, espetacularização, gentrificação, *marketing* turístico, *branding* urbano e a derradeira turistificação se utilizam, cada vez mais ferozmente, da cultura e da criação de supostas identidades urbanas na aquecida esteira da competição da economia mundial.

Pode-se dizer que o nascimento de um pensamento sobre a patrimonialização está ligado a um poder sobre a história, sobre a memória e o risco de esquecimento; isto é, trata-se tanto de uma estratégia de gestão pública como (e consequentemente) de um motor propulsor da economia política. É nesse sentido que se pode também pensar a patrimonialização de modo análogo ao próprio urbanismo tradicional, totalizador e hegemônico, considerando-a como dispositivo de poder que incide sobre a vida e sobre a alteridade urbana, portanto – regulando e normatizando não apenas corpos, mas populações inteiras.

A partir dessa caracterização, será analisado aqui o caso da Bahia de Todos os Santos, para discutir como a patrimonialização se deu aí a partir da exaltação da cultura e da identidade negra e mestiça, do discurso de baianidade e da construção (mais recente) da suposta vocação que a cidade teria para o turismo de mercado – discurso que dá destaque à marca de “primeira capital do Brasil” e à ideia de uma cidade de mistérios, onde coabitam todos os orixás e todos os santos.

As ruínas da Bahia de Todos os Santos

A Bahia de Todos os Santos, aqui apresentada, é uma cidade anteriormente conhecida como cidade do Salvador ou, simplesmente, como cidade da Bahia, mas também é a Salvador moderna e, agora, contemporânea. É uma Bahia que se tornou turistificada, produzida e reproduzida pela mídia de massa, mas também é uma Bahia construída, paradoxal e narrativamente, por meio de suas ruínas históricas e cotidianas, cuja experiência é indissociável da experiência da alteridade urbana.

Se, em um primeiro momento, o interesse das políticas públicas locais estava na preservação de monumentos arquitetônicos, em um segundo momento esse interesse ganhava uma escala ampliada, urbana, incidindo no conjunto arquitetônico por meio de projetos urbanos de preservação. Pode-se considerar, assim, dois momentos principais da patrimonialização da cidade de Salvador, em que dispositivos de controle incidiam sobre os meios urbano e social. O primeiro se deu no contexto da grande instabilidade política do Estado Novo brasileiro (1937-1945) e o decorrente esvaziamento do

¹² “O dispositivo de patrimônio tem servido, desde sua instauração no século XIX, às mais diversas situações estratégicas. O objeto tornado patrimônio, monumento histórico, bem cultural ou bem de cultura, não importa o nome que se lhe dê, está sempre funcionando como elemento de estratégias de poder e de resistência que, conforme o momento histórico, visam a construir nacionalidades ou identidades nacionais; conferir status a determinada produção artística, arquitetônica ou, genericamente, cultural; incentivar ou incitar a utilização de determinado repertório formal na produção arquitetônica ou urbanística; reforçar a afirmação e a resistência cultural de grupos étnicos minoritários ou dominados; regular a utilização e a ocupação do solo urbano pela limitação à propriedade privada, etc. O patrimônio é, então, o resultado de uma produção que envolve elementos muito heterogêneos e mobiliza os mais diversos saberes para, em última análise, produzir sentidos.” (SANT’ANNA, 2015, p. 33, destaque original)

centro antigo soteropolitano pelas classes dominantes de então.¹³ O segundo, no início do período “carlista” – nome pelo qual é conhecida a duradoura gestão de Antonio Carlos Magalhães (ACM) no governo e na administração do Estado da Bahia – e pela suposta necessidade de intervenções patrimoniais no conjunto arquitetônico do mesmo centro antigo a partir de fins da década de 1960. Na altura, a área perdia importância econômica para novas áreas de expansão urbana, enquanto passava a ser “alvo e objeto de diversos planos, projetos e propostas, com vistas à sua preservação e valorização”.¹⁴ (SANT’ANNA, 2003, p. 44)

Se até a década de 1930, com as grandes reformas urbanas do então governador J. J. Seabra ao longo do primeiro quartel do século XX, o urbanismo em Salvador era caracterizado por solucionar as questões do presente, isto é, dar conta do crescimento da cidade através, sobretudo, da modernização do porto e do sistema viário adjacente; a organização da Semana de Urbanismo, em 1935, coloca, em primeiro plano, a necessidade de se pensar a cidade do futuro (tal como já acontecia no pensamento e no ideário urbanístico da Europa e dos Estados Unidos), preocupando-se, inclusive, com o patrimônio histórico. De fato, há, na década de 1930, um movimento crescente do Governo do Estado para resguardar o conjunto arquitetônico da capital. Não por coincidência, datam desse período as principais narrativas urbanas do conhecido grupo baiano de artistas modernistas: as fotografias do francês Pierre Verger, as pinturas do portenho Carybé, as músicas do baiano Dorival Caymmi e os primeiros romances do também baiano Jorge Amado.

Durante pelo menos duas décadas, esses artistas consideravam que o processo de modernização corrente denotava um conseqüente arruinamento da cidade, com a construção de novas edificações – que alteravam não só a paisagem urbana como também a dinâmica cotidiana. Essa ideia se expressava nas narrativas de certa nostalgia e até mesmo de apreço pelas ruínas arquitetônicas da então cidade da Bahia. Tratava-se de um fascínio – se não surrealista, muito próximo dele – pelos momentos de transformação dos lugares que começariam a ser esvaziados pelos moradores e seu derradeiro arruinamento material. Um fascínio, enfim, por aquilo que estaria na eminência de acabar, mas que, efetivamente, nunca acabaria ou seria totalmente arruinado. Pelo contrário, o arruinamento permanente do conjunto arquitetônico se tornaria praticamente um mito que atravessaria as décadas seguintes.

Assim, há um período de atenção local para muitos monumentos que estariam na eminência de se tornar ruínas, em uma espécie de simulacro urbano, onde as referidas narrativas artísticas, literárias e musicais serviram de mote para justificar os processos patrimoniais da cidade. A partir dessa identidade em ruínas, situa-se um novo ciclo urbano para Salvador, especialmente em decorrência do esvaziamento do centro antigo, local onde se insere a região do Pelourinho, sobre o qual se debruçava, particularmente, o referido grupo de artistas.

¹³ “No Brasil, a preservação dos monumentos históricos passou a ser sistematicamente discutida e requerida já nas primeiras décadas do século XX, quando a febre das reformas urbanas tomou conta de nossas principais cidades. Várias tentativas de institucionalização foram empreendidas ao longo de toda a década de 20, mas, apenas no Estado Novo, com base no conceito da função social da propriedade (transformado em princípio constitucional em 1934), foi promulgada a primeira lei de proteção ao patrimônio com abrangência nacional.” (SANT’ANNA, 2015, p. 24)

¹⁴ A proposta desses dois momentos encontra similitude no trabalho de Marcia Sant’Anna (2015). Segundo a pesquisadora, nos sessenta anos de atuação do organismo federal de preservação, “podem ser identificados dois surtos de tombamento de áreas urbanas: o que ocorre no início da criação do SPHAN [Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional], no final da década de 1930, e outro, nos anos 1980. (SANT’ANNA, 2015, p. 328-329)

Entre 1938 e 1945, vários monumentos do Centro Histórico foram tombados como patrimônio nacional, para garantir a preservação do Largo do Pelourinho e do seu entorno imediato. Esse instrumento não impediu, no entanto, a progressiva degradação da área, sobretudo a partir de 1960, quando o centro perdeu importância para as novas áreas de expansão urbana. (BRASIL; IPHAN, 2013)

É justamente no fim do Estado Novo que Jorge Amado, cuja obra é reconhecida internacionalmente, publica a primeira edição de *Bahia de Todos os Santos* (1945): um autoproclamado guia de cidade. Este livro emerge em um contexto em que a publicação de guias de viagens por escritores já bastante conhecidos buscava dar suporte à “construção de uma narrativa histórica nacional adequada ao projeto industrial da Era Vargas”. Tal construção deu-se a partir do discurso do patrimônio histórico brasileiro idealizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da promoção da visitação aos centros tombados por seu ideário.¹⁶ (RIBEIRO, 2012, p. 138)

O principal objetivo de *Bahia de Todos os Santos*, explicitado no texto do guia ao longo de suas várias edições,¹⁷ é convidar o leitor – personificado na personagem Moça, tradução da experiência da alteridade no livro – a conhecer a cidade. Pelas ruas e a partir dos mistérios evocados no subtítulo da narrativa (“Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador”), é nas ladeiras da cidade da Bahia que o escritor centra sua narrativa, a exemplo das ladeiras do Pelourinho e do Tabuão, localizadas junto à escarpa que divide a cidade em Alta e Baixa.

A Ladeira do Pelourinho, a mais conhecida delas, também foi cenário de muitos dos romances publicados por Amado, uma vez que foi parte do cotidiano do escritor em sua experiência de Salvador, e foi por ele eternizada, também no Guia, como “coração da vida popular baiana” e “praça de vida enumerável”. Aos poucos, e por vezes apoiada pelas políticas públicas do Governo do Estado, a Bahia de Todos os Santos que o livro narra foi, também ela, se turistificando, tornando-se objeto de desejo por aqueles que passaram a procurá-la como destino turístico – o que seria, em outras palavras, a efetiva apropriação e captura da cidade pelo Capital Mundial Integrado (CMI)¹⁸, materializado pelo *marketing* político do Governo do Estado.

¹⁶ No Brasil, o IPHAN é o órgão responsável pela proteção do patrimônio. Criado em 1937 (e vigorado até o ano de 1946 sob o nome de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN), cabe a ele fiscalizar, proteger, identificar, restaurar, preservar e revitalizar monumentos, sítios e bens móveis brasileiros, sendo, então, o responsável legal pelo tombamento de centros e cidades históricas no país. De acordo com Marcia Sant’Anna, “até os anos 70, as operações de constituição e preservação do patrimônio brasileiro concentravam-se no plano federal e eram realizadas unicamente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. A partir daquela década, outros organismos estaduais e municipais passaram também a implementá-las, mas, até os anos 80, em função de uma autoridade longamente construída e de um saber socialmente reconhecido, essa instituição federal ainda ditava os contornos gerais da prática de preservação predominante.” Ainda segundo a pesquisadora, na década de 1990, esse cenário se transformou completamente, sendo que “o primeiro indício da transformação foi proporcionado pela onda de intervenções executadas em áreas centrais e sítios históricos de várias cidades do Nordeste, na esteira do projeto de ‘recuperação’ do Pelourinho, em Salvador”. “Essas intervenções – que produziram espaços muito semelhantes destinados ao turismo e ao lazer – alcançaram estrondoso sucesso de público e colocaram, rapidamente, as cidades onde foram executadas em evidência no cenário nacional.” (SANT’ANNA, 2004, p. 155-156)

¹⁷ A grande peculiaridade e importância desse livro para a compreensão da cidade de Salvador é que, embora tenha sido publicado originalmente em 1945, ele teve o texto e a própria narrativa atualizada pelo menos seis vezes durante quatro décadas, até o ano de 1986, tendo sido, portanto, editado pelo próprio Jorge Amado, em edições que teriam alterado não apenas o conteúdo, mas o motivo mesmo da cidade ali narrada, por meio de supressões e acréscimos de textos e ilustrações. Sobre uma análise de *Bahia de Todos os Santos* como narrativa urbana literária e produção subjetiva de Salvador, ver WAN-DALL JUNIOR (2013; 2014c; 2016).

¹⁸ Segundo Suely Rolnik, CMI “é o nome que, já nos anos 60, Guattari propõe como alternativa à ‘globalização’, termo segundo ele por demais genérico e que vela o sentido fundamentalmente econômico, e mais precisamente capitalista e neoliberal do fenômeno da mundialização que então se instalava”. (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 411)

Desse modo, em fins da década de 1960,¹⁹ a Bahia tenta fortemente se industrializar, instalando, na Região Metropolitana de Salvador, o complexo industrial multissetorial Centro Industrial de Aratu (CIA) e o Complexo Petroquímico de Camaçari (COPEC). A partir da década seguinte, acompanhando o “milagre econômico” do país, ACM foi responsável por uma grande reestruturação da cidade.²⁰ O “carlismo” garantia à Bahia, assim, um acelerado processo de industrialização, idealizando e realizando o processo de transferência dos centros administrativo e comercial – portanto, do centro econômico – da cidade para o setor de expansão Norte. Essa transferência geraria, de modo definitivo, o esvaziamento de atividades produtivas do centro antigo, ou seja, o esvaziamento de funções administrativas e econômicas ali instaladas, assim como de habitantes de maior renda. Não se trata, porém, do esvaziamento do comércio informal, tampouco de habitantes de baixa renda, que aí permaneceram, ocupando espaços ditos ociosos e tornando essa região mais habitada do que nunca.

No bojo desses acontecimentos, ressalta-se a realização de obras de infraestrutura urbana de grande impacto e a construção do Centro Administrativo da Bahia (CAB), em 1973, a partir da qual se justificou, sobremaneira, o Projeto de Recuperação do Pelourinho. Tal projeto foi executado pelo Governo do Estado em 1975, que se propunha também a restaurar o conjunto arquitetônico e possibilitar sua reintegração no desenvolvimento do estado da Bahia. É justamente nesse período que, não por acaso, ocorre o *boom* da visibilidade da obra de Jorge Amado pela produção e reprodução de sua literatura, sobretudo pela televisão e cinema nacionais. Lançado em 1976, o filme *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, BRA, 118’), a maior bilheteria do cinema nacional até pouco tempo atrás, talvez tenha sido, via mídia de massa, o mote da promoção turística da Bahia patrocinada pelo governo de ACM.

É também desse período a criação, em Salvador, da Empresa de Turismo da Bahia S/A (Emtursa) – atual Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia (Bahiatursa) –, de economia mista, atualmente vinculada à Secretaria do Turismo do Estado da Bahia (SETUR). Desde sua fundação, em 2007, a Superintendência tem como missão a promoção e o fomento do turismo no Estado, de modo a prepará-lo para receber o “fluxo de turistas que seria gerado a partir de uma ação promocional em escala nacional e internacional” por meio da “preservação e valorização do patrimônio histórico, artístico, cultural e natural da Bahia, como elementos essenciais na qualificação do produto turístico do Estado.” (BAHIA; BAHIATURSA, 2013)

Essa política sintoniza com o já mencionado esforço das autoridades governamentais brasileiras para que o país ingressasse na rota turística internacional – esta, em pleno fomento em 1975, ano em que também foi inaugurado o Shopping Iguatemi no âmbito da referida expansão Norte da cidade e do Plano de Desenvolvimento Urbano da Cidade de Salvador (PLANDURB),²¹ que transformou também a mobilidade e a paisagem urbana como um todo.

¹⁹ “No que tange às políticas de preservação, alguns setores do centro histórico de Salvador, como os bairros do Pelourinho e do Maciel, foram alvo, a partir dos anos 60, de projetos e intervenções de recuperação, com vistas à promoção do turismo e à melhoria da qualidade habitacional. Mas nenhuma dessas iniciativas reverteu o quadro de deterioração reinante.” (SANT’ANNA, 2004, p. 159)

²⁰ O primeiro plano de preservação do patrimônio de Salvador data de 1969. Denominado Plano Geral de Recuperação do Pelourinho, foi financiado pelo Programa de Cidades Históricas (PCH), implementado no início da década de 1970 pelo então Ministério do Planejamento e Coordenação Geral (Miniplan) com vistas à recuperação das cidades históricas da região Nordeste do Brasil. Dentre os principais objetivos do Plano, destaca-se a busca pela descentralização da política de preservação cultural, que deveria ser executada pelos estados, através de recursos financeiros significativos.

²¹ “No Plandurb, o discurso da forma [urbana] ancora-se em dois procedimentos básicos: primeiro, numa visão sistêmica, em que as variáveis do ‘uso do solo e transportes’ são os elementos estruturantes na ordenação do território; segundo, na valorização dos aspectos da ‘imagem e desenho’ da cidade, incluída a perspectiva dos usuários.” (SAMPAIO, 2010, p. 57)

Se, no início da década de 1970, ACM tinha como campanha de governo a mudança do eixo econômico da cidade (com a abertura das vias de vales e de viadutos), na virada da década seguinte, seu governo foi pautado pela exaltação do centro antigo, cujo foco administrativo e político incidu sobre a cultura local. Mais do que se tornar uma cidade “moderna”, a cidade deveria resgatar o seu caráter provinciano e a sua identidade negra, mestiça, onde passariam a ser buscadas, à exaustão, uma “verdadeira identidade baiana” para captação de um turismo que se antevia internacional. Como ocorreu com muitas cidades brasileiras, esse seria o início de um processo de retorno ao centro antigo como lugar de interesses privados, processo este que teria, no tombamento de determinadas áreas – principalmente a partir da década de 1990 – o auge da produção especulativa e espetacular através da reforma de monumentos e antigos casarios.

Na linha de frente, situava-se a especulação por uma suposta “vocalização turística” (já mencionada) do chamado Centro Histórico de Salvador, que havia iniciado em 1984, quando a área fora tombada como patrimônio nacional pelo IPHAN e reconhecida, no ano seguinte, como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Em 1987, a inauguração da Fundação Casa de Jorge Amado (FCJA), localizada no próprio Pelourinho e instituída pelo então presidente da República José Sarney no ano anterior, marcaria o início de uma grande reforma do local.²² A partir de seu *marketing* promocional estratégico e de discurso preservacionista, a Prefeitura Municipal de Salvador explicitava o desejo de enaltecer “a cultura da Bahia”, dando início, com a virada da década de 1980, à emergência do discurso da supervalorização dos habitantes do centro antigo.²³

Dois outros importantes programas do Governo do Estado foram iniciados na sequência, ambos implantados em 1992: O Programa de Desenvolvimento do Turismo no Nordeste (PRODETUR/NE) e o Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador. O primeiro, cuja missão era tanto “criar condições favoráveis à expansão e melhoria da qualidade da atividade turística na Região Nordeste, quanto para melhorar a qualidade de vida das populações residentes nas áreas beneficiadas” (BRASIL; BNB, 2016), é um programa de crédito para o setor público financiado com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e tem o Banco do Nordeste do Brasil (BNB) como Órgão Executor.

²² Essa discussão teria fomentado duas outras semanas de urbanismo em Salvador, realizadas pelo então Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA: a primeira, em 1985, que teve o apoio da Câmara de Vereadores e a segunda, em 1988, em promoção conjunta do Instituto de Arquitetos do Brasil – Seção Bahia (IAB-BA). Ver nota 15.

²³ De acordo com Marcia Sant’Anna, em Salvador, o vínculo com o desenvolvimento do turismo comandou a localização das intervenções realizadas ao longo da década de 1990, “concentrando-se nos sítios mais deteriorados do centro histórico e nos logradouros e corredores viários mais importantes que lhes dão acesso”. A maioria das intervenções localizou-se “ao longo dos ‘caminhos do turismo’, focalizando apenas parte da área comercialmente mais dinâmica do centro e pequenos trechos do seu antigo setor financeiro”. “Atrélados a exíguos prazos políticos e a violentas estratégias de promoção do Governo do Estado da Bahia, as intervenções foram, de um modo geral, de péssima qualidade.” A pesquisadora defende, ainda, que as operações de conservação do patrimônio caracterizaram-se, no período, “pela reciclagem de edifícios e espaços públicos” e “pela sua adaptação para novos usos e atividades, onde “a eliminação de anexos de serviços, o rompimento de relações de parcelamento, o superaproveitamento de espaços internos e lotes foi uma constante.” (SANT’ANNA, 2004, p. 162-165) Uma análise da característica global “fachadista” e espetacular dessas intervenções, do ponto de vista arquitetônico e de sua inserção no conjunto edificado, realizadas na década de 1990, por sua vez bastante distintas daquelas realizadas anteriormente, pode ser conferida em SANT’ANNA (2004).

Por sua vez, o segundo Programa, previu uma intervenção em sete etapas e justificou-se pela importância histórico-cultural do Centro e a reversão de seu “quadro de esvaziamento econômico”.²⁴ (BAHIA; IPAC, 1991) Operado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) e pela então Companhia de Desenvolvimento da Região Metropolitana de Salvador (CONDER) – hoje Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia, sob a mesma sigla –, o Programa havia sido possibilitado pelo *Termo de referência: plano de ação integrada do Centro Histórico de Salvador*, criado em 1991, que lhe serviu de principal diretriz de intervenção. Entre os principais objetivos do Programa estava “dotar o centro histórico de Salvador, através da ativação de seu ciclo econômico, de condições efetivas para a manutenção dos seus bens e valores culturais de forma contínua e eficaz” e “promover a recuperação/restauração física da área.”²⁵

Justificados pela publicação do Estatuto da Cidade, em 2001, e pela criação do Ministério das Cidades, em 2003, os objetivos do referido Termo e suas intervenções efetivas tornaram-se mais complexos nos anos seguintes, atualizando os processos de espetacularização do Pelourinho com a criação do Plano de Reabilitação do Centro Antigo, em 2007. Operado pelo Escritório de Referência do Centro Antigo de Salvador (que fora, por sua vez, criado pelo Governo do Estado nesse mesmo ano), o Plano “tem a cultura como base” e almeja “ressignificar” aquilo que o próprio Escritório denominou Centro Antigo de Salvador (CAS). Ironicamente, em sua “alma” estava a “preocupação com a qualidade de vida das pessoas – as que frequentam, as que trabalham, as que visitam e, principalmente, as que moram no Centro Antigo de Salvador.” (BAHIA; UNESCO, 2010)

Como resultado de um acordo firmado entre as três esferas de governo (União, Estado e Município), e de um convênio com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), foi proposta a elaboração de um Plano de Reabilitação para o Centro Antigo de Salvador com o objetivo de preservar e valorizar o patrimônio cultural, impulsionar as atividades econômicas e culturais da região e propiciar condições de sustentabilidade para o Centro Antigo de Salvador. (BAHIA; PELOURINHO CULTURAL, 2013)

Desse modo, o CAS envolve o chamado Centro Histórico de Salvador e integra o Pelourinho, aquele que tanto se configurou historicamente quanto se produziu subjetivamente como o lugar mais popular, habitado e visitado da cidade: de um lugar estigmatizado pela miséria, o Pelourinho passa a ser conhecido pelo discurso oficial do Governo do Estado como o “coração do Centro Antigo da cidade”.

Desde o ano de 2013, a SETUR passou a adotar como identidade organizacional, estratégia e política de atuação o marketing turístico, agora, a partir da missão de ampliar ainda mais, e permanentemente, o fluxo turístico para o Estado da Bahia a partir “da promoção, do *marketing* e do apoio à comercialização dos produtos, serviços e destinos turísticos baianos, sempre com debate com o setor privado, que a partir de 2007, passou a ter participação efetiva nas políticas públicas do turismo da Bahia”. (BAHIA; BAHIAATURSA, 2013)

²⁴ Em 2002, a 7ª e última Etapa do Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, ainda hoje em andamento, foi inserida no Programa Monumenta, que havia sido criado dois anos antes no âmbito do Plano Avança Brasil, com financiamento do BID, execução do Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura, e supervisão do IPHAN, e cujo objetivo principal era o de preservar áreas prioritárias do patrimônio histórico e artístico urbano sob proteção federal. Sobre um balanço crítico dos resultados alcançados pelo Programa após a primeira década desde sua implementação, ver SANT'ANNA (2003).

²⁵ Sobre a transformação dos valores culturais e econômicos de conservação do patrimônio ao longo da vigência de programas de revitalização de áreas históricas no Brasil, ver VIEIRA (2008).

Tornado um grande museu a céu aberto, a região do Pelourinho foi finalmente consolidada como objeto patrimonializado “intocável”.²⁶ Gradativamente, e com grande complexidade no que diz respeito aos maiores interessados por todo esse processo, foram dadas todas as questionáveis bases para a manutenção do cenário espetacular em que se encontra a cidade de Salvador (como as obras para a Copa do Mundo da FIFA de 2014 e as recentes reformas, sobretudo as da orla atlântica, implantadas por ACM Neto, atual prefeito da capital baiana, reeleito pelo segundo mandato consecutivo): uma cidade cujo discurso de baianidade e de ressignificação do espaço urbano, por meio de processos ditos modernizadores, tanto propiciaram quanto continuam promovendo e mantendo segregação urbana e social.

Ruínas como preservação das cidades

Pode-se dizer que as ladeiras de Salvador são, definitivamente, protagonistas da experiência urbana local. Conhecer as ladeiras seria conhecer o cotidiano da cidade, pois é por elas que transitam não apenas os turistas, mas também os próprios moradores da cidade, especialmente o povo que, sendo “mais forte do que a miséria”, como dizia Jorge Amado (2012), acaba muitas vezes por habitar as ruínas adjacentes a essas ligações urbanas, em áreas fadadas ao destino violento ditado pela especulação imobiliária.

Esse povo “miserável”, ainda nas palavras do escritor, é também símbolo da resistência contra todo o processo de arruinamento do Centro Antigo da cidade. Um “povo resistente”, portanto, que habita as brechas e os interstícios urbanos possíveis, apropriando-se deles em uma espécie de urbanização não planejada, às avessas: cortiços, habitações precárias, ocupações, barracos; as chamadas invasões urbanas, que surgem na cidade, de modo definitivo, a partir da década de 1960; as contemporâneas favelas. O povo miserável, porém resistente, estaria diretamente relacionados à ideia foucaultiana de “infâmia”, que lhe é característica. Uma infâmia relacionada aos tais mistérios que habitam a noite das grandes cidades: poemas-vida, existências-relâmpago, obscuras e desventuradas; existências destinadas a passar sem deixar rastro, de fugidio trajeto. (FOUCAULT, 2003, p. 205-207)

A experiência da noite urbana²⁸ seria a experiência de uma cidade de personagens que se deseja fadar ao “esquecimento”, ou melhor: partes das cidades que se encontram, historicamente, associadas e atreladas às ruínas deixadas como resíduos por uma patrimonialização de interesses – majoritariamente – privados. A noite, então, não seria restrita aos espaços noturnos; ela também teria relação com espaços escuros, de uma certa obscuridade e de onde se apreendem os mistérios que, segundo Amado (2012), escorrem sobre a cidade como um “óleo pegajoso”.

Trata-se de uma cidade de tempos e espaços mais sensíveis, que caminham a contrapelo do planejamento e da gestão urbana tradicional. São ruínas materiais e imateriais, históricas, arquitetônicas, urbanas e/ou corporificadas nos meandros de ruas, becos e encruzilhadas de qualquer grande cidade, muitas vezes criadas por gambiarras e atualizadas em condições de subsistência ambulantes, espontâneas e efêmeras, cuja experiência detém um poder bastante próximo daquele que, no início do século passado, Georg Simmel denominara “sedução específica” ou “valor estético” da ruína:

²⁶ “A intervenção realizada pelo governo do estado da Bahia no centro histórico de Salvador é a maior e a que mais envolveu recursos públicos em toda a história das intervenções em áreas preservadas no Brasil, assim como a que inaugura, nos anos 90, uma espécie de redescoberta do patrimônio urbano como tema de valorização, requalificação, renovação e reestruturação de áreas centrais em várias cidades do país.” (SANT’ANNA, 2003, p. 45)

²⁷ Sobre a relação entre Jorge Amado e as ladeiras da Bahia de Todos os Santos, ver WAN-DALL JUNIOR (2014b).

²⁸ Ver WAN-DALL JUNIOR (2015). A noção de experiência da noite vem sendo desenvolvida na minha pesquisa de Doutorado, em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, sob orientação de Paola Berenstein Jacques.

[...] falta a algumas ruínas romanas, não importando quão interessante elas sejam, a sedução específica da ruína: na medida em que notadamente se percebe nelas a destruição pelo homem; pois isso contradiz a oposição entre obra humana e efeito da natureza, na qual se apóia o significado da ruína como tal. [...] o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza. As mesmas forças que, por meio da decomposição, da enxurrada, do desmoronamento e do crescimento da vegetação, proporcionam à montanha sua forma comprovaram-se aqui efetivas na ruína. [...] O que erigiu o edifício foi a vontade humana, o que lhe confere sua aparência atual é o poder da natureza, mecânico, rebaixador, corrosivo, demolidor.

[...] O valor estético da ruína unifica o desequilíbrio, o eterno devir da alma que luta consigo mesma, com o contentamento formal, com a delimitação fixa da obra de arte. Por isso, onde não há mais restos da ruína suficientes para fazer sentir a tendência à elevação, ela perde sua sedução metafísico-estética. [...] A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal. Isto constitui também a sedução das antiguidades, sobre as quais somente uma lógica limitada poderia afirmar que uma imitação absolutamente exata se lhes igualaria em valor estético. (SIMMEL, 2014, p. 137-142)

Tais noções, que se pode compreender como uma estética das ruínas,²⁹ ou uma estética particular das ruínas urbanas, podem ser apreendidas na imagem não tão-somente poética, mas também literal, da capacidade das ruínas “darem árvores” ou “enfrutarem”, como imaginou Manoel de Barros em seu *Livro de pré-coisas*. No mesmo sentido, Georges Didi-Huberman (2011) postula a existência e a continuidade de restos e de resistências urbanas, um espaço de aberturas, de possíveis e de lampejos, apesar de tudo; da sobrevivência dos vaga-lumes, que tendem a desaparecer ou tornarem-se mais escassos sob os holofotes do espetáculo urbano.

As sobrevivências [...] são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84)

Enquanto experiência, os processos de arruinamento, ou as próprias ruínas urbanas, estão diretamente relacionados à alteridade desviante e potente, e são transmitidas, particularmente, por aqueles que narram a sua própria condição notívaga ou seu permanente estado de ruína.³⁰ As ruínas traduzem-se em certa potência de vida, exatamente pelo esvaziamento e pela obsolescência dos centros urbanos consolidados. Assim, de certo modo, sobrevivem nos ecos da história como um desvio à espetacularização urbana, exatamente porque resistem em sua própria sobrevivência, escapando – ou não se deixando iluminar – dos processos de patrimonialização.

Essa potência de vida e essa sobrevivência da alteridade radical estariam, por fim, no cerne da biopolítica como aquilo que lhe escapa *enquanto* potência, denominado, em atualização e sequência às forças do biopoder do capital, biopotência – a potência de vida, criada como força política dentro do regime do biopoder. A biopotência, tomada como força de afirmação e de poder da vida – diretamente relacionada à resistência urbana –, seria o meio encontrado pela heterogênea multiplicidade de corpos não domesticáveis para (sobre)viver diante de sua potência biopolítica.

²⁹ Ver WAN-DALL JUNIOR (2013; 2014a; 2014c).

³⁰ Idem.

É justamente essa perspectiva biopolítica da multidão urbana, ou do “povo”, que permite a compreensão de espaço e de tempos diversos enquanto potências de vidas que resistem positivamente na contramão de processos de subjetivações midiáticas, culturalistas e patrimonialistas das cidades, na (sobre)vida de seu próprio caos contemporâneo. Esse caos urbano patrimonializado nada mais seria que uma apologia da resistência. É o lugar do desejo (GUATTARI e ROLNIK, 2010), de produção, de “vontade de potência” (NIETZSCHE, 2001), da criatividade, da emancipação criativa e em nada tem a ver com a confusão imagética de um cotidiano desordeiro, bagunçado, caótico, inseguro, aclamado, negativamente, pelo senso comum. O caos desejante, produtivo, criativo e emancipatório, feito de corpos não menos potenciais, é o seu exato oposto: aquilo que escapa como insurgência e, sobretudo, como sobrevivência que ou são justificadas pelo arruinamento das cidades ou as justificam.

Seguindo palavras de Friedrich Nietzsche (2001, p. 23), “a própria vida é vontade de potência”. Esta assertiva pode ser articulada à ideia de que as ruínas da cidade dispõem de sua potência de sobrevivência,³¹ noção imbricada na experiência da cidade, e, de modo absoluto, na poética e na experiência da noite urbana.

Pode-se dizer que o que possibilita e legitima os processos de patrimonialização são os próprios discursos e as práticas ancorados nas várias instâncias do dispositivo patrimonial. Ideias e práticas de preservação, restauração e patrimonialização estão comumente calcadas na pretensa segurança pública, nas leis, nas normativas de ordem – uma construção histórica e de ações de poder dos vencedores sobre os vencidos. Como defende Márcia Sant’Anna (2015, p. 328), as principais razões da preservação já não são mais as qualidades estéticas ou a homogeneidade estilística e tipológica do conjunto de cidades e centros históricos brasileiros tombados – quase todos, núcleos fundados ou surgidos no período colonial, principalmente nos séculos XVII e XVIII:

A possibilidade de informar sobre os processos econômicos e sociais formadores do espaço urbano e a importância da localidade como núcleo promotor do povoamento de determinada região passaram a ser as principais motivações. A cidade-monumento, berço da cultura nacional e, mais tarde, motor de desenvolvimento econômico e mercadoria turística, transformou-se em cidade-documento, testemunho dos processos históricos e instrumento de política urbana. (SANT’ANNA, 2015, p. 328)

Esse tipo de ordenamento e regulação – que são os processos de patrimonialização urbana, de herança absolutamente moderna, e que acabam por dar corpo ao conceito de cidade-patrimônio – tenta minimizar a existência e/ou a presença dos resistentes e desviantes infames urbanos.

Se, inicialmente, a postura da conservação patrimonial constituiu-se como uma reação frente ao urbanismo e as transformações urbanas dominantes, a situação, hoje, é outra: a conservação tornou-se um processo hegemônico e o patrimônio é objeto de culto e motor de muitas economias. Na contramão desses processos, são as ruínas e sua potência de vida que preservam as cidades, a partir de histórias-resíduos ou de restos da história que permitem a produção de um outro urbanismo e de uma outra história da patrimonialização, tomando partido da poesia de palavras que anunciam uma alteridade-resto, radical, misteriosa e sempre presente nas ruas das grandes cidades.

³¹ Idem.

As mesmas diretrizes abordadas na Bahia de Todos os Santos se aplicam a qualquer grande cidade que esteja inserida no *city marketing* espetacular e que seja detentora de novas marcas urbanas justificadas por novos equipamentos público-privados (complexos desportivos, parques olímpicos, arenas de futebol, casas de espetáculo, grandes museus etc.). Atuando como dispositivos estratégicos de patrimonialização, tais diretrizes pretendem requalificar uma suposta desqualificação, revitalizar uma história supostamente sem vida, recuperar algo que não foi efetivamente perdido e resgatar algo que deve, supostamente, ser salvo, a partir de projetos comumente inconscientes e despreocupados com questões sociais elementares, concebidos pelos grandes nomes da arquitetura internacional – ou os chamados *star architects*.

O regime de visibilidade apregoado pela patrimonialização deve encontrar a potência da vida, a biopotência, ainda que esta não esteja visível e ainda que se lhe queiram tornar visível, muitas vezes por desconhecer a produção de subjetividade imposta e a necessidade forjada da construção de identidade pelo capital imperialista e midiático dominante. Não se trata de ressaltar as invisibilidades e opacidades ou de torná-las visíveis, cristalinas; este movimento só contribuiria ainda mais para a ruína da vida. Trata-se de considerar a potência de vidas invisíveis e opacas.

Este texto deixa suspensas questões técnicas relacionadas a práticas de conservação e restauro – muito embora seja inquestionável a contribuição de legislações e procedimentos que atribuem valor cultural àquilo que se torna patrimônio –, dado que esse é um debate paralelo ao tema aqui proposto. De fato, a proposta é contribuir para a historiografia do patrimônio, sobretudo o brasileiro pela situação de alteridades e modos de vida que escapam aos discursos e às práticas preservacionistas mais tradicionais, como também da apologia da prática estética e do valor estético que, em sentido contrário ao das grandes narrativas patrimoniais, podem aí ser atribuídos.

As cidades estão mais vivas do que nunca: reativando, como não poderia deixar de ser, a atenção de especuladores que almejam, para seu bel prazer, o retorno do capital privado aos centros urbanos consolidados e aos interesses imobiliários. Estes, por sua vez, emergem justamente por conta da alteridade que preserva, em sua própria vida em ruínas, esses lugares, essas arquiteturas e urbanismos ameaçados pela patrimonialização. É a alteridade urbana que preserva as ruínas da história, seja ela envolta em tempos esquecidos ou constantemente rememorados pela resistência, pela potência de vida e pela sobrevivência, ainda que como relâmpago, fagulha ou lampejo de populações inteiras que habitam a opacidade de sua biopotência: a força da afirmação da vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Vol. 1)

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAHIA. Governo do Estado; BAHIAATURSA. Empresa de Turismo da Bahia. Histórico. On-line. Disponível em: <<http://www.bahiatursa.ba.gov.br/institucional/historico>>. Acesso em: 24 set. 2013.

BAHIA. Governo do Estado; IPAC. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. Termo de Referência: Plano de Ação Integrada do Centro Histórico de Salvador. Salvador, 1991.

BAHIA. Governo do Estado; PELOURINHO CULTURAL. Plano de Reabilitação do Centro Antigo. On-line. Disponível em: <<http://www.pelourinho.ba.gov.br/plano-de-reabilitacao>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

BAHIA. Governo do Estado; Secretaria de Cultura; Escritório de Referência do Centro Antigo de Salvador; UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Ciência e a Cultura. Centro Antigo de Salvador: Plano de Reabilitação Participativo. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2010.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BRASIL. Governo Federal; BNB. Banco do Nordeste do Brasil S. A. Prodetur: ampliando as atividades turísticas do Nordeste. On-line. Disponível em: <<http://www.bnb.gov.br/prodetur>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

BRASIL. Governo Federal; IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centro Histórico Salvador, Bahia. On-line. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do?jsessionid=F-4794396D02B497213F6111E706A15E2?id=17252&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 1º jun. 2013.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. 3. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERNANDES, Ana; SAMPAIO, Antonio Heliodorio Lima; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. *A constituição do urbanismo moderno na Bahia, 1900-1950: construção institucional, formação profissional e realizações*. In: LEME, Maria Cristina da Silva (Org.). *Urbanismo no Brasil – 1985-1965*. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: *Estratégia, poder-saber*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Ditos e escritos, IV)

_____. *Em defesa da sociedade*. Trad. Mana Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal: 1988. (Vol. 1)

_____. Segurança, território e população: curso dado no Collège de France (1977-1978). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. Patrimônio cultural urbano: espetáculo contemporâneo? Revista de Urbanismo e Arquitetura, Salvador, vol. 6, nº 1, 2003, p. 33-39.

_____. Prefácio. In: JEUDY, Henri-Pierre. Espelho das cidades. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 9-12.

JEUDY, Henri-Pierre. Espelho das cidades. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

_____. O processo de reflexividade. Revista de Urbanismo e Arquitetura, Salvador, vol. 6, nº 1, 2003, p. 28-31.

NEGRI, Antonio. Cinco lições sobre Império. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Além do bem e do mal. Ou: Prelúdio de uma filosofia do futuro. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

RIBEIRO, Cláudio Rezende. "Documentação necessária" e "Guia de Ouro Preto": Lucio Costa e Manuel Bandeira construindo a paisagem da recordação nacional. In: Espaços narrados: a construção dos múltiplos territórios da língua portuguesa. São Paulo: FAU/USP, 2012. p. 137-152. [CD-ROM]

SAMPAIO, Antonio Heliodorio Lima. 10 necessárias falas: cidade, arquitetura e urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANT'ANNA, Marcia. A cidade- atração: patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil dos anos 90. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (Org.). Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades, vol. 1. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.

_____. A recuperação do centro histórico de Salvador: origens, sentidos e resultados. Revista de Urbanismo e Arquitetura, Salvador, vol. 6, nº 1, 2003, p. 44-59.

_____. Da cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990. Salvador: Oito Editora, 2015.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (Org.). Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades, vol. 1. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Bertold (Org.). Simmel e a modernidade. Trad. Jessé Souza et al. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 2014.

VIEIRA, Natália Miranda. Gestão de sítios históricos: a transformação dos valores culturais e econômicos em programas de revitalização em áreas históricas. Recife. Ed. Universitária da UFPE: 2008.

WAN-DALL JUNIOR, Osnildo Adão. Das narrativas literárias de cidades: experiência urbana através do Guia de ruas e mistérios da Bahia de Todos os Santos. 2013. 247 f. il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

_____. Experiência da noite: narração, historiografia e produção de cidade. In: Programa e Caderno de Resumos do XVI ENANPUR – Desenvolvimento, Planejamento & Insurgências: Alternativas Contemporâneas no Espaço Urbano e Regional, Belo Horizonte, 2015, p. 279.

_____. Experiência das ruínas. Ou: em busca dos mistérios nas ruas de Salvador. Redobra, Salvador, ano 5, n. 13, 2014a, p. 139-147.

_____. Jorge Amado e as Bahias de Todos os Santos: a cidade de Salvador através do Guia de ruas e mistérios (1945-1986). In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (Org.). Jorge Amado: Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios. 1 ed. Salvador: Casa de Palavras, 2016, p. 63-89.

_____. Jorge Amado ou as ladeiras. In: JACQUES, Paola Berenstein et al. Salvador, cidade do século XX: a partir das memórias de Pasqualino Romano Magnavita. Redobra, Salvador, ano 5, n. 14, 2014b, p. 89-154.

_____. Narrativas urbanas literárias como apreensão e produção da cidade contemporânea: uma leitura do Guia de ruas e mistérios da Bahia de Todos os Santos. Redobra, Salvador, ano 5, n. 14, 2014c, p. 183-199.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 20 DE MAIO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 06 DE OUTUBRO DE 2016

ABSTRACT:

Initiated in Nineteenth-Century Europe, monuments, buildings, architectural ensembles and urban centers tumbling practices have been reality of great Western cities, within contemporary processes generally related to both urban spectacularization and gentrification. These processes, that tout the construction and the placement of urban images as commodity in the lucrative industry of global tourism, does not only impact urban landscapes, but also the everyday life and the economy of a city, region or nation, reaching, violently, much of the population, their culture and ways of life. Throughout three parts, it is aimed here to question the inexorability of the urban patrimonialization, detaining in the case of the old provincial city of Bahia, but also in that modern and, now, contemporary city of Salvador. In the first part, it is suggested the patrimonialization as an apparatus of urban control and, therefore, as practice of power that focuses on human life. In the second one, it is pointed out the main periods and circumstances of this Bahia of All Saints' patrimonialization and the forces that therein act as public policy. Last but not least, it is situated the insurgencies and biopotencies that escape from patrimonial processes, finding out, in the contemporary urban experience, other narrative possibilities of an otherness in ruins, which history is, after all, always survivant, and, rightfully so, inhabitant of the chaos as a place of freedom and creative emancipation. Leaving in abeyance issues of conservation and restoration, parallel to the debate here proposed, it is pointed out the importance of questioning the heritage overvaluation, placing othernesses and ways of life that escape from the most traditional preservationist discourses and practices. Thus, it is made a true apology of preserving the cities by the ruins themselves that come from patrimonialization, in order to accomplish the paradoxical biopolitical sense inherent to the visibilities and invisibilities to which it refers.

KEY - WORDS :

Patrimonialization. Bahia. Ruins. Apparatus. Biopotency.

> A PERFORMANCE E OS ESTADOS ALTERNATIVOS DE CONSCIÊNCIA NOS RITUAIS DA AYAHUASCA

GABRIELLE DAL MOLIN

Resumo>



Este artigo constituído de breves considerações a respeito da performance no uso ritual da ayahuasca no Brasil foi originado em uma pesquisa de mestrado¹ realizada de 2014 a 2016, que tinha como tema a relação entre as artes visuais e o consumo do enteógeno² em contextos urbanos. Nela, foram entrevistados cinco artistas residentes em grandes cidades brasileiras, bem como outros adeptos das religiões ayahuasqueiras. Foi também realizada observação participante em rituais e a confecção de desenhos após as experiências, constituindo uma espécie de diário gráfico. Durante a pesquisa de campo, a performance estava presente tanto nas práticas quanto a reflexão sobre o seu conceito estava nas teorias relativas ao fazer artístico atrelado a um tipo de estado de consciência distinto do considerado normal pela racionalidade contemporânea. Sendo a performance um fenômeno intrínseco aos processos rituais, à arte e às coletividades em geral, se fez necessário identificar de que formas ela se apresentava no debate a respeito da arte inspirada pelos estados alternativos de consciência, propiciados pelo consumo da ayahuasca.

Palavras-chave>

performance, ayahuasca, ritual, Santo Daime

¹ A dissertação de título “Floresta Manifesta: arte e imagens da ayahuasca em contextos urbanos brasileiros” está disponível em http://neip.info/novo/wpcontent/uploads/2016/08/Molin_Arte_e_Imagens_da_Ayahuasca_UFRN_2016.pdf.

² Substâncias, que ingeridas, proporcionam uma inspiração ou possessão divina. (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980)

> A PERFORMANCE E OS ESTADOS ALTERNATIVOS DE CONSCIÊNCIA NOS RITUAIS DA AYAHUASCA

GABRIELLE DAL MOLIN

>gabi_dalmolin@yahoo.com.br

Mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte

As religiões institucionalizadas que fazem uso da ayahuasca³ no Brasil (Santo Daime, UDV e a Barquinha) têm por base de sua cosmologia e doutrina elementos do catolicismo popular, das tradições xamânicas amazônicas e também, muitas vezes, traços do panteão e da prática das religiões afrobrasileiras (GOULART, 2015). Sendo assim, os seus momentos rituais são marcados por diversos atos performáticos – envolvendo música, dança e oratória – que culminam em situações extáticas. Da mesma forma, a música também está presente, de modo determinante nas novas e constantes recombinações rituais, próprias do universo *New Age* e de centros urbanos do Brasil e de outros países latino-americanos, onde a ayahuasca é um dos elementos centrais.

Estes novos usos são categorizados por Bia Labate (2000) como *neoayahuasqueiros* e geralmente acontecem em “centros integrados”, ou seja, espaços que agregam diversas vertentes filosóficas, religiosas e esotéricas, oferecendo diversos atendimentos individuais e coletivos, sintonizados com as vivências alternativas ao cotidiano padrão das cidades contemporâneas (MAGNANI, 2000).

Seja nos hinos cantados pelos adeptos da religião do Santo Daime ou da UDV, seja nos cantos indígenas presentes nos trabalhos xamânicos tradicionais ou neoxamânicos, a performance musical é condição essencial para que os participantes entrem conjuntamente no estado de entrega espiritual desejado.

A função mais importante da música, no caso dos hinos do Santo Daime, é a transmissão dos saberes e da “disciplina” exigida a todos os que pretendem permanecer no caminho da religião. Segundo Cemin (2004), os hinários (o conjunto de hinos reunidos em pequenos livros utilizados em todas as igrejas filiadas ao ICEFLU) são recebidos diretamente do “astral”, para que os ensinamentos sejam transmitidos. Nesse sentido, receber os hinos é etapa fundamental da conversão à religião, pois assim o indivíduo se torna um transmissor da mensagem enviada por um espírito do “astral”, que pode ser um padrinho ou madrinha já falecido, ou mesmo do próprio Mestre Irineu, fundador da primeira linha do Santo Daime, o Alto Santo (CICLU). Neste contexto particular, construído no cotidiano de cada igreja, há maneiras diversas de se comunicar, mas a função expressiva da poesia dos hinos ressalta o modo de transmitir a mensagem tanto quanto o conteúdo dela.

³ Ayahuasca é a denominação quechua para o chá psicoativo de origem amazônica, composto pela Banisteriopsis caapi e pela Psychotria viridis.

Nesse sentido, a ênfase no caráter comunicativo da performance, afirmado por Bauman (1977), apresenta-se aqui oral e musicalmente ou mesmo pela dança, no caso dos trabalhos de bailado, realizados nas igrejas mensalmente. O autor ainda complementa sua definição de performance como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante. Vemos na composição dos hinários a presença desse caráter poético, na medida em que são usados, neles metáforas, personificações, antíteses e outras figuras de linguagem próprias da poesia. Além disso, esses cantos despertam emoções, criam estados intersubjetivos diversos no ambiente, ligações entre os praticantes, relações diversas de sentido individual e coletivo.

Em muitos hinos há menções a Mestre Irineu. Especificamente no Hinário Cruzeiro, Irineu narra, ele mesmo, toda a sua trajetória de descoberta do chá. Ao concluir essa trajetória, o Mestre juntou-se à “Clara”, à “Mãe”, à “Rainha”⁴ para compor a paternidade da doutrina, sendo então identificado a Jesus Cristo ou a “Juramidã” (COUTO, 2004, p.388). Vê-se, assim, que a performance musical funciona tanto no sentido emotivo do momento do sacramento, quanto possui um sentido mitológico e missionário, presentes na própria característica oral e personalista da doutrina. Representando uma forma de inscrição do sentido da comunidade, a execução performática dos hinos garante unidade e reafirmação dos valores deixados pelos mestres.

É também possível interpretar os trabalhos rituais daimistas sob a ótica dos “atos de desempenho” (TAMBIAH, 1985, p.25), cujas performances, bem estruturadas, se dão em sequências preestabelecidas dentro de um contexto variável, formado pelas expectativas individuais e coletivas, sempre abertas, contudo, aos significados contextuais. A partir disso é válido pensar no gestuário, nos hinários, nas roupas, nos objetos e em tudo que conforma o universo do Santo Daime como uma linearidade de símbolos que desembocam no resultado coletivo de uma religiosidade que, como num mosaico, traz à tona a obra final.

A proposta de Tambiah também permite compreender o aspecto da dança, que nos trabalhos mais eventuais do Santo Daime tem função central. O chamado bailado, composto de passos simples que acompanham os hinários, teria assim a mesma função de “constrangimento” que teve a dança Andamam para Radcliff-Brown, visto por Tambiah como uma força que viria tanto de fora quanto de dentro, e que se aplicaria a quase todos os rituais (TAMBIAH, 1985, p.123).

Apesar do ato de cantar os hinos ser um elemento constitutivo do rito, existem diferenças em relação à forma como eles acontecem em cada igreja. Depois de participar de um trabalho de concentração⁵ na igreja Céu da Flor (localizada em Sibaúma-RN), Francisco, um membro fardado⁷ de outra igreja potiguar, conversava comigo a respeito da execução das músicas, da qual ele havia participado cantando e, sobretudo, tocando seu violão e acordeon. Eu disse que o ouvira cantar, e embora soubesse que era ele, percebi que sua voz, assim como sua expressão facial, tinha se modificado. Ele me respondeu que naquela igreja havia mais espaço para o que ele chamava de “atuação” - o que não acontecia, por exemplo, no Céu da Arquinha, onde se fardou - e que como outras igrejas mais rígidas não vê com bons olhos a pessoa “se deixar levar” pelo hino: ou seja, ter agência performativa. Francisco disse ainda que igrejas mais ortodoxas prezavam pela concentração máxima nos ensinamentos de Mestre Irineu, estritamente, e que por isso exigiam dos daimistas poucos gestos e mais disciplina corporal.

⁴Em seu período de iniciação, Irineu diz ter tido uma visão da lua aproximando-se dele, trazendo em seu centro uma águia, o que foi interpretado por ele como Nossa Senhora da Conceição, ou a Rainha da Floresta que vinha lhe entregar suas lições. Essa “miração” se torna inspiração para a letra do seu primeiro hino e estabelece um dos principais símbolos de seu culto (MCRAE, 1992, p. 64). Assim como a Rainha da Floresta se identificava com a lua, o sol e as estrelas também seriam manifestações de seres divinos, sendo o sol, o próprio Daime.

⁵O tipo de trabalho espiritual mais recorrente nas igrejas daimistas, nos quais não há dança nem qualquer tipo de ritual direcionado, apenas a formação da corrente habitual, através da ingestão do chá e do cantar de hinos.

Estados emocionais ritualizados coletivamente são, para Schechner (2012), controlados pelo desencorajamento ou pela proibição de expressões individuais, que são então substituídas por ações coordenadas e repetitivas. É possível perceber que na religião do Santo Daime existiam mecanismos de ordenação da performance ritual que variam de acordo com os princípios de cada igreja, o que pode ser explicado pela tendência particularizante e congregacional apontada por Assis e Labate (2014).

A própria dinâmica constitutiva da religião do Santo Daime tem por característica fundamental a “miscibilidade” (ASSIS E LABATE, 2014), isto é: a capacidade de incorporação de elementos de outros sistemas religiosos. A formação de uma nova linha de trabalho espiritual (a ICEFLU, fundada por Padrinho Sebastião) derivada dos rituais realizados pelo CICLU (fundada por Mestre Irineu) demonstra que historicamente a religião esteve aberta a adaptações.

Os rituais dessas linhas são praticamente idênticos no que diz respeito à organização das pessoas, à execução de preces e hinos, às interdições existentes, etc. No entanto, na linha ICEFLU há uma variedade maior no que concerne à liberdade de performance, uma vez que são permitidos trabalhos de “mesa branca” e incorporações, e uma vez que se pratica, inclusive, aquilo que se denominou “umbandaime”: uma combinação da Umbanda com o Santo Daime. Nesses ritos são cantados hinos que mencionam orixás e outras entidades pertencentes às religiões afro-brasileiras, além de “pontos” de umbanda (LABATE, 2004, p. 245).

Apesar de apresentarem diferenças, a ênfase na importância do canto é evidente. Quando cheguei ao Céu da Flor, percebi que havia uma expectativa geral em relação aos dois hinos que Francisco havia levado, e que tinham sido recebidos recentemente por membros de outra igreja – e por isso seriam cantados pela primeira vez, não só naquele Céu, mas em muitas igrejas do país e do exterior.

A emoção suscitada por aquela performance – realizada possivelmente em centenas de Céus do Santo Daime – é essencial para compreender a contribuição do que Bauman chama de “experiência em relevo” (1977) para as reflexões delineadas aqui. As qualidades da experiência são centrais para a abordagem do autor – ligando-se à discussão de Langdon (2007, p. 16) sobre a “experiência multisensorial” como um dos eixos dos diversos usos do termo “performance”. Essa análise é vital para o caso dos rituais pensados aqui na medida em que localiza a performance na sinestesia – isto é, na simultaneidade dos receptores sensoriais –, que por sua vez dá origem a uma experiência emotiva e expressiva de grande intensidade.

Em todos os diferentes rituais considerados pela minha pesquisa de mestrado, a união de sons, imagens, ritmos, cheiros e movimentos é fundamenta previamente e cria as condições ideais para cada tipo de experiência pretendida. O ritual, sendo um sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de ações e palavras expressadas de múltiplas formas e por múltiplos meios (TAMBIAH, 1985), configura-se predominantemente pelo caráter performativo, ou seja, pela soma de elementos que privilegiam a comunicação, a ação e a transformação.

⁶ Segundo Monteiro da Silva (1983), retomando o conceito de Mircea Eliade, a mitificação dos elementos celestes, cuja presença está inicialmente nas “mirações” e depois nos hinos e na doutrina, é uma operação de “hierofania uraniana”, ou seja, um “complexo de crenças através das quais objetos, seres e fenômenos da natureza passam a possuir poderes não naturais, de uma ordem sobrenatural, sobre a qual não temos domínio” (p. 70). Nesse caso “uraniana” porque, na mitologia grega, Urano era um deus filho de Gaia (Terra), o qual seria a personificação do céu, palavra latina derivada de Caelius, nome de Urano entre os romanos. Essa “irrupção do sagrado”, como denomina Eliade, se manifesta na religião daimista, tanto em aspectos de sua doutrina, muitos presentes em cosmologias cristãs e espíritas, mas também no próprio nome de suas igrejas, as quais levam sempre o pronome de “Céu” (ex. Céu da Arquinha, Céu da Flor, Céu de Maria, Céu do Mar).

⁷ Ser “fardado”, segundo os interlocutores, é assumir o compromisso com a religião, que em termos práticos é vestir a roupa específica dos adeptos e em termos religiosos, adaptar sua vida aos termos de conduta afirmados pela doutrina.

Segundo Langdon (2007, p. 16), “a possibilidade de transformação fenomenológica no nível mais profundo do corpo, rejeitando uma divisão cartesiana de experiência, que separa o racional do emocional e do corporal” é uma condição determinante desses tipos de experiência. O traço epistemológico mais importante que a sabedoria construída pelo xamanismo legou aos reinventores da tradição foi a visão holista da existência, na qual é possível curar males físicos travando batalhas espirituais, ao mesmo tempo em que se purifica o corpo com práticas purgativas, significa livrar-se de males da alma. Essas explicações estavam presente nos discursos de todos os interlocutores, quando falavam sobre os trabalhos espirituais que realizam ou realizaram. A própria noção da “limpeza” é evidência disso, quando interpretada como uma cura do espírito que se dá através de catarses corporais (vômito, diarreia, suor intenso).

No entanto, é válido ressaltar que apesar de toda performance ser uma atividade cultural dinâmica, passível de reelaboração e inserção criativa ao longo do tempo, ela comumente é pretendida por quem a realiza como uma prática idêntica ao que se crê que tenha sido no passado (SCHECHNER, 1985). Esse intuito pode ser observado no fenômeno do “turismo xamânico”, que já há algum tempo é uma realidade em localidades do Peru, mas que também ocorre com certa intensidade no Brasil. Há, nesse fenômeno, o resgate de certas práticas reconhecidas pelos turistas consumidores como *tradicionais, nativas, originais*, o que Schechner (1985, p. 36) chama de “comportamento restaurado”.

Isto pôde ser observado por mim com um interlocutor da minha pesquisa, Costa Rebelo, que desenvolve um trabalho neoxamânico em sua casa (Casa Aho, em Natal-RN), baseado diretamente nos ensinamentos que obteve com os yawanawá, no Acre. Utilizando inclusive o idioma deles nesses rituais. Costa tenta se aproximar ao máximo do ambiente da floresta em seu quintal, com fogueira e uso de instrumentos indígenas, tanto musicais, quanto para preparar o rapé, por exemplo. Além de rituais de ayahuasca, também realiza de Temazcal, a “tenda do suor” (BRAGA, 2010), e também alguns rituais voltados estritamente ao público feminino, como Rodas do Sagrado Feminino, conduzidos por sua companheira, Nicole Passos. O oferecimento destes tipos de atendimento se articula dentro de uma perspectiva de reorientação de aspectos da vida cotidiana, promovendo um “bem-estar” aos que procuram tais alternativas (SCHWADE, 2001).

A vinculação de Costa Rebelo com a cultura indígena amazônica, especificamente com os yawanawá, deu origem não só à sua performance de xamã urbano, mas também de artista, tendo em vista que a partir de vivências na aldeia o seu traço surgiu e se aprimorou, inspirado diretamente nos *kene* (desenhos sagrados yawanawá).

A aproximação dos ameríndios, tanto do ponto de vista espiritual, quanto artístico, sugere um “evolucionismo às avessas em que o *primitivo* é o evoluído” (BRAGA, 2010, p. 45); ou seja: o valor cultural e estético concedido por Costa aos amigos yawanawás é tal que ele processa uma transformação em si mesmo, que lhe propicia uma experiência mais efetiva dentro da cosmovisão indígena. A figura do neoxamã, e nesse caso, sobretudo do neoxamã urbano, baseia-se nesse resgate do saber do índio, como “ícone que centraliza todos os anseios por uma revolução cultural e espiritual do Ocidente” (BRAGA, 2010, p. 44).

A tríade ecologia-esoterismo-misticismo (SCHWADE, 2006) que dá base ao movimento da Nova Era atribui à figura do índio, seja ele da Amazônia ou da Sibéria, um caráter de “ecologista primordial”, além de farmacólogo e botânico (DESCOLA, 2000), valendo-se dos elementos de sua própria cosmologia para a operação de bricolagem de símbolos e referências místicas que norteiam suas práticas simbólicas.

As principais características dos movimentos neoxamânicos e, nesse caso, os que fazem uso ritual da ayahuasca, residem na valorização da origem da tradição de uso do chá e na preponderância da cosmologia indígena em detrimento das demais combinações com outros sistemas simbólicos, como algo que possa resgatar o “homem branco” da contemporaneidade e o levar ao estado anterior, ao pensamento selvagem enquanto saída para os males que ele mesmo criou.

O humanismo de Montaigne, cuja idealização edênica dos indígenas⁸ lançou bases para a consolidação da estética romântica, à qual Baudelaire adicionou doses de ópio e haxixe⁹, contribuindo para o cenário interessado na consciência e para o isolamento da mescalina do peiote trinta anos após sua morte, é talvez o bisavô dos movimentos contraculturais que desembocaram em locais como o “Centro do Potencial Humano”, surgido no final da década de 1960, no estado estadunidense da Califórnia, berço da Nova Era (MAGNANI, 2000), da qual o neoxamanismo é apenas um filamento. De 1897 para cá, a química evoluiu, mas os laboratórios se fecharam aos psicoativos, os índios já usam calções, mas a Nova Era resiste.

Há, portanto, são várias as possibilidades de leitura das performances ligadas ao uso de substâncias enteógenas, as quais dialogam em maior ou menor grau com o universo *New Age*. Uma das que mais chamou a atenção durante a pesquisa foi a que ocorreu no Instituto Tomie Otake, em São Paulo, em agosto de 2014. Na mostra “Histórias Mestiças”, que reunia uma série de artistas e obras distintas para celebrar as matrizes formadoras do povo brasileiro, Ernesto Neto, artista plástico conhecido por suas instalações, apresentou a sua “Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae”, que consistia em uma cabana branca no segundo andar do espaço, onde um pajé kaxinawá conduzia um ritual com ayahuasca com participantes inscritos.

Algumas opiniões a respeito da instalação de Ernesto Neto foram favoráveis, a exemplo de uma crítica que a entendeu não como uma ilustração, mas como uma “prática real de mestiçagem” (CYPRIANO, 2014). Para não se ater ao conceito de mestiçagem, nem refletir sobre o que seja sua prática real, o debate privilegiado aqui é o que se instaura sobre as características da performance em si, ou seja, sobre a eficácia dela ou o entretenimento produzido/promovido por ela. Schechner (1985) esclarece a diferença entre “eventos performáticos”, “ritos” e “teatro”, destacando que, ao gerar repercussões significativas na sociedade – ao resolver conflitos, provocar mudanças radicais e redefinir posições dos atores sociais envolvidos – a performance se apresenta como rito e por isso é eficaz no que se propõe. De forma inversa, portanto, as performances voltadas apenas para o entretenimento não alteram em nada as estruturas da sociedade, ainda que sirvam para refletir sobre ela, como é o caso do teatro.

É certo que nenhuma performance é puramente entretenimento ou absolutamente eficaz; e, conforme o lugar, o tempo e os participantes delas podem adquirir sentidos diferentes para quem está dentro e para quem está fora, observando. No caso da obra de Ernesto Neto há contornos de puro entretenimento, ligado a um certo “folclorismo” e “exotização do outro” tão antigos quanto perigosos, quando leva ao espaço da galeria de arte, apenas e de forma descontextualizada, uma parte pequena de um sistema mais vasto e complexo, o xamanismo kaxinawá. Por outro lado, é capaz de causar transformações, ainda que individuais, na medida em que pode afetar os participantes de forma bastante intensa, revelar a necessidade de mudanças, ou ainda efetivar curas, como atestou ter ouvido uma repórter da Folha de São Paulo (BALLOUSSIER, 2014).

⁸ Refiro-me ao texto “Dos canibais”, de 1580, no qual o autor faz um juízo extremamente valorativo do estilo de vida indígena, em contraponto ao modo de vida europeu. A versão consultada é de 2010 e consta na bibliografia.

⁹ O poeta francês descreve experiências com ópio, haxixe e vinho no livro “Paraísos Artificiais”, de 1860. A versão consultada é de 2005 e consta nas referências.

Apesar de não interpretar a obra de Neto como um ritual propriamente dito, tampouco considero que sua arte deva estar circunscrita apenas na esfera do entretenimento. Nesse sentido, esta breve análise segue, antes, o intuito de pensar os limites entre a valorização dos conhecimentos e tradições indígenas e a mera exposição superficial dos mesmos, mais do que categorizar a arte que se utiliza desses elementos.

O que deve ser observado pelo antropólogo é o respeito ao outro, ao ponto de vista do outro, ou seja, em que medida os kaxinawá se sentem homenageados ou o quanto se veem reduzidos a um chá que os jornais costumam chamar de “bebida alucinógena”. De que forma essa performance segue o sentido pretendido pela curadoria da Mostra, se isola o elemento visionário em celebração e esquece que o “povo brasileiro”, antes da colonização, possui um sem-número de sistemas para lidar com o corpo, com a terra, com a vida, com a morte, com o outro, seja humano, não-humano, vivo, morto? A valorização deve passar pelo reconhecimento do conjunto de modos de ser e se relacionar dos povos ameríndios e não uma mera “remodelação do material ritual em novas obras originais”, como sugere Schechner (2012, p. 86).

Assim, considero que é necessário ter cautela na construção de performances artísticas que visem se aproximar de um universo outro, para que não haja nenhum tipo de redução, pastiche ou reificação das culturas tradicionais, pois se estas estão constantemente se reinventando, é porque dispõem do material bruto para esta tarefa, o que não cabe às outras culturas fazer.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Glauber Loures de. e LABATE, Beatriz Caiuby. "Dos igarapés da Amazônia para o outro lado do Atlântico: a expansão e internacionalização do Santo Daime no contexto religioso global", *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, 34(2): 11-35, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Tradução de José Saramago. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BRAGA, Karina Rachel Guerra. *Modelando Xamãs: o caso da tenda do suor*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do CCHLA - UFRN, 2010.
- BALLOUSSIER, Anna Virginia. "Artista plástico leva chá alucinógeno a ritual; repórter relata sua experiência" in *Ilustrada*, Folha de S. Paulo, 20 de agosto de 2014.
- BAUMAN, R. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass, Newbury House Publishers. 1977.
- CEMIN, Arneide Bandeira. "Os rituais do santo daime: sistemas de montagens simbólicas", In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- COUTO, Fernando de La Rocque. "Santo Daime: rito da ordem", In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- CYPRIANO, Fabio. "Crítica: mostra no Tomie Ohtake foge do olhar simplista sobre a mestiçagem" in *Ilustrada*, Folha de S. Paulo, 21 de agosto de 2014.
- DESCOLA, Philippe. "Ecologia e Cosmologia". In: DIEGUES, Antônio Carlos. *Etnoconservação: novos rumos para a Conservação da Natureza*. São Paulo: Hucitec/NUPAUB-USP, 2000.
- GOULART, Sandra Lucia. "As religiões ayahuasqueiras do Brasil", in: BOKANY, Vilma (Org). *Drogas no Brasil: entre a saúde e a justiça – proximidades e opiniões*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. P.; WASSON, R. Gordon. *El Camino a Eleusis*.
- Una solución al enigma de los mistérios. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- LABATE, Beatriz. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH – Unicamp. Campinas, 2000.
- LABATE, Beatriz Caiuby. "A literatura brasileira sobre as religiões ayahuasqueiras" In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- LANGDON, E. Jean. "Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs in: *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis : UFSC, 2007.
- MAGNANI, José Guilherme. *O Brasil da Nova Era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- MACRAE, Edward. *Guiado pela Lua. Xamanismo e uso ritual da Ayahuasca no Culto do Santo Daime*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MONTEIRO DA SILVA, Clodomir. *O Palácio de Juramidam. Santo Daime: um ritual de transcendência e despoluição*. Dissertação de Mestrado pela UFPB, 1983.
- SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Ritual*. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SCHWADE, Elisete. *Deusas urbanas: experiências, encontros e espaços neo-esotéricos no Nordeste*, São Paulo SP, 2001.

SCHWADE, Elisete. "Neo-esoterismo no Brasil: Dinâmica de um Campo de Estudos". BIB, São Paulo, n° 61, 1º semestre de 2006, pp. 5-24.

TAMBIAH, Stanley J. "A performative approach to ritual" in: Culture, Thought and Social Action. Harvard University Press, 1985.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 20 DE MAIO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 12 DE MARÇO DE 2017

ABSTRACT:

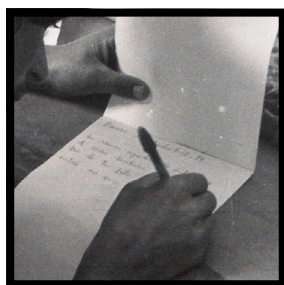
This article is formed by short considerations about performances related to the ritualistic use of ayahuasca in Brazil originated during the mastership research in the field of Social Anthropology by PPGAS/UFRN, in the period between 2014 and 2016. The subject was debated considering visual arts related to the use of this entheogen substance in urban contexts. In this research, five artists from big cities in Brazil were interviewed, as well as followers of ayahuasca related religions. Also, participant observations were made in rituals and in the making of drawings after the experiences, and a graphic diary was done. During the field research the concept of performance was present both in the practices and in the theories related to the artistic production associated to a distinct state of conscience considered abnormal by the contemporary rationality. Being this performance an intrinsic phenomenon to the ritualistic processes, to the arts and to the general collectivities, it was necessary to identify in which way it was presented in the discussion about the art inspired by the alternative states of conscious caused by the used of ayahuasca in Brazil.

KEY - WORDS :

performance, ayahuasca, ritual, Santo Daime

> ENCRUZILHADAS: AS ARTES NEGRAS E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS

RAFAEL GONZAÇA DE MACEDO



Resumo>

O objetivo deste artigo é compreender, a partir de certas representações do Outro e do “primitivo”, o regime de enunciação estético do modernismo e suas vanguardas, no final do século XIX e início XX, que deslocaram as ditas “artes negras” para o centro das discussões estéticas da Europa naquele momento. Partindo das representações da nudez na pintura e na fotografia, pretende-se localizar as chaves interpretativas pelas quais algumas correntes modernistas conceberam as produções plásticas não ocidentais como modelo e inspiração para seus experimentos e subversões formais e estéticos. Sem aderir ou rejeitar absolutamente as contribuições modernistas para o entendimento das artes plásticas não ocidentais, o artigo se propõe a descrever os regimes de representação que levaram os olhos europeus a considerar determinados objetos plásticos como obras de arte.

Palavras-chave>

Arte negra, vanguardas, modernismo, arte africana.

> ENCRUZILHADAS: AS ARTES NEGRAS E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS

RAFAEL GONZAÇA DE MACEDO

rfgmaced@unimep.br

Doutorando e Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor da Universidade Metodista de Piracicaba. Colaborador do coletivo Afreaka e Pesquisador do Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora.

Além da figura evolucionista do selvagem, não houve concepção mais obviamente envolvida na opressão política e cultural do que a do nativo pueril. Além disso, o que poderia representar uma evidência mais clara de distanciamento temporal do que estabelecer o Agora do primitivo no Depois do adulto ocidental?

Johannes Fabian

Quando Édouard Manet pintou, entre 1862 e 1863, a obra “O almoço sobre a relva” (Figura 1) e a expôs no Salão dos Recusados, em 1863, a sensualidade de uma mulher nua sentada ao lado de dois homens vestidos à moda da época, provocou grande escândalo na fina flor da sociedade conservadora francesa. O maior problema, aos olhos dos franceses, não era a nudez feminina em si mesma – basta lembrarmos a longuíssima tradição de corpos femininos nus representados na pintura –, mas sim o fato de que a obra de Manet invocava não uma nudez distante, no sentido de pintar uma figura mitológica, mas o fato de ser a nudez de uma mulher “real”, que poderia ser a vizinha ou a esposa de um dos frequentadores do Salão (COLI, 2010, p. 109).



Figura 1. Édouard Manet
Almoço sobre a relva, 1863
Óleo sobre tela, 214 x 270 cm
Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

Quase ao mesmo tempo em que Manet era “censurado”, William Bouguereau pintava “O Nascimento da Vênus” (Figura 2), de 1879, que também mostrava uma figura feminina completamente nua. Mas ao contrário de “O almoço sobre a relva”, ninguém se chocou com a nudez da Vênus. O nu só era aceitável se ele fosse supralunar, ou melhor, olímpico.



Figura 2. William-Adolphe Bouguereau
O Nascimento de Vênus, 1879
Óleo sobre tela, 300 x 218 cm
Fonte: Musée d'Orsay, Paris.

No que diz respeito à atitude diante do corpo humano em geral, e da nudez nas artes visuais do século XIX em particular, podemos também nos aventurar no campo da história da fotografia do mesmo século para perceber que nesta também havia uma clara distinção entre o nu aceitável e apreciável, e aquele que ofendia a burguesia consumidora e apreciadora de arte. Naquela época, as fotografias que retratavam o nu feminino quase sempre se reportavam à tradição visual das pinturas clássicas. As poses das modelos lembravam famosas pinturas da tradição artística europeia. É o caso, por exemplo, de uma fotografia de Auguste Belloc (Figura 3), de 1850, que se aproxima de forma contundente da obra “Vênus ao espelho”, de Velázquez, pintada entre 1647 e 1651 (Figura 4).



Figura 3. Auguste Belloc
Sem Título, c. 1850
Impressão em albumina
Fonte: EWING, 1996, p. 69



Figura 3. Auguste Belloc
Sem Título, c. 1850
Impressão em albumina
Fonte: EWING, 1996, p. 69

Entretanto, as boas e compreensíveis almas europeias daquele final de século reconheciam que, em alguns casos, o nu era aceitável, e talvez até mesmo desejável. Pode-se trazer como exemplo as fotografias que mostravam a nudez de povos de outras culturas, como a imagem de um mensageiro japonês seminu, produzida na década de 1890 por Kusakabe Kimbei (Figura 5). Segundo William A. Ewing (1996), a obra não causou estranhamento algum ao público (p.82). A mesma coisa pode ser dita da fotografia de duas mulheres zulus, publicada na revista britânica *Photographic News* em 1879 (Figura 6). Esta, por sua vez, invoca uma série de questões, como: noções de raça, conceitos sobre a beleza, a sexualidade e natureza animal do homem; noções de decência e moralidade, e finalmente a distinção entre “selvagens” e “civilizados”. Vale dizer, ainda, que para Ewing, a *Photographic News* atendia à obsessão do público leitor pela “descarada nudez de suas protagonistas” (EWING, 1996, p. 12).



Figura 5. Kusakabe Kimbei
Homem levando uma carta daimeo, c. 1890
Impressão em albumina
Fonte: EWING, 1996, p 83



Figura 6. Desconhecido
Um feliz ano novo (Mulheres zulus), c. 1879
Copia moderna.
Fonte: EWING, 1996, p. 13

Semelhante ao caso da fotografia das mulheres zulus, também é possível encontrar uma imagem de três mulheres Iban¹ sentadas sobre uma espécie de esteira, produzida em 1890 e de autoria desconhecida. Duas dessas mulheres estão com os seios desnudos, e todas posam para o olhar europeu, cercadas de artefatos “exóticos” de seu próprio povo (Figura 7).

Talvez ainda mais impressionante seja o estudo de uma mulher motu, da Papua-Nova Guiné, feita pelo lendário viajante e orientalista inglês, Francis Richard Burton. Administrador colonial, Burton² mostrava bastante interesse – ou até mesmo obsessão sexual – pela nudez das mulheres. Entretanto, como podem parecer à primeira vista, as fotografias de Burton não são documentos realistas ou mesmo peças etnográficas, mas verdadeiros cenários inventados, uma vez que as imagens que elaborava seguiam as tradições pictóricas do final do século XIX. A mulher motu (Figura 8), nesse sentido, converte-se em uma modelo inspirada na deusa Vênus. Basta comparar a fotografia com a pintura de Bouguereau (Figura 2), que simula uma escultura grega. Assim, a jovem se transforma em uma odalisca fazendo com que o caráter sexual da representação imagética da mulher oriental se desvanecesse entre imagens refinadas e inspiradas no imaginário europeu do século XIX (EWING, 1996, p. 63-64).

¹ Povo polinésio que habita regiões da Malásia, Brunei e Indonésia.

² Sir Richard Francis Burton nasceu em 1821 e morreu em 1890, período crucial na história do imperialismo britânico. Burton falava 29 línguas e vários dialetos e, quando necessário, podia passar por nativo de diversas regiões em que serviu como soldado, explorador ou espião da Inglaterra. Burton foi viciado em ópio e haxixe, além de “descobridor” do Kama sutra e o tradutor de *As Mil e Uma Noites*. No fim de sua vida, Burton se converteu ao islamismo sufista. Ver: Edward Rice, *Sir Richard Francis Burton: O agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e apresentou As mil e uma noites para o Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

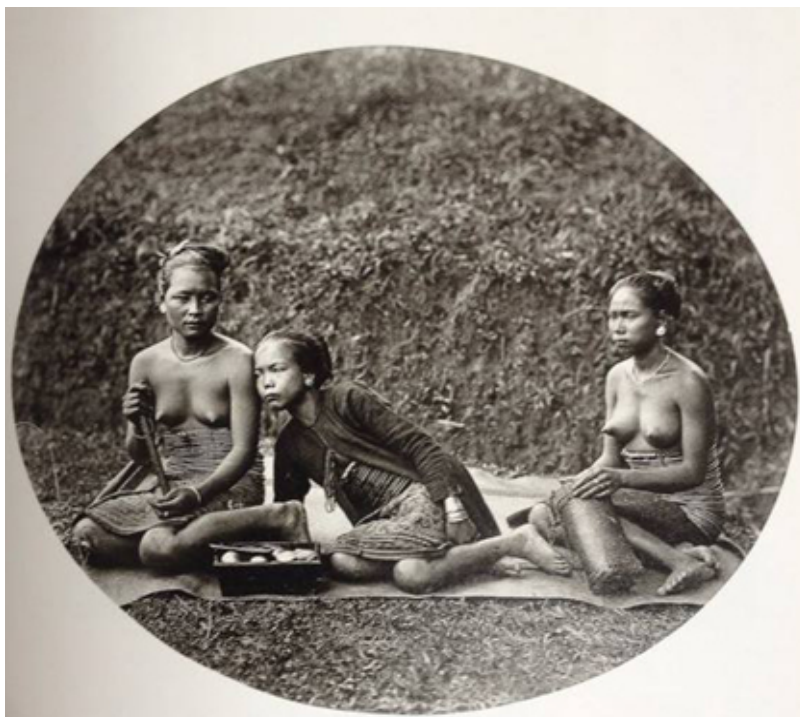


Figura 7. Desconhecido
Sem título (Borneo), c. 1890
Impressão em albumina.
Fonte: EWING, 1996, p. 77



Figura 8. Richard Francis Burton
Mulher Motu remando uma canoa, c. 1890
Cópia a partir de um original em vidro.
Fonte: EWING, 1996, p. 76

A análise da postura europeia diante da nudez, no final do século XIX, apresenta um tortuoso caminho em que podemos utilizar a metáfora dos dois lados da mesma moeda. De um lado, é possível afirmar que a sensibilidade da época repudiava especificamente o corpo nu em sua nudez, digamos, temporal, cultural e mesmo carnal, pois ao mesmo tempo em que se pintava deusas nuas, não era aceitável representar a nudez feminina sem essas camadas “mitológicas”. Do outro lado, havia um consenso geral de que a nudez do corpo dos orientais (epítome do Outro) era aceitável, pois essa nudez seria uma “vestimenta” adequada para povos não ocidentais (EWING, 1996, p. 63-64).

O ávido interesse pela nudez dos orientais demonstra duas coisas. Primeiro, como nos mostra Edward Said, que a constituição desse Outro como o Resto em relação à Europa foi inerente à construção da identidade europeia: uma identidade que só pode nascer na relação com a diferença, isto é, na comparação com outras culturas, estabelecendo hierarquias, classificações entre o Ocidente (moderno) e Oriente (primitivo). Segundo, que a aceitação da nudez enquanto “vestimenta” natural de homens e mulheres orientais se dava porque estes eram catalogados, na gramática do imaginário eurocêntrico de então, como figuras exóticas e primitivas, que causavam um sentimento ambivalente: repulsa e fascinação.

Por uma ironia do destino, é justamente a fascinação exercida pelo que havia de exótico, sombrio e mítico no Outro que atraiu a sensibilidade de pensadores e artistas da vanguarda para o mundo dos “primitivos”. Entre os chamados “simbolistas”, por exemplo – como Rimbaud, na literatura, e Gauguin, nas artes plásticas –, existiu um vívido interesse pelas formas de expressão desses povos, tidos como mais puros e intensos, quando comparadas ao maneirismo praticado e ensinado nas academias de arte da Europa daquele momento.

Assim, para Gauguin a arte deveria incorporar os “poderes mágicos” que existiam nos objetos dos “povos primitivos”. O artista parisiense buscava a selvageria que havia sido subtraída do homem moderno – essa era a razão, mas não a única, de sua fuga primeiro para Pont-Aven, e depois para o Taiti (ARGAN, 2010, p. 431). Aliás, acerca da questão da nudez do civilizado e do primitivo, vale mencionar o seguinte trecho de uma carta de Gauguin para August Strindberg, escrita em 5 de fevereiro de 1895, que diz:

A Eva que pintei (e só ela) logicamente pode permanecer nua diante de nossos olhos. A sua, nesse estado simples, não poderia andar sem impudor e, excessivamente bela (talvez), seria a evocação de um mal e de uma dor.

Para levá-lo a bem compreender meu pensamento, compararei, não mais essas duas mulheres diretamente, mas a língua maori ou turaniana falada pela minha Eva, e a língua falada pela sua mulher, escolhida entre todas, língua com flexões, língua europeia.

Nas línguas da Oceania, compostas dos elementos essenciais conservados em sua rudeza, isolados ou fundidos sem nenhuma preocupação com a polidez, tudo é nu e primordial. (CHIPP, 1996, p. 1979).

A representação do oriental enquanto “o primitivo” foi o eixo fundamental a partir do qual as artes negras passaram a ser apreciadas. Pois, nas palavras de Emanuel Araújo (BEVILACQUA; SILVA, 2015, p. 5), essas obras eram recebidas na Europa como produtos de um ato livre de criação, isto é, um ato ainda não reprimido pelas amarras acadêmicas. No olhar das vanguardas artísticas do final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, essas produções artísticas eram capazes de mediar os objetos acessando a imaginação humana, extinguindo as fronteiras entre o sagrado e o profano.

Com efeito, na crítica da história da arte feita pelas vanguardas no final do século XIX, operou-se um novo movimento, em que a arte e a estética praticada na Europa deixaram de ser absolutas e passaram a ser compreendidas como processos históricos dialéticos, situados no tempo e espaço, bem como o reconhecimento de diversos subsistemas artísticos (Bürger 2012, p. 48). Essa nova maneira de encarar a prática artística e a estética permitiu que se relativizasse a própria noção de estética e incluir estéticas não europeias, visto que eram oriundas de outras experiências, de outros tempos e espaços.

O sentido de vanguarda que utilizamos aqui parte dos apontamentos feitos pelo filósofo francês Jacques Rancière, para quem há duas formas distintas de conceber a ideia de vanguarda modernista da primeira metade do século XX. A primeira, e mais comum, a entende dentro de uma noção militar de uma força que marcha à frente, ou que detém os atributos necessários para determinar o sentido de evolução histórica e de escolhas políticas. Essa noção une a ideia de vanguarda à de partido, de destacamento avançado com capacidades de dirigir e interpretar os signos da história (RANCIÈRE, 2009, p. 43). Ou seja: desemboca, inevitavelmente, em uma noção autoritária de vanguarda.

A outra ideia de vanguarda – a que melhor caracteriza o novo regime estético que busca inspiração nas artes negras – emerge da concepção de que esta categoria seria capaz, através de um ato de vidência (no sentido de Nietzsche e de Breton) e de escritura automática e onírica, antecipar/revolucionar a estética do futuro.

O impulso para o ato de vidência já estava presente nos escritos de Nietzsche, como em uma passagem do aforisma Da Redenção de Assim Falou Zaratustra:

E quando meus olhos fogem do presente para o passado, eles sempre encontram os mesmos fragmentos e membros e as mesmas chances do medo – mas não homens.

O presente e o passado sobre a Terra – Oh! Meus amigos – isso é o que me é mais insuportável; e não viveria se eu não fosse um vidente daquilo que está por vir.

Um vidente, um proponente, um criador, um futuro próximo e uma ponte para o futuro e – oh! E mesmo um aleijado na ponte: tudo isso é Zaratustra. (NIETZSCHE, 2012, p. 139).

Em outro momento, também ouviremos: “*hay que hacerse vidente!*” clamará André Breton, fazendo eco a Rimbaud e Nietzsche, na obra *¿Qué es surrealismo?* (2013, p. 54).

Um exemplo dessa postura “vidente” pode ser encontrado em um texto de 1927 do crítico alemão Carl Einstein. Em seu livro *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (A arte do século XX), Einstein aponta para a importância do sonho e da vidência na busca cubista de revolucionar, pelas formas, a sensibilidade:

³ É possível definir a escrita automática como uma maneira de produção artística atravessada pelo fluxo do inconsciente e distanciamento de qualquer pensamento lógico consciente. André Breton foi um dos maiores defensores da escrita automática, que se tornou popular entre os dadaístas.

El sueño, que es presentimiento y metamorfoses, tiene um alcance mucho más amplio que las representaciones del presente: remueve el pasado olvidado y temido, descende ahí donde moran los muertos y les hace hablar y dibujar, abre las puertas del futuro aún desconocido, de modo que sus visiones son, de entre todas las experiencias vividas, las de mayor profundidad temporal. La consciencia, en la medida em que nos inhibe, queda apartada; y la alucinación, que ya no está bloqueada por las convenciones, gana –gracias a la anestesia del vidente, que es también concentración de fuerzas – uma movilidad que ensancha la consciencia (EINSTEIN, 2013, p. 17).

A importância dada à vidência revela a intencionalidade do olhar das vanguardas para as artes negras – especialmente em *Negerplastik*, de Carl Einstein, e sua apropriação de objetos plásticos negros (esculturas e máscaras, principalmente), que acontece em meio a um *surrealismo etnográfico e experimental*. É como se, para Einstein, conceber o status de arte à “plástica negra” significasse a subversão da arte europeia de então. A arte negra seria, portanto, uma espécie de narcótico inserido na corrente sanguínea da sensibilidade europeia, causando a embriaguez alucinatória para uma verdadeira experiência surrealista, nos termos benjaminianos (BENJAMIN, 1994, p. 23). Essa experiência, decorrente do encontro de uma arte negra com uma sensibilidade europeia produziria uma síntese capaz de transformar a estética ocidental. Essa nova síntese, porém, não seria hegeliana nem teleológica, mas uma coisa nova, arredia e incompleta, frágil, mas em estado constante de inquietude, uma “síntese-abertura” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 43).

Quando, em 1915, Einstein publicou uma das primeiras obras que concedeu às “artes negras” o estatuto de Arte – obra significativamente nomeada *Negerplastik* – Carl Einstein estendia o sentido do termo “negro” para referir-se não apenas à África Negra, mas a toda e qualquer expressão plástica não ocidental. Entre as 111 lâminas com imagens de esculturas e máscaras negras, por exemplo, podemos encontrar também objetos da Oceania⁴.

No caminho da crítica das vanguardas à estética/arte acadêmica, os meios estilísticos e objetos plásticos de outras culturas, como uma máscara bamum (Figura 9), por exemplo, tornaram-se reconhecíveis não segundo seus próprios regimes simbólicos, mas enquanto estilos disponíveis aos artistas europeus para suas invenções e experimentos cubistas. Portanto, enfatizou-se o aspecto expressivo dessa máscara e não os aspectos significativos ou comunicativos. Tal máscara foi valorizada por suas características formais, ou seja, por seus aspectos tridimensionais e espaciais – e não, por exemplo, pelo significado associado às aranhas (conhecidas como “motivo da tarântula”) na cultura bamum, que é de sabedoria ou poder ancestral, uma vez que a tarântula é capaz de cavar buracos e viver de baixo da terra e, assim, ter acesso ao mundo ancestral (BEVILACQUA; SILVA, 2015, p. 28).

⁴ Com a inserção de objetos da Oceania, Einstein se aproxima das ideias do etnólogo e viajante alemão Leo Frobenius, que visitou diversas vezes a África e foi um dos primeiros estudiosos das artes africanas como um todo. Leo Frobenius, inspirado por Herder, figura influente do romantismo alemão, acreditava na existência de círculos culturais que abrangiam várias culturas, assim, Frobenius defendia a existência de um espírito cultural malaio-negro, que abrangia desde a Indonésia até a África Ocidental (HAHN, 2010, p.29).



Figura 8. Richard Francis Burton
Mulher Motu remando uma canoa, c. 1890
Cópia a partir de um original em vidro.
Fonte: EWING, 1996, p. 76

Assim, é possível afirmar que o negro, no contexto das vanguardas, era concebido como o Outro da Europa em um estado de inocência infantil e selvagem – isto é, como “primitivo”. Essa suposta “primitividade” foi utilizada como uma espécie de máquina do tempo, para que os especialistas ocidentais buscassem enxergar o passado da Europa no presente do Outro não ocidental, mesmo que o sujeito “primitivo” fosse contemporâneo ao especialista – antropólogo, artista ou crítico de arte (FABIAN, 2013, p. 78). O primitivo era o mote de um desejo estético obcecado por novidades.

Na descoberta da plástica negra encontrou-se arte, também, nas Américas, na África e na Oceania e, até mesmo, em comunidades rurais francesas como Pont-Aven – o Outro da identidade hegemônica europeia de então.

Já se tornou relativamente conhecido o apelo de Arthur Rimbaud para as vanguardas, especificamente seu chamado aos artistas, para que se tornem videntes do porvir (BRETON, 2013, p. 54). No entanto, o que pouco se sabe ou se fala é o papel fundamental desse artista na fundação de um novo regime de representação das artes negras, que ganharam destaque entre a intelectualidade vanguardista europeia.

Talvez o sentido semântico de “negro”, de que estamos falando aqui, possa ser primeiro encontrado nos poemas de Rimbaud, reunidos na obra “Uma temporada no inferno”, de 1873. Em grande medida, Rimbaud compôs uma aventura vanguardista avante *la lattre* –, pois o narrador perscruta sonhos e terras distantes, parte em busca de um passado ancestral e mergulho no desconhecido⁵.

⁵ Sim, tenho os olhos cerrados para a vossa luz. Sou uma, um negro. Contudo posso salvar-me. Vós sois falsos negros; vós, maníacos, ferozes, aventos. Mercador, tu és negro; magistrado, tu és negro; general, tu és negro; imperador, velho prurido, tu és negro; tu bebeste um licor não selado, da fábrica de Satã. – Este povo está inspirado pela febre e pelo câncer. Mutilados e velhos são de tal modo respeitáveis que pedem que os cozinhem. – O mais sábio é abandonar este continente, onde ronda a loucura para prover de reféns estes miseráveis. Entro no verdadeiro reino dos filhos de Can. Conheço ao menos a natureza? Conheço-me a mim próprio? – Basta de palavras. Sepulto os mortos em meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança, dança! Nem sequer considero que ao desembarcarem os brancos, cairei no nada. Fome sede, grito, dança, dança, dança, dança!

(Texto disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000029.pdf>. Acesso em 03/07/16. Tradução desconhecida.)

O “verdadeiro negro”, para Rimbaud, é sinônimo de subversão: a recusa da sociedade civilizada de sua época. O negro é a metáfora do Outro, da diferença. Dessa forma, as “artes negras” e a “plástica negra”, tal como representada pelas vanguardas, engendram em si a potência dialética como antítese necessária para que fosse levado adiante o projeto de subversão da sensibilidade estética acadêmica que os vanguardistas identificavam como artificial. Nesse sentido, cabia ao vidente o papel de ver e sentir as formas do porvir e, ao negro, o de subverter as formas consagradas por maneirismos e convenções estéticas decadentes, inaugurando uma nova sensibilidade.

Para as vanguardas artísticas do começo do século XX, subverter o gosto associado ao senso comum não apenas era desejável, como também era uma exigência. Se as fotografias de corpos nus escandalizavam e assombravam a sociedade vitoriana, então elas deveriam ser boas. Uma tênue ligação entre a nudez e a crítica à sensibilidade burguesa aparece repentinamente. A nudez pueril do primitivo passa também a vestir e proteger os artistas da vanguarda das perigosas e conformadas ideias acadêmicas.

Desta forma, se por um lado é preciso ser vidente, por outro, **é preciso ser, também, negro** – a questão, portanto, é compreender de que negro as vanguardas estavam falando. Já se tornou lendário o relato da visita do artista espanhol Pablo Picasso ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris, em 1907. Segundo o próprio artista, naquela visita, ao deparar-se com máscaras africanas, oceânicas e mesmo ibéricas “primitivas”, uma nova consciência o tomou de súbito. Naquele museu, Picasso não apenas olhou para aquelas peças, mas deixou que elas as olhassem de volta para o seu interior. Para ele, o papel do artista era dar forma àquilo que causava assombro, sendo esta a melhor maneira, justamente, de exorcizar o medo nos homens. É isso, conforme escreve Renata Bittencourt, que Picasso desejava ao pintar os rostos à maneira de máscaras na obra seminal *Les Femmes d'Alger (O J)* (BITTENCOURT, 2012, p.13).

Picasso se depara com “fetiches” e “exorcismo” quando olha para as artes negras (não apenas as africanas, mas até mesmo as ibéricas, “primitivas”). Os artistas e intelectuais da vanguarda deslocaram os sentidos dessas obras plásticas negras, reposicionando-as no interior do regime de enunciação estético/modernista do começo do século XX. Eles não desejavam conciliar a tradição estética ocidental com a estética negra, mas, sobretudo, extrapolar e mesmo subverter as antigas tradições artísticas europeias, reconhecendo nas expressões plásticas dos povos “primitivos” o repertório capaz de se adequar a seus projetos estéticos/políticos, isto é, revigorar suas próprias experimentações artísticas, permitindo a invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir (RANCIÈRE, 2009b, p. 43-44).

Desta forma, tocamos no intrincado problema das relações de força que atravessam as práticas de representação do Outro por parte de uma cultura hegemônica a respeito de uma cultura periférica. Para compreender as políticas de representação, no caminho aberto pelos Estudos Culturais (HALL, 2010, p. 419), não se pode conceber o poder somente em termos de exploração econômica ou de coerção física, mas também em termos culturais e simbólicos.

O deslocamento de máscaras e estátuas africanas para o campo das artes na Europa é um bom exemplo do exercício do poder cultural da Europa sobre o resto do mundo, e foi seguido pela irresistível vontade de apreciá-las, colecioná-las e expô-las em redomas de vidros em museus.

Na obra “Orientalismo”, publicada em 1978, Edward Said aborda esse problema em uma perspectiva mais ampla⁶. Embora ele pouco se refira ao conhecimento dos orientalistas sobre os objetos que seriam chamados de arte a partir do final do século XIX, especificamente, sua discussão pode nos auxiliar a pensar a complexa relação entre as chamadas artes negras e os movimentos de vanguarda ocidentais.

Carl Einstein, por exemplo, fundamentava o seu olhar em um regime de representação orientalista: isso aparece na clara distinção que ele faz entre a “arte africana pura” e a “decadente”. Para ele, arte puramente africana era aquela que atendia às expectativas dos europeus com a “primitividade” dos

No isolamento do Cameroun, garantido pelas montanhas, o estilo Benin ressurgiu com uma intensidade particular, experimentou um renascimento rústico e rejeitou as influências europeias que afetaram o estilo costeiro; tornou-se novamente, e de forma convincente, africano. (CONDURU; O’NEIL, 2015, p. 91)

Assim, conhecimentos textuais ocidentais sobre os povos que produziam essas artes eram acrescentados à observação – aquilo que Fabian define como atitude visual⁷ – e à descrição dos mesmos em um regime de enunciação estético de tal maneira que o resultado dessas observações se desdobravam na revelação de seus mais íntimos segredos – suas intenções inconscientes, seus impulsos secretos e primitivos. Estes agora ficavam sob a guarda ou autoridade erudita de Einstein, ou do Ocidente como um todo. Além disso, a capacidade de reconhecer os valores estéticos nas expressões desses povos justificava o domínio da narrativa eurocêntrica sobre essas obras de arte nos museus e galerias de arte.

Movidos pelo ímpeto romântico de ver o Outro como o *dérangement* (desarranjo) dos hábitos mentais e espirituais europeus (SAID, 2007, p. 212), as vanguardas olharam para as artes negras como o *pharmakon* (remédio/veneno) para o fazer artístico do Ocidente, pois nos regimes de representação dos europeus em geral, as expressões estéticas desses povos se mantinham puras desde os primórdios do tempo.

A busca por uma estética mais autêntica, ainda não tocada pelos vícios acadêmicos, impulsionou as razias vanguardistas sobre o território do Outro. Assim, as vanguardas não estavam interessadas em discutir indivíduos, pois estes eram arredios demais e poderiam desmoralizar as suas idealizações românticas do “bom selvagem”. Ao invés disso, criaram-se entidades artificiais com rótulos genéricos e amplos, que abarcavam “toda variedade possível da pluralidade humana, reduzindo-a no processo a uma ou duas abstrações coletivas, terminais.” (SAID, 2007, p. 218).

⁶ Nesse ponto é interessante destacar a proximidade entre as obras de Johannes Fabian, *O tempo e o outro*: como a antropologia estabelece seu objeto (1983), e *Orientalismo* de Edward Said (1978). As semelhanças não se dão apenas entre os anos de publicação, mas também na perspectiva sobre como o Ocidente constituiu o outro e a si mesmo em um contexto de colonialismo, imperialismo e racismo. Até mesmo os instrumentos de análise se aproximam: enquanto Edward Said cria a categoria de “atitude textual”, Fabian trabalha a partir da noção de “visualismo”. Ambas as noções pressupõem um suposto olhar privilegiado do ocidental sobre o Outro.

⁷ Assim, junto à “atitude textual” descrita por Said, acrescenta-se a “atitude visual” descrita por Johannes Fabian e amplamente debatida pelos Estudos Visuais. Ver: JAY, Martin. “Introduction: Vision in context: reflections and refractions”. In: BRENNAN, T.; JAY, M. (eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.



Figura 10. Olowe de Isè
Pilar de Varanda, c. 1938
Madeira e pigmentos, 180.3 x 28.6 x 35.6 cm
Fonte: site do Metropolitan Museum of Art

Como consequência, criou-se uma ideia da arte africana sem história e cujos temas se repetiam *ad nauseam* de forma passiva e atemporal. De tal modo, um pilar de varanda esculpida por Olowe de Isè (Figura 10), encomendado para o palácio de Ekiti, em 1930, perdia todo o seu caráter existencial – fruto de uma experiência localizada no tempo e uma conjuntura específica: a região que hoje se denomina Nigéria, no início do século XX, com todas as suas contradições e complexidades, para transformar-se numa obra iorubá genérica.

Algo inerente a essa situação era a crença, existente ainda hoje, na questão do anonimato das artes “tribais” e “primitivas”. Trata-se de uma noção oriunda de um regime de representação que divide o mundo entre “civilizações” modernas e tradicionais – no sentido de que moderno seria algo aberto à constante transformação, enquanto o tradicional resumia-se à sociedades intrinsecamente conservadoras, engessadas e primitivas.

Sally Price, ao fazer uma pesada crítica à noção de anonimato nas artes não ocidentais, mostra-nos como a supressão da individualidade em favor de uma concepção exótica e homogênea das sociedades da África e da Oceania, era plenamente válida e até mesmo encorajada entre os estudiosos das artes não ocidentais (PRICE, 2000, p. 93). Além disso, essa exigência de anonimato causa angústia nos artistas

africanos do presente. Essa questão foi exemplarmente descrita pelo cineasta malinense Manthia Diawara, ao retratar um amigo artista que criava esculturas e máscaras inspiradas em artes tradicionais, mas se negava a assinar sua autoria – aumentando, assim, a aura de “Arte Primitiva”, e também o valor a que os turistas estavam dispostos a pagar (DIAWARA, 1998).

Os problemas da inspiração atávica e passiva e da noção de arte anônima podem ser discutidos, ainda, à luz das discussões em torno das produções iorubanas. As vanguardas modernistas subestimaram os processos de formação de artesãos e de produção, criação e circulação de objetos, e dos estilos criados entre os próprios iorubás. Escultores famosos nas tradições orais iorubás como Ojerinde Adugbologe de Abéokúta, Adejobi de Òke-Òdàn, Olowe de Ise, Areogun de Òsi-Ìlorin, Bamgboye de Odò-Owá e Akobi Ogun Fakeye de Ìlá-Òràngún foram obliterados pelo olhar ocidental, pois a eles não fora reconhecida a potência criativa e inventiva.

Um aspecto importante para desconstruir a noção de anonimato na arte Iorubá é o valor supremo que os iorubás dão para a cabeça humana (orí), que designa uma existência única. Na cosmogonia dessa cultura, tal importância, segundo o historiador Babatunde Lawal (LAWAL, 1985, p. 91), deriva de dois fatores: o físico e o metafísico. No aspecto físico, orí é o “índice” da identificação individual e o local em que os órgãos mais importantes, como o cérebro (opolo), os olhos (ojú), o nariz (imú), a boca (enu) e os ouvidos (etí) estão localizados. Do mesmo modo, os iorubás atribuem um alto valor ao aspecto metafísico da orí, pois é entendida como a fonte da vida e a essência da personalidade da pessoa, bem como de suas escolhas e de seu destino. A cabeça física, portanto, é uma concha, orí òde (cabeça externa), que protege a orí inú (a cabeça metafísica e interna) que por sua vez é responsável pelos traços singulares e definem uma essência individual do sujeito na comunidade. Desta forma, no contexto de uma cultura como a Iorubá, que valoriza a individualidade, a ponto de divinizá-la como orí, a ideia de uma escultura anônima é completamente inapropriada.

Olabiya Babalola Yai é outro ferrenho crítico da noção de anonimato nas artes iorubá. Segundo ele, na prática artística daquela cultura, a noção mais próxima do que consideramos tradição é o substantivo *àsà*. Tal palavra pode se referir ao conjunto de comportamentos, ações e hábitos que derivam de uma prática, também pode ser utilizada para definir uma pessoa ou uma sociedade, e até mesmo cidades, vilas, linhagens ou mesmo nações. *Àsà* é derivado do verbo *sà*, que se traduz como selecionar, discernir, discriminar alguma coisa a partir de uma tradição já estabelecida. Percebe-se, com isso, que a “tradição” na cultura Iorubá é uma concepção permanentemente aberta à mudança, já que é constituída sempre a partir de um verbo de ação, que pressupõe a invenção (YAI, 1999, p. 34). Portanto, *àsà* contradiz a concepção de repetição passiva da tradição que existia entre as vanguardas artísticas em relação às artes africanas – especialmente entre a iorubá.

O mecanismo de busca por maior autenticidade nas artes negras funcionou em um regime racializado de representação traduzido por uma estrutura binária em que ao Outro não ocidental era atribuído uma espontaneidade e naturalidade em oposição à “artificialidade” das artes acadêmicas de então. O negro, por exemplo, era associado a tudo que era instintivo: expressão aberta da emoção e dos sentimentos no lugar do intelecto, hábitos sexuais “selvagens” e dependência de costumes e rituais, além da falta de desenvolvimento de instituições civis – o que, em alguns casos, era utilizado como evidência de seu caráter primitivo. Assim, “entre brancos, ‘cultura’ opunha-se à ‘natureza’. Entre os negros, aceitou-se que ‘cultura’ coincidia com ‘natureza’” (HALL, 2016, p. 168).

Trocando em miúdos: o ocidental era racional e o negro, emocional. Essa busca, portanto, serviu como o combustível que alimentou o apetite da visualidade imperial, pois cada imagem nutria uma fantasia racializada e sexualizada do Outro, instigando a visualidade imperial e classificatória a se apropriar do território dos “primitivos”, a fim de penetrá-lo e possuí-lo seguindo “um desejo todo-poderoso ‘de investigar e explorar um corpo estrangeiro’” (HALL, 2016, p. 251).

O deslocamento exercido sobre máscaras e esculturas africanas se desdobrou em uma espécie de “whitewashing”⁸ de forma a melhorar a recepção dessas obras no novo contexto em que eram inseridas. Apesar de ter provocado medo em Picasso, os artefatos das artes negras logo foram transformados em objetos de reflexão para uma “arte perfeitamente abstrata e intelectual desprovida, ao fim e ao cabo, da vitalidade e da continuidade que caracterizam a escultura africana” (BALOGUN, 1977, pp. 43-44). A produção negra deixou de ser ameaçadora para a visualidade imperial, passando a ser aprisionada em redomas de vidro e iluminadas por lâmpadas elétricas.

Com isso, a higienização que sofreram os artefatos culturais africanos nos assépticos corredores de galerias e museus pode ser metaforicamente comparada ao papel simbólico do sabão que, segundo Stuart Hall, tornou-se um símbolo da racialização através de sua capacidade de lavar a pele negra e fazê-la branca (HALL, 2016, p. 166). É o que se pode constatar observando o anúncio do sabão Pears – produzido na Inglaterra e exportado para várias colônias inglesas da África – no final do século XIX (Figura 11).



Figura 11. Anuncio do sabão Pears, século XIX.

⁸ Termo ligado à indústria cinematográfica que significa substituir personagens fictícios ou históricos, de etnia estrangeira, por atores norte-americanos ou de cor branca.

Deste modo, a valorização das artes negras, ainda que fosse uma crítica radical à arte ocidental de seu tempo, também faz parte do processo de conquista imperial e colonial, pois desloca e metamorfoseia os sentidos das expressões plásticas desses povos a partir de questões essencialmente europeias, fundamentadas em visões estereotipadas desses povos. Como demonstra Johannes Fabian, esse “primitivo” ou “selvagem” não diz respeito aos povos em um mundo real, mas aos elementos internos de um regime de representação racial que classificou e hierarquizou os povos não europeus tendo como régua seus próprios referentes internos (FABIAN, 2013, p. 105).

As imagens publicitárias produzidas nas metrópoles e em suas colônias no período da colonização de África são exemplos nítidos da maneira pela qual as culturas imperiais europeias criavam representações cruas de si mesmas e do Outro. Essas imagens mostram o negro à disposição dos desejos e o domínio do homem colonizador, naturalizando tanto a domesticação quanto a submissão dos povos “primitivos” diante da civilização europeia, considerada superior. É o caso do pôster de um produto industrial alemão que também era exportado para as colônias africanas:



Figura 12. Pôster promocional para o sabão Koloderma, criado por Ludwig Hohlwein para F. Wolff e filho, Karlsruhe, 1924.

Contudo, não pretendo estabelecer uma fronteira absoluta entre uma suposta arte africana verdadeira (ou autêntica) e o manto “mistificador” modernista e eurocêntrico. O objetivo deste artigo foi historicizar o regime de representação que atribuiu status de arte a objetos até então considerados etnográficos. As metamorfoses sofridas pelas expressões plásticas africanas, por exemplo, inventaram novos objetos, novas Áfricas em constante transculturação⁹, que seriam determinantes não apenas para a prática artística europeia, mas também para as africanas e mesmo afro-americanas subsequentes.

⁹Transculturação como um fenômeno assimétrico de contato cultural que se expande em múltiplas e inesperadas direções e que sempre implica relações de poder.

Em 1945, Nina Rodrigues, na obra “Os africanos no Brasil”, interpretou um oxê (o machado de dois gumes) de Xangô, a partir das teorias de Richer e Charcot, voltadas a traçar associações entre arte e moralismos cristãos – como se vê com a ideia de “artes demoníacas”¹⁰. Na crítica à escultura dedicada a Xangô, Nina Rodrigues tentava evidenciar a falta de habilidade do artesão por sequer conseguir esculpir figuras com braços e pernas em proporção mimética/naturalista. Décadas mais tarde, em 1978, Abdias do Nascimento, em uma minuciosa descrição da herança cultural africana nas artes brasileiras, respondeu essa crítica de forma simplesmente ácida. Em suas palavras, “*The critic of Xango sculpture was, in reality, incompetent*” (A crítica à escultura de Xangô foi, na verdade, incompetente). E ele continua:

“He wrote these observations before Modigliani, Picasso, and other modern artists appropriated those distortions as fundamental qualities in the exercise of creative liberty”

(Ele escreveu essas observações antes de Modigliani, Picasso e outros artistas modernistas que se apropriaram dessas distorções como uma qualidade fundamental no exercício da liberdade criativa) (NASCIMENTO. 1978, p. 401)

Assim, os sentidos adquiridos a partir das apropriações das artes negras pelas vanguardas no início do século XX foram incorporadas pelos movimentos negros das décadas posteriores, em seus próprios combates. Isso nos mostra que o significado jamais se dá a priori, mas é sempre produzido em condições históricas e em contextos históricos específicos. Dessa forma, é necessário adotar uma perspectiva hermenêutica, que não cansa de nos lembrar que estamos sempre interpretando o mundo e jamais acessando-o em si mesmo. Não buscar nem essências originárias nem sínteses pacificadoras, mas colocar-se em um entre-lugar.

Portanto, aproximo-me das considerações de Homi Bhabba, para quem os entre-lugares são formas de situar e enfatizar as narrativas que emergem na articulação e nas tensões das diferenças culturais. O entre-lugar estabelece o solo para a produção de novos signos de identidades e a formação de sujeitos nos “excedentes da soma das ‘partes’ da diferença” (BHABBA, 1998, pp. 20-22). Essa perspectiva permite compreendermos as artes negras em movimento sem aspirar a nenhum essencialismo que as aprisione em significados pré-determinados.

¹⁰ A interpretação de Nina Rodrigues não se diferenciava muito daquela feita por delegados e policiais que espancavam praticantes dessas religiosidades, queimavam terreiros e apreendiam objetos plásticos e religiosos, levando-os para a delegacia como provas de atividades ilícitas.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. C. A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. Introdução à cultura africana. Lisboa: UNESCO/Edições 70 pags.37 a 94.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. – 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

BEVILACQUA, J. R. S.; SILVA, R. A. Africa em Artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

BHABBA, H. K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÜRGER, P. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COLI, J. O corpo da liberdade – reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CONDURU, R.; O'NEILL, E. (orgs.). Carl Einstein e a arte da África. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

DIAWARA, M. "A arte da resistência africana". In: Search of África. Tradução de Marina Santos. Nova York, Harvard University Press. Disponível no ArtAfrica.info, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. "O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein". In: ZIELINSKY, M (org.). Fronteiras – arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

EINSTEIN, C. Picasso y el Cubismo. Madrid: Casimiro libros, 2013.

EWING, W. El Cuerpo – Fogoráfias de la configuración humana. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

FABIAN, J. O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAHN, H. Peter. "Leo Frobenius in West Africa: Some Remarks on the History of Anthropology". In: R. KUBA; M. HAMBOLU (Org.). Nigeria 100 Years Ago. Through the Eyes of Leo Frobenius and his Expedition Team. Frankfurt: Frobenius Institut, 2010, 27-32.

HALL, S. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LAWAL, Babatunde. Orí: the significance of the Head in Yoruba Sculpture. In: Journal of Anthropological Research. Vol. 41, No. 1. 1985, p. 91. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3630272>. Acesso em 09 de março de 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. African Culture in Brazilian Art. Journal of Black Studies. Vol. 8, No. 4 (jun. 1978), pp. 389-422.

NIETZSCHE, F. W. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Martin Claret, 2012.

PRICE, S. Arte Primitiva em centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 93.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

SAID, E. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

YAI, Olabiyi Babaola. Tradition and the Yoruba Artist. In: African Arts, Vol. 32, No. 1, edição especial: autoria na Arte Africana, parte 2, 1999. p. 33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3337535>. Acesso em 09 de março de 2016.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 23 DE SETEMBRO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 20 DE ABRIL DE 2017



• ABSTRACT:

• The main objective of this article is to understand the
• modernist and vanguard aesthetic enunciation regime
• in the late Nineteenth and early Twentieth century, who
• moved designated "black arts" to the center of the aes-
• thetic discussions in Europe. From the representations of
• nude in painting and photography, we intend to find the
• interpretative key in which some current modernist de-
• signed non-Western visual productions as a model and
• inspiration for his experiments and formal subversions.

• KEY - WORDS :

• Black arts, vanguard, modernism, African art.

>POLÍTICAS DA ESTÉTICA NO BRASIL E ARGENTINA: CORPO, GÊNERO E MEMÓRIA EM *CABRA MARCADO PARA MORRER* E *LA HISTORIA OFICIAL*

MAURICIO ACUÑA



Resumo>

*Este artigo propõe uma análise comparada de dois filmes – a obra ficcional argentina dirigida por Luis Puenzo, *La historia oficial* (1985), e o documentário brasileiro conduzido por Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* (1984). A aproximação entre os filmes será mediada pelo problema da relação entre corpo feminino, memória, luto e imaginação nacional. Para sustentar a argumentação em torno do objeto empírico como base de uma reflexão político-estético-social – mobiliza-se uma teoria da imagem embasada no campo da antropologia visual na qual o cinema reapresenta realidades, ficcionaliza e elabora aspectos da história e da memória como forma de conhecimento e da experiência em si. O cinema, portanto, constitui história, conhecimento, experiência estética e social, conforme reivindica Jacques Rancière, filosofia de aporte fundamental ao longo o texto.*

Palavras-chave> cinema; corpo; memória; gênero; nação.

>POLÍTICAS DA ESTÉTICA NO BRASIL E ARGENTINA: CORPO, GÊNERO E MEMÓRIA EM *CABRA MARCADO PARA MORRER* E *LA HISTORIA OFICIAL*¹

MAURICIO ACUÑA

>jacuna@princeton.edu

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo e do Department of Spanish and Portuguese da Princeton University.

*"Some realities need to be fictionalized
before they can be apprehended".*

Veena Das

*"Y fui toda en mí como fue en mí la
vida..."*

Julia de Burgos

A importância do cinema como expressão social de uma época tem sido reiterada com frequência por historiadores, críticos de arte, cientistas sociais e outros especialistas, que se utilizam de seus materiais, em várias ocasiões, para analisar acontecimentos ou processos sociais. Nesse sentido, algumas interpretações são especialmente frutíferas para uma aproximação dos filmes tratados aqui – como aquelas que entendem o cineasta como intelectual que intervém na sociedade; ou que tratam de certos gêneros cinematográficos como narrativas míticas; ou, por fim, aquelas que entendem o cinema como divisão do sensível, sujeito a um regime específico de identificação.

Antropólogos têm se dedicado já há algum tempo a estudar imagens encontrando pontos importantes de relação entre os filmes e outras dimensões da vida social, tal como afirma Sylvia Caiuby Novaes:

¹ Agradeço às/aos pareceristas que colaboraram com cuidadosas observações e sugestões. Artigo dedicado à Lillian Mery Acuña Lopez, com quem venho aprendendo há muitos anos sobre o difícil e delicado ofício de refazer cotidianos rompidos por traumas políticos.

Like myths, rituals and experiences, filmic images condense meaning, dramatize situations of daily life and represent—or re-present— social life. The recurring and subconscious aspects of social action are equally present in filmic and photographic images; thus it is up to the researcher to investigate the relationships that are constructed and the meanings that constitute them. (2010: 291)

Mito, ritual e experiência são categorias fundamentais de uma determinada abordagem antropológica que entende os filmes como formas de reflexão ou dramas sociais – chaves que permitem abordar fenômenos como memória, trauma e violência, presentes nos filmes *Cabra Marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, e *La historia oficial*, de Luis Puenzo.

Exibidos em 1984 e 1985, respectivamente, esses filmes geraram debates entre críticos e intelectuais, interessados nas leituras que as obras faziam do período ditatorial no Brasil e na Argentina – cada um com duração e extensão distintas². Os filmes podem ser considerados, assim, parte de uma certa “trama da vida”, criando “uma espécie de espaço próprio no mundo, espaço entre a obra, sua crítica e a sua discussão pública” (AB’SÁBER, 2013: 505) – trama que pode ser aprofundada em certas direções. Uma delas é a que se considera neste artigo, qual seja, a possibilidade de comparação entre as experiências traumáticas das ditaduras no Cone Sul, vistas a partir de dois filmes que colocam o corpo feminino como elemento central para a reelaboração de uma certa memória social. Sendo assim, entende-se que, no Brasil e na Argentina, o cinema projetou, à sua maneira, um relevante espaço para o debate e a reflexão sobre a transição política que ocorria no início da década de 1980.

Cinema e certos lugares

A cena inicial de *La historia oficial* nos situa no início de um dia escolar, no qual todos os professores e estudantes uniformizados, reunidos no pátio, ouvem o hino nacional, cantando-o em coro, numa evidente performance da unidade patriótica³, ordenando os corpos pelos limites físicos do lugar e da própria canção amplificada por alto-falantes. Tal elaboração, filmada em duas sequências, com uma câmera em lento movimento panorâmico, oferece uma entrada estável e direta para o tipo de narração apresentada ao longo do filme. A atmosfera solene e o ato cívico são facilmente reconhecíveis por espectadores que passaram por ambientes escolares atravessados por rituais patrióticos. Eu mesmo a reconheci, tendo sido estudante de escola pública, no subúrbio de São Paulo do final da década de 1980. A figura da professora era, na experiência pessoal que relato, parte indispensável das noções de disciplina e dever que se buscava incutir. Ou, certamente, para muitos outros que conviveram em

² No Brasil, o ciclo democrático se encerra em 1964, com o golpe perpetrado contra João Goulart, e se reinicia com a eleição indireta de Tancredo Neves, e posterior posse do vice-presidente José Sarney. Na Argentina, o período é dividido num primeiro ciclo militar e autocrático, de 1966 a 1973, e num regime civil-militar, entre 1976 e 1983. É deste segundo momento, em especial, que trata o filme de Luis Puenzo. A bibliografia sobre os ciclos autoritários em ambos países é vasta e cobre muitos campos. Para o caso argentino há, por exemplo, Novarro, M.; Palermo, V. A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007; Altekruiger, P. La dictadura militar argentina en la memoria: Bibliografía selecta. Iberoamericana, 1(1), 133-140, 2001. Para o caso brasileiro, ver por exemplo, Projeto Brasil, nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985; Reis Filho, D. Aarão. Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015; Napolitano, M. 1964: História do Regime militar brasileiro, 2014.

Tal performance pode ser identificada no caso analisado por Gustavo Blázquez acerca da experiência escolar argentina em princípios do século XX: “Dentro de la escuela, el niño era objeto de un poder disciplinario que por medio de la organización del tiempo y los contenidos curriculares, los gestos, los saberes, los colores, los brillos, los sonidos, procuraba construir un ambiente uniformemente nacional” (BLÁZQUEZ, 2012: 713).

ambientes escolares atravessados por rituais patrióticos. Presentes sempre em maior número do que os homens em tal espaço, as professoras exerciam ainda, de certa maneira, uma extensão maternal e, neste sentido, um princípio de conexão entre o espaço doméstico e aquele destinado a formar cidadãos. No filme de Luis Puenzo, os estudantes são todos homens, o que torna mais contrastante ainda a presença de uma professora, que atua ferreamente para educar os jovens nos meandros da história argentina. Chamo a atenção para esta cena inicial, e seus efeitos em minha memória como espectador, para enfatizar como o exercício analítico sobre os dois filmes propostos neste artigo guarda relações com experiências de gênero e que podem incidir de formas mais ou menos visíveis na construção da análise. Os próprios filmes serão enquadrados continuamente sob tal prisma, posto que põem em destaque uma certa construção de mulheres. Trataremos de insistir que estas obras são singularizadas por diretores, roteiristas, entre outros, que carregam certos *marcadores sociais da diferença*⁴, como gênero, classe, cor e raça, entre outros.

Nesse sentido, algo também deve ser dito sobre o segundo filme a ser analisado – *Cabra Marcado para Morrer*, que tem na camponesa Elizabeth Teixeira um de seus principais personagens. Mesmo sendo esta uma obra cuja estética expõe e enfrenta as diferenças e desigualdades entre quem filma e quem é filmado (LINS, 2004: 31), é importante para nossa análise sublinhar a distinção entre aquele que filma e aquela que é filmada. Assim, numa das cenas iniciais do documentário, Coutinho apresenta imagens da década de 1960, como maneira de informar o contexto de produção cinematográfico da época, marcado pelas propostas do *Cinema Novo*⁵ e de uma “estética da fome”⁶, mas também por um nacionalismo que buscava sintetizar a noção corrente de “povo brasileiro” – presente, por exemplo, entre os participantes do “Centro Popular de Cultura da UNE”. As pessoas apresentadas como “povo” – sob o manto conceitual do “subdesenvolvimento” – eram filmadas por estudantes universitários em cenas com profundidade de campo, em ambientes miseráveis e sujos, sempre em contraste com símbolos do imperialismo econômico, como grandes tanques de petróleo com a inscrição “Esso” ou “Texaco”. No documentário de Coutinho, tal montagem busca criticar o tipo de realismo cinematográfico então praticado. Mesmo mencionando apenas o nacionalismo, os dois planos apresentados trazem imagens marcadas pela presença de mulheres: no primeiro, há uma mulher lavando roupa numa área cuja sujeira é indicada pela presença de um porco à beira da água; e no segundo, há o sorriso ingênuo de uma mulher negra em uma feira popular, diante dos tanques de petróleo das multinacionais. Este plano traz visibilidade ainda para outros tipos de violência praticadas em nome da representação do “povo”, posto que a mulher parece posar a pedido dos estudantes. A contraditória situação destacada por Coutinho – de jovens universitários de uma certa esquerda construindo quadros simples do que entendiam ser a realidade brasileira – é, portanto, ancorada em imagens que racializam e generificam o subdesenvolvimento, opondo *aquelas* que são filmadas e *aqueles* que filmam⁷.

⁴ Esta noção se aproxima do sentido definido por Anne McClintock quando defende que “raça, gênero e classe não são distintos reinos da experiência, que existem em esplêndido isolamento entre si; nem podem ser simplesmente encaixados retrospectivamente como peças de um Lego. Não, eles existem em relação entre si e através dessa relação – ainda que de modos contraditórios e em conflito” (2010: 19).

⁵ Coutinho trabalhou, por exemplo, com Leon Hirszman em *Garota de Ipanema*, de 1967. Em suas palavras, o “estilo do Cinema Novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado – podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira” (LINS, 2004: 35).

⁶ A expressão se consagra com o manifesto apresentado por Glauber Rocha em Gênova, na Mesa Redonda realizada durante o congresso Terzo Mondo e Comunità Mondiale (1965). Foi publicado inicialmente em italiano e, posteriormente, em português pela Revista *Civilização Brasileira*, nº 3, Rio de Janeiro, jul. 1965. Para uma discussão sobre as implicações estéticas de tal proposta, ver Xavier, I. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

⁷ Vale mencionar que, na montagem, Coutinho inclui um plano em que ele aparece ao lado de outro membro da equipe.

Outro problema que emerge a partir do trecho citado diz respeito ao tipo de relação que pode ser estabelecido entre cinema e política. Neste sentido, algumas reflexões de Jacques Rancière são de grande valor, na medida em que este autor compreende a política como configuração de um espaço específico, ou seja, de uma esfera particular de experiência, com certa distribuição e redistribuição dos lugares e identidades – enfim, do que é visível e não visível⁸.

Ao tratar de estética, o autor se refere a diferentes expressões artísticas, dentre as quais, inclui, apaixonadamente, o cinema. Para Rancière não caberia perguntar se cinema e política devem ser postos em relação, uma vez que, ao constituírem políticas com regimes de identificação específicos, ambos são, necessariamente, formas de divisão do sensível (2011: 36). É sob tal prisma que entendo os filmes *La historia oficial* e *Cabra marcado* como políticas estéticas expressivas do período de transição entre ditadura e democracia no Brasil e na Argentina. Pretendo contribuir, desta maneira, para outras formas de comparação e compreensão entre os regimes políticos do Cone Sul, e seus efeitos traumáticos nas suas *comunidades imaginadas* (ANDERSON, 2006). Certamente existem significativas diferenças a colocar em suspeição as possibilidades comparativas entre ambos os filmes – diferenças essas que vão desde as condições de produção e os respectivos estilos dos diretores, até os aspectos de recepção do público e da crítica especializada⁹. No entanto, dois caminhos semelhantes e interdependentes foram escolhidos ou se impuseram aos diretores para produzir uma nova repartição do sensível: a memória e o gênero feminino.

O corpo da mulher como testemunho da violência e do luto nacional

Existe mais de um itinerário possível para descrever *La historia oficial* e *Cabra marcado*. Um deles seria, no filme de Luis Puenzo, aquele que vê a narrativa como concentrada, toda ela, na personagem Alicia: professora de história e mãe adotiva de uma criança cujo passado desconhece. A tensão da trama de Alice se estabelece no processo de descoberta de uma verdade que é silenciada tanto no espaço privado (família), como no público (as ações do governo militar e o ensino de História no colégio). Em *Cabra marcado*, o “fio da meada” (SCHWARZ, 2013: 460) passa pelos reencontros do diretor Eduardo Coutinho com os personagens da versão interrompida do filme, que contava a história do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Um golpe militar e duas décadas separam o momento da interrupção daquele da retomada do filme, e que são contados por “múltiplas histórias menores” (MESQUITA, 2016: 55). No entanto, é estabelecida, ao longo do filme, a centralidade da esposa do camponês, Elizabeth, pessoa chave na construção da primeira versão e que vivenciou a mudança de identidade, a clandestinidade e a fragmentação completa da sua família, tendo seus filhos distribuídos entre

⁸ “La relación entre estética y política es, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la ‘política de la estética’, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular” (RANCIÈRE, 2011:35).

⁹ A proposta ficcional e convencional de Luis Puenzo é bastante associada a uma trajetória profissional proveniente da publicidade (BECEYRO, 1994). *La historia oficial*, em particular, viria a ser criticada, entre outros motivos, pela ampla visibilidade angariada com a conquista de prêmios como o Oscar (melhor filme estrangeiro e roteiro original) e o Globo de Ouro (melhor filme estrangeiro). A distância de Puenzo com propostas estéticas renovadoras e revolucionárias da década de 1960, como do “Cine-liberación”, por exemplo, são discutidas por Ana Forcinito (2000: 122). Eduardo Coutinho, embora com passagem relevante pela televisão, vai construir, a partir de *Cabra Marcado*, um estilo autoral de documentário, cujos aspectos são discutidos ao longo do texto.

¹⁰ *Cabra marcado* para morrer foi inicialmente pensando como um filme sobre a trajetória do camponês João Pedro Teixeira, líder de uma importante Liga Camponesa assassinado em 1962. Era uma produção que contava com o suporte do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. A obra foi interrompida pelo Golpe Militar de 1964, que invadiu a região das filmagens e prendeu várias pessoas, entre os camponeses que atuavam e técnicos. Parte do material foi ainda apreendido e não voltaria a ser recuperado. No início da década de 1980, com o processo de abertura democrática, Eduardo Coutinho retoma as atividades, modificando, no entanto, o projeto inicial. Em posse de algumas fotografias e tomadas do filme que pôde recuperar, o diretor e uma pequena equipe se dedicam a investigar e ouvir as narrativas dos camponeses que haviam atuado no filme.

daquele da retomada do filme, e que são contados por “múltiplas histórias menores” (MESQUITA, 2016: 55). No entanto, é estabelecida, ao longo do filme, a centralidade da esposa do camponês, Elizabeth, pessoa chave na construção da primeira versão e que vivenciou a mudança de identidade, a clandestinidade e a fragmentação completa da sua família, tendo seus filhos distribuídos entre parentes e localidades distintas¹¹.

A importância que ambos os diretores dão aos corpos nas obras é atestada pela crítica especializada, embora nas maneiras de fazê-lo se evidenciem diferenças entre um e outro filme. Cecília Sayad afirma que o cinema de Coutinho, “is therefore a cinema of bodies, enamored with the corporeal, physical presence of its subjects, which he privileges over their stories” (2010: 143). Longe de deslocar nossa atenção das histórias, a ênfase para com o corpo se relaciona com o que é contado e permite compreendê-lo como uma linguagem enunciativa. Ana Forcinito, que procurou compreender a emergência dos corpos femininos no cinema da Argentina, atribui este processo

Like myths, rituals and experiences, filmic images condense meaning, dramatize situations of daily life and represent—or re-present—social life. The recurring and subconscious aspects of social action are equally present in filmic and photographic images; thus it is up to the researcher to investigate the relationships that are constructed and the meanings that constitute them. (2010: 291)

Na linguagem mais convencional de Luis Puenzo, o protagonismo de Alicia cresce na medida em que ela se desvia de seu itinerário tradicional (de mulher de classe média, casada e com emprego estável), passando a experimentar, em seu mundo sensível, o desentendimento¹² promovido pelas *Abuelas de la Plaza de Mayo*¹³ em busca dos parentes desaparecidos. O desentendimento emerge, ainda, a partir das suas próprias dúvidas e desassossegos em relação à origem da filha adotiva. Em *Cabra marcado*, tanto pode ser observada uma multiplicidade de corpos femininos – como as filhas de João Teixeira e as esposas de alguns dos camponeses entrevistados – como também modificações na gestualidade de Elizabeth ao longo das filmagens de 1982, e mesmo algumas linhas de continuidade desta com as cenas filmadas em 1964. Nas duas produções, há um dissenso que emerge a partir do antagonismo entre lógicas hegemônicas. Tal condição, seguindo a reflexão de Rancière, rompe “a configuração do sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou a sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela” (1996: 42).

¹¹ Para Roberto Schwarz, a “emoção aliás nasce deste paralelo: o filme interrompido, que se completa contra ventos e marés, de certa forma coincide com a mulher de fibra que, depois de comer o pão que o diabo amassou, reencontra a família, reassume o nome verdadeiro e reafirma a sua convicção” (2013: 460).

¹² Na reflexão de Rancière, o desentendimento pode ser pensado como fundamento da vida política, uma vez que corresponde a um tipo “determinado de situação da palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro” (1996: 11), implicando a emergência de um litígio na comunidade, e que interrompe a “ordem natural da dominação” (1996: 26).

¹³ Movimento de mulheres que se inicia em 1977, com objetivo de localizar as pessoas submetidas ao desaparecimento forçado pelo regime militar argentino e, com especial ênfase, às crianças desses opositores, que vinham sendo entregues para adoção ilegal por outras famílias (MAYO, 2007).

Alicia e Elizabeth: corpo, transgressão e cotidiano

Em *La historia oficial*, Alicia aparece num primeiro momento como um corpo vaidoso, delicado e protegido, expressando-se nas funções de mãe, professora e esposa. Sua circulação é convencional e coerente com os papéis que desempenha: entre a escola, a casa e encontros sociais (jantar, festa de criança, amigos). Habitante do mundo burguês, branco e urbano de Buenos Aires, ela estaria destinada à reprodução da ordem social argentina, em seu papel central de mãe e professora, não fosse a desestabilização causada pelo mistério da origem da filha adotiva e dos questionamentos sucessivos dos estudantes de sua aula de História, amplificada pelas manifestações das *Abuelas de la Plaza de Mayo* e pela confissão de uma amiga que foi torturada. Na medida em que os questionamentos aparecem para Alicia, ver e ouvir vão se tornando atributos centrais num corpo que investiga, se desvia dos trajetos tradicionais para olhar diretamente sinais que, de alguma maneira, pulsavam à sua frente. O corpo de Alicia, delicado no início, vai assumindo os sinais de tensão, agressão e humilhação. A descoberta da origem da filha é, ao mesmo tempo, a potência destrutiva da família e da narrativa nacional, que se revelam interdependentes.

Uma das cenas em que se observa o segredo da nação a lançar luzes sobre o mistério familiar é o diálogo que se dá em forma de confissão entre Ana e Alicia. A cena ocorre no espaço da intimidade familiar de Alicia, no qual Ana, a amiga antes desaparecida, é o fator de tensão latente tanto diante da filha (quando lhe conta estórias para dormir) como do marido de Alicia (durante o jantar). A sequência da confissão opera em quatro planos – bastante convencionais e unidos pela música dramática – e transita entre a ingenuidade da filha que dorme em um cômodo, a tensão do marido ao deitar-se para dormir em outro, e os dois planos das amigas conversando na sala. Entre os polos dos quartos, vemos Alicia, sua alegria em rever a amiga e sua curiosidade em saber as razões de seu desaparecimento. Em meio ao silêncio do marido e da filha, vemos as imagens iluminadas em *close* sobre as amigas, contrastando com outras – mais escuras e sombrias –, dos quartos. Um plano contínuo, junto à melodia dramática, conduz a confissão agonizante da amiga. O olho de Ana figura num choro que desfaz a sua maquiagem, enquanto os olhos de Alicia estão atentos e tensos, observando nervosamente à medida que o relato avança e a câmera se aproxima lentamente de ambas. Alicia abraça a amiga, entregando e buscando conforto, mas o corpo de Ana parece não mais sentir, recusando inclusive os gestos de carinho.

O processo catártico que vai se estabelecendo – de revelação¹⁴ – é interrompido pela menção de Ana às mulheres torturadas e que tiveram os seus filhos roubados e vendidos. Neste momento volta-se a sequência em plano duplo, com Alicia reagindo, distanciando-se e logo levantando do sofá – o que precipita o final da conversa e a despedida entre as amigas. Na cena seguinte, o que se vê é Alicia arrumando na sala os sinais da conversa (como copos, fotos, cartas), num esforço de ordenamento do espaço familiar e da história de sua família. Mas o caminho que se precipita nas cenas subsequentes é o da desestabilização completa, que avança para uma autodestruição da família, consoante a uma desconstrução da história oficial da nação, caminho construído como uma necessidade feminina, no seio familiar. Embora a atividade docente de Alicia seja importante fator de questionamento sobre a vida política do país, os fatores disruptivos da história da nação emergem com mais força nos momentos de intimidade com Ana, assim como na constante dúvida sobre as origens da filha adotiva.

¹⁴ Cynthia Ramsey descreve o processo de Alicia como catarse mais no sentido brechtiano (descobrir uma emoção particular – clarificação intelectual, distanciamento) que aristotélico (associado à pena e identificação) (1992: 163).

Em *Cabra marcado*, Elizabeth pode ser notada – tanto nas imagens de 1964 como nas de vinte anos depois – como um corpo talhado pelas necessidades da sobrevivência: isto é, mais maltratado, simples e de gestos fortes e afirmativos, muito diferentes de Alicia. Como camponesa, militante pelo direito à terra e mãe, Elizabeth evoca, nas cenas em preto e branco de 1964, a imagem cunhada por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, do “sertanejo como um forte” (1905: 114). Mãe de dez filhos e, inicialmente, com circulação restrita ao âmbito doméstico – como preconizava o acentuado patriarcalismo em regiões rurais do Brasil –, Elizabeth tem sua vida radicalmente transformada pela atividade política do marido, com a qual também se engaja, principalmente depois de tornar-se viúva. O que sabemos de Elizabeth deriva de seu papel como protagonista das lutas pelo direito a terra: é a emergência de uma mulher por meio de uma espécie de sucessão familiar, num Brasil marcado por profundas desigualdades regionais¹⁵. Portanto, trata-se da trajetória de uma pessoa triplamente infame¹⁶ (por ser mulher, do campo e do Nordeste), silenciada pelo evento da ditadura. Exilada no próprio país, obrigada a fragmentar a sua família e a mudar de identidade, Elizabeth vai se modificando ao longo dos três dias em que é entrevistada por Coutinho e sua equipe. *Cabra marcado* é, portanto, a história do reencontro do corpo rebelde dessa mulher. O encontro com a câmera, as imagens filme de 1964 e um momento de diálogo precipitam um processo de autoanálise e reinvenção da identidade de Elizabeth que impacta a narrativa da transição democrática e do novo pacto nacional que se anunciava. Elizabeth é um corpo que vocaliza, sem se perder por gestos e olhares.

Duas cenas contrastantes que permitem notar a transformação de Elizabeth durante o documentário são, de um lado, a entrevista realizada em sua casa em São Rafael na presença de dois dos seus filhos e de outras pessoas da vizinhança; e as imagens feitas no terceiro dia, nas quais Elizabeth circula com desenvoltura por outros espaços, como a escola e o sindicato da cidade. A câmera filma Elizabeth em primeiro plano, com um dos filhos e outras crianças em segundo plano, vendo fotografias do filme de 1964, levadas por Coutinho como parte de um procedimento para compartilhar o trabalho então realizado e também questionar a sua memória sobre o processo de filmagem. Visivelmente constrangida, apequenada diante da situação, ela não dá muita atenção às imagens, lançando perguntas de reconhecimento a Coutinho (“Como você achou isso?”). Seus gestos e palavras hesitantes parecem tentar ler as expectativas do entorno e do documentarista, sendo envolvida minutos depois pela intervenção do filho, que a conduz a elogiar o então governo de transição ou de “abertura gradual”. A câmera se desloca entre Elizabeth, com um olhar cabisbaixo e dirigido às mãos, e o filho mais velho, que, sentado ao seu lado, a interrompe diversas vezes. No encontro seguinte, sem a presença do filho e esperando o retorno de Coutinho, Elizabeth se mostra com muito mais desenvoltura e segurança, circulando por espaços fora do ambiente familiar. Seja como professora, como conselheira informal do sindicato rural ou como amiga, ela se dirige ao documentarista de posse de seu corpo e sua narrativa. Essa reapropriação da sua identidade é também um construir-se como personagem em processo, característica da estética de Coutinho notada por Xavier, pois

¹⁵ A década de 1960 é o auge das chamadas teorias da dependência, e da intervenção pública de intelectuais como Celso Furtado na formulação de planejamentos econômicos. No Brasil, entre outros pontos, era bastante difundida a ideia de que um dos principais entraves ao desenvolvimento econômico e social passava pelas desigualdades regionais entre um Sudeste industrializado e urbano e um Nordeste dominado pelo latifúndio rural. Para um panorama de tais ideias, ver, por exemplo: Bielschowsky, R., & Ribeiro, V. Cinquenta anos de pensamento na CEPAL. Rio de Janeiro: CEPAL: Cofecon: Record, 2000.

¹⁶ É Consuelo Lins quem define o interesse de Coutinho por personagens “infames” no sentido atribuído a eles por Michael Foucault. (2004: 32)

trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelos quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo. Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito-câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática (2004: 187)

A irrupção de Elizabeth ao longo das entrevistas – em que é narrada parte de sua trajetória, ao mesmo tempo em que são apresentados flashes do destino de seus filhos – dirige um questionamento à memória nacional do período da transição, análogo ao questionamento de Alicia em *La historia oficial*, mesmo que esta o faça por outras vias. Ainda que as trajetórias das personagens sejam marcadamente distintas – a primeira passa pela reconstituição de uma vida pregressa fragmentada e silenciada, ao passo que a segunda pela fragmentação de uma vida estável – são duas modalidades de um questionamento feminino à memória da violência no Cone Sul. Veena Das, por meio de suas pesquisas sobre os efeitos sociais e culturais do trauma, ensina que

Precisamos perguntar não só como a violência étnica ou comunal foi perpetrada por atos de violação específicos de gênero, como o estupro, mas também como as mulheres tomaram esses signos nocivos de violação e os re-ocuparam através do trabalho de domesticação, ritualização e re-narração. (2011: 11)

Alicia e Elizabeth, como personagens femininos no período de transição, estão diante de signos de violação e percorrem dois itinerários para ritualizar, domesticar e “re-narrar” os acontecimentos. Rituamente, elas se encontram no que Das chamou de “zona entre duas mortes”, uma espécie de luto, que neste caso se dá entre a existência da família e da nação. Exige-se que ambas coexistam ou existam em continuidade, mas a manutenção de uma é a destruição da outra. Alicia transgride o pacto de silêncio, sacrificando seu corpo (violência do marido), sua família (a revelação de que Gaby foi roubada) e sua ideia de nação (moldada durante a ditadura). Elizabeth transgride o silêncio e exílio imposto pela ditadura, esperançosa de reencontrar seus filhos e filhas, e questionando o discurso conciliador da “abertura democrática” e a anistia aos perseguidos e presos políticos.

Não seria apenas em relação às suas próprias famílias que Alicia e Elizabeth vivenciam situações marcadas por signos de violação, mas também com famílias outras – nas quais a presença feminina é essencial, e com as quais se estabelecem distintos rituais de narração e domesticação do luto. Em *La historia oficial*, a dúvida e a incerteza de Alicia quanto à origem de sua filha é um dos eixos sobre os quais se constroem várias cenas. Uma crescente necessidade de saber a verdade vai se impondo ao longo das sequências narrativas, à revelia de Roberto, seu marido (e responsável por ter trazido a menina recém-nascida). Munida de escassas referências, Alicia inicia um périplo por hospitais, num dos quais conhecerá uma das *Abuelas de la Plaza de Mayo* que circulava pelos mesmos locais.

A sequência se inicia quando, cansada de pedir registros da época do nascimento de Gaby, Alicia senta-se, algo desorientada, no local reservado às pessoas que esperam atendimento. Neste momento, vemos aproximar-se dela a abuela, que permanece em segundo plano até que a conversa entre elas se inicia e a câmera, então, lentamente se aproxima. Do drama de silêncio e desorientação de Alicia – *historia oficial* do hospital que nega informações – nasce uma aproximação. Paralelo ao silêncio das instituições – não raro masculinizadas no filme, por meio das figuras do médico ou do empresário – torna-se visível um circuito paralelo e emergente, que se articula em torno das *Abuelas de la Plaza de Mayo*. Dos bancos de informação de desaparecidos políticos às manifestações públicas, a relação de Alicia com as *abuelas* dá lugar a novos rituais de luto e formas particulares de domesticação da violência, que embora enfatizem uma solidariedade de gênero, também deixam visíveis partições de classe e de geração que acompanham essa relação.

Outra sequência relevante é do encontro entre Sara, potencial *abuela* de Gaby, e Alicia em frente à escola da menina e, logo em seguida, num café. A sequência em três planos se inicia com as câmeras fixas em uma certa distância, abrigando com os sons da rua e do ambiente, enfocando a emoção de Sara ao mostrar as fotos da filha e do marido ainda pequenos, em contraste com uma Alicia chocada e deslocada. Logo os planos passam a ser filmados em close, entre os rostos de ambas e as fotografias – estas últimas, nas palavras de Sara, são os derradeiros traços dos filhos, *a memória*, como enfatiza. A foto que se repete ao longo da sequência é justamente a que atesta a semelhança de Gaby com a filha de Sara ainda criança, perturbando Alicia, que vai às lágrimas. A inversão da postura de Alicia e Sara é evidente, dando lugar ao conselho moral da *abuela*: “chorar não adianta”.

Antes que invocar um direito à restituição da neta e uma expiação da culpa de Alicia pelo recurso a argumentos morais, o que a sequência, os diálogos e as posturas sugerem é a abertura de um processo, no qual nenhum dos dois lados tinha exata dimensão de como proceder. Tanto a forma de exposição da hipótese por parte da *abuela* (que perdeu a filha e procura a neta) quanto a escuta daquela que se beneficiou de tal fato apontam, de um lado, para uma das formas de reparação durante a transição política e, de outro, para a domesticação das violências dos desaparecimentos e fragmentação de famílias. De certa maneira, portanto, o espaço público do café, e logo depois a casa, se converteram em lugares de negociação política, onde teve lugar o “conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes” (RANCIÈRE, 1996: 39-40).

Em Cabra marcado para morrer, a técnica de fragmentação das imagens também se faz presente na miríade de histórias camponesas afetadas pelo evento de realização do filme. Estas vão sendo montadas entre os eixos temporais de 1964 e 1984: “O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado” (BERNARDET, 2013: 470). Algumas sequências expressam de maneira bastante contundente um universo feminino, na rede das relações que atravessa o documentário – entre as quais, por exemplo, estão as que Elizabeth estabeleceu por meio de sua nova identidade, quando do exílio no interior da Paraíba. Se considerarmos uma das cenas em que a Elizabeth revelada é confrontada com as pessoas da cidade – que antes a conheceram como Marta Maria da Costa –, podemos nos aproximar um pouco da sensibilidade estética própria do documentário de Coutinho. Para essa proposta são fundamentais os efeitos do cinema na constituição dos sujeitos filmados, por meio da operação de “câmera-encontro” ou “filosofia do encontro” (XAVIER, 2004: 181)¹⁷. Por outro lado, dada a relativa margem de liberdade para tais sujeitos narrarem suas histórias, criam-se situações como a de um reencontro de Elizabeth com um grupo de amigas, que comentam a sua relação com a camponesa até então.

Esta sequência, colocada quase ao final do documentário, é realizada no interior de um cômodo, com Elizabeth e cerca de onze mulheres sentadas em cadeiras, além de três crianças e dois homens que observam, do lado de fora, tudo pela janela. Este trecho é realizado por montagem de imagens e de vozes, que são justapostas sem sincronia e permitem de um lado, notar a dinâmica de expressões das mulheres ao longo dos testemunhos e, de outro, acompanhar as reações emocionadas de Elizabeth, mesmo sem poder determinar sua conexão específica com os relatos. Diante de tal mecanismo, emerge uma multiplicidade de vozes, olhares e gestos ao redor de Elizabeth, que chora ao ouvir os elogios ao seu caráter e a compreensão pela omissão de sua identidade por tantos anos. A montagem

¹⁷ Afirma Xavier a determinada altura: “O que interessa aqui é o caso extremo, em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e um depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno”. (2004: 180).

das cenas e do áudio sem sincronia sugere a própria sobreposição de temporalidades e identidades da camponesa, coexistindo no período da transição política, e precipitada pelo encontro com o documentarista. Assim, o intervalo de vinte anos que compõe o “fundamento do dispositivo fílmico” não apenas reconhece, como “produz historicidade”, pois se trata de rememorar o passado e de “colocar tacitamente o presente em perspectiva, indagando os desdobramentos daquelas lutas” (MESQUITA, 2016: 63). As mulheres filmadas também elaboram o encontro com Elizabeth, procurando explicar certas atitudes ou sentimentos antes notados, e não bem compreendidos. Junto a isso, destacam o que seriam continuidades de sua personalidade, argumento invocado e repetido de maneira a aproximar e acolher a mulher: “é a mesma Elizabeth, é a mesma amiga...”, diria uma delas, sorrindo para a câmera. São as memórias sobre Marta Maria da Costa encontrando Elizabeth Teixeira.

Em seu olhar sobre o filme de Coutinho, Eliska Altman nos lembra da definição de Maurice Halbwachs, para quem a memória se distinguiria de uma história objetiva e universal “por ser ‘uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém’” (1980: 81). Consuelo Lins reforça esse argumento ao invocar Paul Ricoeur, que define memória como a “constituição mútua, cruzada, de uma memória pessoal e uma memória coletiva” (2004: 33). Lembrar-se do que ocorreu ou do que foi esquecido, silenciado, a partir das trajetórias individuais convencionalmente encenadas, ou de outras colocadas sob o enquadramento da “câmera-encontro”, foram as opções dos filmes como políticas estéticas de então.

Recuperando o paralelo com a antropologia, o cinema pode ser visto, portanto, como uma memória coletiva em sentido comparável aos mitos, isto é, um “field of visual expression of the values, categories and contradictions of our social reality — cinema that reconstructs the real, whether through the documentary or through fiction” (Caiuby, 2010: 291). No caso deste artigo, os mitos que seguimos, a partir de Alicia e Elizabeth, operam com uma partição de gênero significativa: são as mulheres e uma certa disposição de seus corpos e palavras em cena que trazem à tona as narrativas (testemunhos) e rituais (luto) de certa memória.

Conclusão

Se a memória é aquilo que permanece vivo na experiência de um grupo, o que ensinam as trajetórias femininas descritas como experiência do que os corpos testemunham?

A memória coletiva de um grupo deve ser capaz de se incorporar às experiências concretas de como habitar o cotidiano de um mundo em ruínas. O retorno a um universo impactado por experiências traumáticas, no caso das mulheres nos dois filmes, envolveu rituais de domesticação que enfatizaram uma certa disposição do corpo como testemunho da violência. Os efeitos poderiam ir na direção da autodestruição da família e de uma certa ideia de nação, ou para uma reconstrução que passa pelo luto. Os dois finais deixam em suspenso o futuro. Em *La história oficial*, vemos Alicia deixando a casa e, em seguida, ouvimos Gaby cantando a música do “país do não me lembro”, alegoria infantil de uma Argentina desmemoriada. Já no documentário, Coutinho anuncia que, ao término da edição do filme, Elizabeth ainda não havia encontrado todos os seus filhos. A afirmação seguinte de Rancière, sobre o sentido do cinema, nos faz recordar que:

Todas las distancias del cine pueden resumirse en el movimiento mediante el cual el filme que acaba de poner en escena el gran combate por la libertad nos dice en una última panorámica: estos son los límites de mi poder. El resto les corresponde a ustedes. (2010: 22)

Assim, sem pretender assumir o papel da política que, para Rancière, corresponde a construir seus próprios caminhos de eficácia e desentendimento, Eduardo Coutinho e Luis Puenzo impactaram com seus filmes a divisão do mundo sensível, criando personagens metonímicos em relação às partes da realidade com as quais se relacionavam. Alicia e Elizabeth, Argentina e Brasil, apresentaram possibilidades de habitar o espaço cotidiano novamente, mas sem deixar de afirmar que o corpo é a memória de um luto e que o testemunho deve ser luta e, ao mesmo tempo, luto da memória.

REFERÊNCIAS

- AB'SÁBER, TALES. *Cabra marcado para morrer, cinema e democracia*. In: OHATA, MILTON. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MAYO, ABUELAS DE LA PLAZA. *La historia de Abuelas: 30 años de búsqueda*. 3. ed. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
- ALTMANN, ELISKA. "Memórias de um Cabra Marcado pelo Cinema: representações de um Brasil rural". *Campos* 5 (2), pp. 87-105, 2004.
- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso, 2006.
- BECEYRO, RAÚL. "Narrar el horror". In: *Cine y política: ensayos sobre el cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997 [1985].
- BECEYRO, RAÚL. "Los límites. Sobre La Lista de Schindler". *Revista TOMA UNO* (1): 19-24, 2012.
- BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Vitória na lata de lixo da história*. In: OHATA, MILTON. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BLÁZQUEZ, GUSTAVO. *Celebraciones escolares y poéticas patrióticas: la dimensión performativa del Estado-Nación*. *Revista de Antropología*, v. 55, n. 2, pp. 703-746, 2012.
- COUTINHO, EDUARDO. *Entrevista "Nenhum filme era igual a ele"*. Bragança, Felipe (org.). Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco Azogue Editorial, 2009.
- COUTINHO, EDUARDO. *Entrevista "O real sem aspas"*. Bragança, Felipe (org.). Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco Azogue Editorial, 2009.
- CHOI, DOMIN. "La ironía política y una imagen de menos: De La historia oficial a Garage Olimpo". In: *Pensamiento de los Confines*, n. 23/24, abril de 2009.
- DA CUNHA, EUCLIDES. *Os sertões*. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert C., 1905.
- DAS, VEENA. "O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade". *Cadernos Pagu* (37), julho-dezembro, p. 9-41, julho-dezembro de 2011.
- FALICOV, TAMARA L. "Film production in Argentina under democracy, 1983-1989: The official story (La historia oficial) as an international film". *Southern Quarterly; Summer*, Vol. 39 Issue 4, pp. 123-134, 2001.
- FORCINITO, ANA. "De la Plaza al Mercado: La Memoria, el Olvido y los Cuerpos Femeninos en Puenzo, Solanas y Aristarain". *Chasqui*, Vol. 29, n. 2 pp. 122-134, nov. 2000.
- LINS, CONSUELO. "Cabra Marcado para Morrer: um novo modo de se fazer documentário". In: *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MAYO, ASSOCIACIÓN DE ABUELAS DE PLAZA DE. *La Historia de Abuelas: 30 Años De Búsqueda*. 3. ed. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
- MESQUITA, CLÁUDIA CARDOSO. "Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho". *Galaxia*, n. 31, pp. 54-65, abr. 2016.
- MCCLINTOCK, ANNE. *Couro Imperial; raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.
- NICHOLS, BILL. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NOVAES, SYLVIA CAIUBY. "Image and Social Sciences: The Trajectory of a Difficult Relationship". *Visual Anthropology*, 23, pp. 278-298, 2010.
- RAMSEY, CYNTHIA. "The Official Story: Feminist re-visioning as spectator response". *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol. 11, p. 157, 1992.

RANCIÈRE, JACQUES. O Desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, JACQUES. "Políticas de la estética". In: El malestar en la estética. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

RANCIÈRE, JACQUES. "Prólogo". In: Las distancias en el cine. Buenos Aires: Manantial, 2012.

SAYAD, CECILIA. "Flesh for the Author: Filmic Presence in the Documentaries of Eduardo Coutinho". The Journal of Cinema and Media, Volume 51, Number 1, pp. 134-150, Spring 2010.

SCHWARZ, ROBERTO. O fio da meada. In: OHATA, MILTON. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASCONI, TOMÁS AMADEO. "Argentina y Brasil: perspectivas de dos procesos de transición democrática". Revista Mexicana de Sociología, Vol. 48, n. 3, pp. 31-43, jul-sep., 1986.

XAVIER, ISMAIL. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna". Comunicação e Informação, Vol. 7, n. 2: pp. 180-187. jul-dez. 2004.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 20 DE MAIO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 27 DE MAIO DE 2017

ABSTRACT:

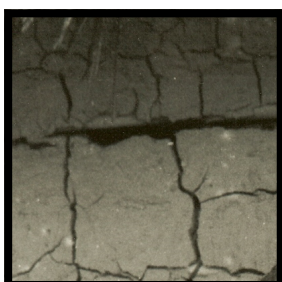
The article aims a comparison between two films – the Argentinian fictional film, directed by Luis Puenzo, La historia oficial (The Official History, 1985), and the Brazilian documentary directed by Eduardo Coutinho, Cabra Marcado para morrer (Twenty years later, 1984). The contrast is based on the relation between feminine body, memory, mourning and national imagination. In order to set the argument around a political-aesthetical-social debate, the use of an image theory connected with the visual anthropology becomes important. Under such perspective, cinema re-presents realities and fictionalizes aspects of history and memory as sources of knowledge and experience itself. Thus, cinema constitutes history, knowledge, aesthetic and social experience, as claimed by Jacques Rancière, a fundamental approach along the text.

KEY - WORDS :

cinema; body; memory; gender; nation.

>NARRATIVAS, RITUAIS URBANOS E O CONTEXTO SOCIAL DO OLHAR NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

Eloíza GURGEL PIRES



Resumo>

Este estudo, fruto da nossa tese de doutoramento – O aprendizado da cidade: limiares e poéticas do urbano (PIRES, 2014) –, discute as mutações ocorridas nas grandes cidades na virada do século XIX para o século XX; o cinema e as transformações engendradas pelas narrativas pré-cinematográficas, que já anunciavam o surgimento de rituais sociais e de uma escrita urbana voltados para o miúdo do cotidiano. Para tanto, apresentamos o cenário de uma sociedade pré-cinematográfica desenhado pelas autoras Vanessa Schwartz e Margaret Cohen, que partem dos estudos de cultura e da nova história do cinema para analisar a experiência do olhar no cotidiano da cidade moderna. Tomamos como referência teórica os escritos de Walter Benjamin e os limiares que condensam o pensamento do filósofo em torno do surgimento da grande urbe, da reprodutibilidade técnica da imagem e da centralidade do cinema na modernidade.

Palavras-chave> Modernidade. Cinema. W. Benjamin. Narrativas urbanas. Cotidiano.

>NARRATIVAS, RITUAIS URBANOS E O CONTEXTO SOCIAL DO OLHAR NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

Eloiza GURGEL PIRES

> eloizagurgel@uol.com.br

Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução: o meio urbano

A questão urbana tem sido tema constante na reflexão de pesquisadores e teóricos de diferentes campos. Historiadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos e estudiosos da literatura têm se aventurado a decifrar a trama labiríntica da cidade – espaço transitório e descontínuo de concentração de linguagens, escritas e leituras. Empreender um estudo em torno das questões urbanas impõe certo esforço em lidar com aspectos complexos e abrangentes, que ultrapassam as fronteiras disciplinares, nos entrelaçamentos de diferentes saberes, que reafirmam a abrangência das questões e da multiplicidade de abordagens que constituem as realidades urbanas.

Depois da Revolução Industrial acumularam-se avaliações e explicações sobre a vida nas grandes cidades e os efeitos de seu crescimento, elaboradas a partir de diversas áreas do conhecimento. Pelo menos desde finais do século XVIII, quando as aglomerações urbanas começam a adquirir dimensões ampliadas, principalmente na Europa. A grande cidade pode ser então pensada como a imagem alegórica da modernidade, em seus aspectos de planejamento arquitetônico e urbanístico.

Nas cidades modernas os becos e ruelas medievais dão lugar às ruas amplas, com fachadas contínuas, avenidas radiais interligadas por rotatórias, com iluminação urbana uniforme e um complexo e moderno sistema de esgoto. Nesses cenários foram criados os espaços coletivos, não mais delimitados por casarões ou palacetes, mas por edifícios laterais, que circunscrevem espaços vazios e abertos.

Isso ocorre, por exemplo, com a cidade de Paris que, até a metade do século XIX, limitava-se a um território não muito extenso, subdividido em pequenas regiões que dificilmente se comunicavam. A separação entre bairros ricos e pobres expandiu a periferia da cidade, além disso a distância entre a residência e o local de trabalho tornou necessária a criação de uma rede de transportes capaz de garantir a circulação regular entre uma zona da cidade e outra.

Com o alargamento dos espaços públicos há um trânsito de informações que marca as cidades nas formas de comunicação e de produção subjetiva. Nos espaços citadinos circula uma multidão de indivíduos provenientes das regiões mais diversas. Se por um lado essa heterogeneidade enriquece as relações sociais e culturais – apresentando-se como um campo bastante profícuo para as criações artísticas e literárias – por outro lado, ela leva ao individualismo e à ausência de laços comunitários. Há um fascínio e ao mesmo tempo um estupor diante do espaço urbano. Nos versos de Baudelaire (2007),

a metrópole é vista paradoxalmente como utopia e inferno. Observadores sociais, filantropos, literatos, filósofos sublinham situações contrastantes e tensões, estragos e aspectos degradantes, situações de risco e indesejáveis. Verifica-se que as tensões do processo de modernização transformaram não só os espaços urbanos, mas as experiências dos habitantes das cidades.

O imaginário dos sujeitos urbanos será afetado, sobretudo, pelas novas formas de adaptação a grande urbe e interação com os seus espaços: “[...] modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2001, p. 116).

As condições de vida das sociedades modernas levam os indivíduos a protegerem-se a todo o momento dos *choques*¹ referidos por Singer (2001). Há uma alteração da experiência pelo bombardeio de informações, luzes, imagens, sons; pela mecanização e divisão do trabalho industrial. Os gestos mecânicos dos operários das fábricas são reproduzidos entre os transeuntes das ruas, nas multidões da grande urbe. A produtividade intensificada do trabalho em razão das tecnologias exige dos trabalhadores uma eficiência que os leva à exaustão; eles são engrenagens das máquinas produtivas, repetindo os mesmos gestos nas linhas de montagem, instaurando o tempo do “sempre igual”.

Segundo Giddens (1991), em tempos nos quais o imperativo da eficiência produtiva é proeminente, as referências socioculturais não mais orientam o cotidiano dos indivíduos, pois essa função foi delegada a um objeto cada vez mais frequente na sociedade burguesa e capitalista: o relógio, que disciplina a multidão com seu tempo mecânico, abstrato, tempo de produção e lucro. Na modernidade, a referência para se medir o tempo não é mais o ciclo natural da vida. O tempo passa, cada vez mais, a ser calculado com exatidão matemática. De acordo com as exigências do mercado, “tempo é dinheiro”. O “perder tempo”, sobretudo para os moralistas e protestantes, passa a ser visto como pecado. A difusão dos relógios a partir de 1850 suscitou a ideia de pontualidade como virtude. A dependência do tempo matemático estendeu-se a todas as classes sociais; quem não se ajustava a esse ritmo enfrentava a hostilidade social e a ruína econômica. Nesse contexto, a disposição permanente do flâneur² de “matar o tempo” representará um confronto direto com a lógica do sistema capitalista (D’ANGELO, 2006).

O tempo mecânico torna a vivência do presente empobrecida de memória. Esta se esvai e, com ela, a capacidade de narrar a própria história. A condição urbana do sujeito moderno é marcada pela anulação do indivíduo, em uma engrenagem que o ultrapassa.

Para Benjamin (1996a), a primeira Grande Guerra consagrou o declínio da experiência e da narração. Os soldados que escaparam das trincheiras voltaram mudos. A barbárie produziu o silêncio aniquilador do sujeito. De acordo com o filósofo, os combatentes voltavam do campo de batalha “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1996a, p. 115). Eles vivenciavam o inominável. Da mesma forma, as situações opressivas do meio urbano produzem esse silêncio lancinante.

¹ Sobre o conceito de choque: “O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensidade da vida nervosa” (SIMMEL, 2005, p.577). O sujeito moderno torna-se, de acordo com Simmel, blasé, distanciado, anônimo. Este autor terá grande influência sobre Benjamin.

² O flâneur é fruto da modernidade e da grande cidade no século XIX. Diferente do transeunte comum, ele surge assim como um observador ambulante, indivíduo desenraizado que se locomove através dos novos espaços urbanos, tecnologias e imagens; deambula pela cidade e se perde na massa anônima da turba, observando os passantes e, incessantemente, produzindo relatos, sejam eles literários, imagéticos ou filosóficos. Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Benjamin mostra como esse caminhante urbano faz da rua a sua morada, perambulando, sem se entreter com as preocupações que envolvem a esfera produtiva capitalista. Em um tempo desacelerado sua caminhada é contemplativa, ociosa. Esta personagem é uma figura emblemática, sua existência oferecerá elementos fundamentais para a compreensão da história social do século XIX.

Como matéria prima da narração, a experiência (Erfahrung) é o próprio processo de constituição do sujeito nos modos como ele tece a sua história. Essa tessitura forma uma trama com os vínculos comunicativos, alimentando-se do universo simbólico e mítico partilhado na convivência com outros sujeitos, como também das linguagens e de suas codificações. Guardiões da memória, os ritos cotidianos confirmam, atualizam e reforçam o caráter social da experiência compartilhada, narrada, e dos seus códigos culturais. Por isso a tradição é fundamental nas relações comunicativas, em especial nos momentos traumáticos de estranhamento e transição, como os que Benjamin descreve ao final da primeira Grande Guerra. São momentos nos quais os vínculos precisam ser criados e/ou reforçados, ou nos quais a imprescindível capacidade de narrar a própria história estará ameaçada.

Todavia, muito mais que lamentar o declínio da capacidade narrativa como uma tradição em vias de desaparecimento, em *O Narrador*³, Benjamin (1996b) chama atenção para a atualidade da experiência narrativa como condição da historicidade do ser humano. Na literatura de Leskov, como nos contos de fada e nos provérbios, e também nas parábolas de Kafka, sobreviveram elementos de uma narração no sentido tradicional. No entanto, é preciso reconhecer que com os novos modos de produtividade na sociedade moderna surgem outras possibilidades narrativas, evidenciando o fato de que a faculdade humana de narrar é um construto histórico que se modifica com as metamorfoses da percepção.

Por “modernidade”, referimo-nos não tanto a um período histórico delimitado, mas a uma nova configuração da experiência – decorrente, sobretudo, das mudanças nos modos de produção e pela transformação na vida diária; pela expansão do capitalismo e pelos avanços técnicos: as tecnologias de meios de transporte e comunicação, o crescimento do tráfego urbano, as mercadorias produzidas em massa.

Nesse contexto, o surgimento de novos hábitos nos espaços do cotidiano define o caráter social dos modos de compartilhar as experiências no meio urbano. Esse caráter socializador já está presente na linguagem e nos códigos comuns, mas serão os novos rituais que desempenharão um papel central no estabelecimento e no fortalecimento do caráter gregário da urbe. Destacamos a importância da reprodutibilidade técnica das imagens e o surgimento dos espaços que antecederam as primeiras salas de cinema. Vale lembrar que a experiência social do olhar marcou profundamente o século XIX. De acordo com Debord (1997), essa experiência, no século XX, será atravessada sobretudo pela crescente espetacularização dos acontecimentos, cada vez mais presente nas sociedades. O espetáculo pode ser observado no cotidiano das pessoas, no espaço midiático e na política. O autor de *Sociedade do espetáculo* nos diz que uma das características das sociedades modernas é a capacidade substituir imagens reais por simulacros, em um processo de manipulação da realidade pelas mídias de massa, de forma a transformar a vida em um espetáculo, no qual os valores do capitalismo são reafirmados, mobilizando um contingente cada vez maior de espectadores.

Porém, além da contundente crítica formulada nessa obra (DEBORD, 1997), interessa-nos compreender a imagem técnica, e a própria espetacularização da realidade como porta, ou interface, que dá acesso a todos os outros elementos que constituem o conglomerado intertextual do cotidiano urbano. No entanto, concordamos com Machado, quando este autor considera a imagem técnica como o recurso disponível para que possamos, já que não temos outros meios para isso, “[...] botar para fora as imagens do nosso cinema interior” (MACHADO, 2005, p. 227).

³ Em *O narrador*, ensaio escrito entre 1928 e 1936, encomendado pela revista *Orientet Occident*, além da obra de Nikolai Leskov, Benjamin se ocupará de outros temas na construção de sua teoria da narração. O texto mostra como o espaço social da narração e a tradição por ele constituída estão em vias de extinção.

Na tentativa de compreender esse cinema expandido, Benjamin pensou historicamente a evolução tecnológica e as novas formas de produção no início do século XX, relacionando a técnica às transformações do *sensorium* dos modos da percepção e da experiência social. Todavia, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, ele enfatizou - como também fizeram autores como Simmel (2005) e Kracauer (2009) - os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência no mundo moderno: um mundo essencialmente urbano. Benjamin privilegiou a experiência do olhar sobre a cidade, uma experiência estética de ver/ler o espaço urbano estabelecendo relações entre o cotidiano e as invenções técnicas.

O início do século XX configurou-se como um momento extraordinariamente fértil e turbulento. “A Era da Catástrofe foi a da tela grande do cinema” (HOBSBAWN, 2008, p. 192). Segundo o historiador, o homem moderno não teria sido o que foi (e/ou é) se não tivesse entrado em contato com as imagens em movimento. As novas formas de produção e a centralidade do cinema no século XX - como tecnologia e indústria do entretenimento - estão intrinsecamente relacionadas. De acordo com Benjamin, a reprodutibilidade técnica da imagem não só mudou os nossos modos de expressão e comunicação, como criou também novos ritos e outros modos de percepção do tempo e da realidade no dia a dia.

Benjamin e o cinema

A arte é pensada, no contexto das novas condições produtivas, como um componente decisivo nas mutações da experiência urbana do sujeito moderno. Benjamin (1996c) inicia seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica afirmando que a obra de arte sempre foi reprodutível: os gregos, por exemplo, reproduziam moedas por meio da fundição e do relevo por pressão, trabalhavam o bronze e o barro cozido. A gravura em madeira foi a técnica utilizada para reproduzir o desenho pela primeira vez, antes da imprensa multiplicar a escrita. A Idade Média conheceu a xilogravura, gravura em metal e água-forte. No início do século XIX, a litografia permitiu às artes gráficas comercializar e ampliar para um público mais diversificado produções que ilustravam a vida cotidiana, tornando-se íntima colaboradora da imprensa. Proliferaram-se os cartazes, as revistas e os jornais ilustrados.

Mas foi com o advento da fotografia, afirma Benjamin, que pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que então caberiam ao olho. O olho capta as imagens mais depressa do que a mão desenha. Isso acelerou de tal forma a reprodutibilidade das imagens que estas começaram a situar-se no mesmo patamar que a palavra oral. O autor relaciona este acontecimento ao surgimento do cinema: “Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (BENJAMIN, 1996c, p.167).

Benjamin enfatiza que a reprodutibilidade técnica da obra de arte e a arte cinematográfica se repercutem mutuamente. Fruto do *sensorium* das massas e da experiência que vive o passante nas ruas da grande cidade, o cinema aproximou o sujeito moderno das coisas, de acordo com o filósofo, retirando dos objetos sua embalagem, destituindo-os de sua aura⁴. Do mesmo modo, as novas matrizes culturais e artísticas das vanguardas históricas do início do século, como os novos modelos de sensibilidade estética, estão intrinsecamente ligados aos processos de declínio da aura das produções tradicionais. Nesse sentido, o cinema deu visibilidade a experiências culturais outras, que não eram regidas pelos cânones da arte tradicional, nem eram apreciadas pelos seus adeptos.

⁴Na medida em que a reprodutibilidade técnica da imagem substitui a existência única das obras de arte pela sua existência em massa, a arte aproxima-se de um número cada vez maior de espectadores. Isso atualiza o objeto

O cinema reuniu variadas modalidades de espetáculos da cultura popular: o circo, a magia, a feira de atrações, o carnaval, etc. Com o advento do capitalismo e as ideologias protestantes, as imagens fílmicas provenientes dessas formas de espetáculo – ditas “baixas” ou “vulgares” – foram confinadas em guetos próximos aos cordões industriais das grandes cidades, misturadas à prostituição e à marginalidade. O cinematógrafo tomou força, nos seus primeiros anos, em um mundo paralelo ao da cultura oficial (MACHADO, 2005, p.77-78). Os filmes eram exibidos como curiosidades e como atrações nos museus de cera, nos palácios de eletricidade, nas casas inglesas de espetáculo (as *music-halls*), nos *café-concerts* franceses e mesmo nos *vaudevilles* ou *smoking concerts*, nos Estados Unidos. O cinema desse período não deriva tanto das formas artísticas eruditas dos séculos XVIII e XIX como as do teatro, da ópera ou da literatura, derivava, principalmente, das formas populares que tiveram origem na idade média: as gags de comicidade popular, os contos de fadas, ou a pornografia. Pode-se tomar como exemplo a iconografia de Méliès e o seu célebre Viagem à lua (1902), filme do qual participavam acrobatas do *Folies Berère*, cantoras de vaudeville e dançarinas do *Théâtre Du Châtelet*.

Diferente do ilusionismo de Méliès, Louis Lumière realizou seus primeiros filmes – como em *A chegada do trem à estação* (1895) – registrando pessoas em situações familiares (operários saindo das fábricas; cenas do cotidiano nas ruas), em ambientes naturais. Este método de trabalho criou uma imagem descentrada, que não podia ser apreendida de forma total, imediata. Como descreve Da-Rin (2006, p.34), as aparências do cotidiano eram reproduzidas com surpreendente realismo, em uma espécie de magia do ar livre.

A primeira demonstração do cinematógrafo de Lumière foi datada de 28 de dezembro de 1895 – acontecimento associado por muitos pesquisadores ao nascimento histórico do cinema. Posteriormente foram realizadas sessões pagas no Salon Indien do Grand Café, direcionadas para um público ávido por novidades, que se sentia inebriado por aquelas imagens que se constituíam como uma magia do real. O método de Lumière remete às projeções da lanterna mágica⁵, que há tempos eram utilizadas para ilustrar palestras de viajantes, professores de geografia, de ciências naturais e da então nascente etnologia. A lanterna mágica assemelhava-se à forma moderna do projetor de slides.

Durante séculos esta técnica esteve associada à fantasmagoria e à magia; no século XIX, quando foram aperfeiçoadas as condições para a projeção de fotografias, transformou-se em um instrumento pedagógico. No mesmo ano em que o cinematógrafo Lumière foi inaugurado, a Liga de Ensino distribuiu por toda a França 477 lanternas (GAUTHIER, 1984, p.32).

Ao dedicar-se a experiências de observação e registro do real executados de forma sistemática e com a câmera oculta, Lumière perseguiu uma trajetória técnico-científica que era marcada, no final do século XIX, pela exaltação dos progressos técnicos e pelo cientificismo moderno. No entanto, esse cinema que se filiava às pesquisas do movimento e ao registro da realidade coexistia com outros cinemas que eram profundamente marcados por outras formas culturais como o teatro popular, a imprensa, as histórias em quadrinhos e as palestras com a lanterna mágica.

reproduzido. Com efeito, a aura é a expressão da singularidade, é a aparição única de uma imagem distante, por mais perto que ela esteja. No contexto moderno da reprodutibilidade técnica das imagens, as obras de arte perdem seu caráter aurático e ganham um valor de uso social.

⁵ Instrumento de diversão e também de pesquisa, atendeu a propósitos tanto de laboratórios de conhecimento científico como de feiras de entretenimento popular. Sua forma era a de uma caixa com fonte de luz artificial (inicialmente, lâmpada a óleo; depois, luz elétrica) e um espelho côncavo no fundo, que projetava sobre uma superfície (parede ou tela), através de um sistema de lentes, imagens sequenciais pintadas em cores transparentes ou impressas fotograficamente sobre lâminas de vidro. A lanterna mágica é criada em 1645 pelo alemão Athanasius Kirchner. A descrição feita deste aparelho pelo matemático, astrônomo e físico Christian Huygens em 1659 é considerada hoje como a base da lanterna mágica moderna do século XIX. A invenção de Kirchner consistia em uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projetava as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.

Muitos autores questionam a espetacularização da realidade pelos meios audiovisuais – a exemplo das abordagens da Teoria Crítica e dos demais estudos dos expoentes da Escola de Frankfurt (Horkheimer, Pollock, Löwenthal, Adorno, Benjamin, Marcuse, Habermas). Com divergências e convergências entre si, no exercício do raciocínio dialético e da complexidade analítica, essas perspectivas vislumbram como campo de pesquisa os meios de comunicação de massa, e reconhecem no cinema as apropriações de uma indústria cultural, analisando-as a partir das contradições fundamentais da moderna sociedade capitalista.

Diferente dos seus amigos frankfurtianos Adorno e Horkheimer⁶ – que possuíam uma crença excessiva no potencial da chamada “alta cultura” e olhavam o cinema como arte menor – Benjamin volta-se para as novas formas de produção e para a centralidade do cinema no século XX, ressaltando a importância das imagens em movimento nas sociedades modernas. Sob esse prisma, ir ao cinema não pressupõe apenas uma disponibilidade para se deixar suggestionar pela impressão de realidade, mas uma forma de se relacionar com essa realidade. Assim, o espectador é co-responsável pelo que vê. Se nas narrativas tradicionais o ouvinte se deixava gravar pelo narrado, e também o narrador deixava suas marcas na narrativa, a exemplo da “mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996b, p.205), o espectador de cinema espia o outro em uma tela audiovisual, e o seu corpo se projeta imaginariamente na trama, passando a vivenciar o filme como se fosse sujeito dele. Esse mergulho na tela coloca o indivíduo como um agente importante na construção da narrativa fílmica, na medida em que ele – como em rituais miméticos da infância – recupera a dimensão mágica da linguagem, atribuindo significação à experiência do olhar, que é também uma experiência histórica; materializa-se teatralmente, é matéria imaginária e ficcional da existência.

Nos filmes de ficção, ou mesmo nas compilações de imagens etnográficas, ou naqueles filmes que possuem a pretensão de mostrar a “realidade como ela é”, (como uma duplicação do real), existe uma lacuna, ocupada pelo olhar do espectador. Nas palavras de Machado: “há sempre alguém a mais na cena de um filme. Alguém que eventualmente sabe mais que as personagens, às vezes também menos, mas de qualquer forma alguém que não é necessariamente um protagonista explicitado na ação” (2007, p.10). O olhar desse “alguém” subsidia um outro olhar que, por sua vez, determina o ângulo, a distância, a duração das cenas, das tomadas. Aqui, o conceito bakhtiniano⁷ de “polifonia” que designa um jogo de falas pode ser ampliado, já que mais do que falas, no cinema temos um jogo de olhares – como sugere Machado – uma “polivisão”, ou uma segunda oralidade que fala visualmente, instaurada pelas linguagens audiovisuais.

No cinema, como no sonho, nos vemos diante dos acontecimentos, somos vidência. Esse “alguém” que dá a ver (e ouvir) o filme, em vários aspectos, associa-se às questões da psicanálise em torno do sujeito do inconsciente. Cinema e psicanálise são rigorosamente contemporâneos. Enquanto Freud (1996) publica com *Breuer os Estudos sobre a Histeria*, em 1895, os irmãos Lumière fazem as primeiras apresentações públicas de seu cinematógrafo. Freud jamais se ocupou dessa nova arte, apesar de conceder lugar privilegiado em sua obra, às analogias entre aparelhos óticos e o aparelho psíquico.

⁶ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. in: *Dialética do esclarecimento/ fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

⁷ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. ForcnseUniversitária, 1981.

Nesse sentido, ao se referir, em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, a um “inconsciente óptico” instaurado pelas novas tecnologias da visão, Benjamin reconhece o advento da fotografia e a linguagem cinematográfica como expressões privilegiadas das mutações da percepção do sujeito moderno. O interesse do filósofo pela psicanálise e pelos escritos de Freud está expresso em algumas passagens do seu ensaio, como: “A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (BENJAMIN, 1996c, p.189). Benjamin toma a psicanálise como referencial para pensar os processos gerados pelas imagens técnicas, reconhecendo na fotografia e no cinema a capacidade de registro de aspectos da realidade que não cabem na óptica natural, e que revelam algo oculto à visão (o movimento de um homem que caminha, em cada fração de segundo de seu caminhar, como na obra de Muybridge, um dos grandes precursores do cinema).

De acordo com Benjamin “a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar”, pois, “o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente” (1996c, p.189). Em outras palavras, o aparato técnico do cinema, e os inúmeros recursos da câmara – suas imersões, interrupções, isolamentos, miniaturizações, bem como a ampliação e o retardador na fotografia – não funcionam apenas como meios de exposição de elementos conhecidos da realidade, como queriam os realizadores dos primeiros filmes etnográficos, mas, sobretudo, como meios de revelação de estruturas inteiramente novas da realidade.

Desse modo, o cinema se impôs como território do imaginário, repercutindo profundamente no espírito do ser humano oprimido pela positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas, nas palavras de Benjamin:

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância (1996c, p.189).

Na modernidade descobre-se o território pantanoso do inconsciente que, de acordo com Benjamin, irrompe nas telas cinematográficas na forma de um “inconsciente ótico”. Nesse território limiar revelam-se os entrelaçamentos do onírico com o real, “roçando aos poucos o cotidiano com suas fimbrias prismáticas” (BENJAMIN, 1984, p.33). Ao fazer emergir o sonho no âmago da realidade (tida como vigília), as imagens cinematográficas interpelam o sujeito do olhar. O cinema, enquanto meio de massa, apropria-se das fantasias e dos sonhos individuais; onde a literatura e as artes plásticas convocam um olhar singular, único, o cinema propõe a miragem do compartilhamento do olhar, o que faz Benjamin afirmar:

O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camondongo Mickey (1996c, p.190).

Uma das funções sociais mais importantes do cinema, segundo Benjamin, é a de criar um equilíbrio entre o sujeito moderno e o aparelho. Não apenas no modo como o indivíduo se representa diante das câmeras, mas como ele mostra o mundo a partir desse aparelho – como ele se recria em constelações de sonhos e conta as suas histórias.

Benjamin, já nas primeiras décadas do século XX, pensou astutamente as imagens fílmicas sem dissociá-las dos seus modos de produção, compreendendo o mundo material e técnico no qual elas são produzidas, também como um mundo de coisas sonhadas. Benjamin apresenta a história do sujeito moderno a partir das suas expressões oníricas. As galerias, as passagens parisienses, como o cinema, são transfigurações do sonho coletivo, nem sempre consciente da sua própria história. Na verdade, os sonhos benjaminianos revelam o confronto inadiável com o estado de vigília (BRETAS, 2008). O filósofo rejeitou o pensamento segundo o qual haveria incompatibilidade entre a razão vigilante dos filósofos e a percepção onírica dos artistas. Desse modo, a constelação do sonho benjaminiano aproxima dialeticamente essas distintas realidades. Benjamin valoriza a imagem como construção de um paradigma estético, e a imagem técnica como uma possibilidade de pensar a realidade a partir do sonho.

Afinal, o que é uma imagem, senão o próprio enigma da visibilidade, zona limiar situada entre os sonhos coletivos e individuais, uma interface entre homem e mundo, entre o real e o imaginário? No que concerne à imagem fílmica, a narrativa e os modos de recepção são inseparáveis. Essa imagem é sempre incompleta, seu sentido vai depender do olhar do espectador, e da capacidade dos aparatos técnicos de penetrar nas coisas como um observador invisível.

Benjamin evoca o cinema como o novo narrador crítico, desenvolvendo conexões entre a *collage* – a montagem surrealista na literatura e nas artes plásticas – e a montagem cinematográfica. Em ambos os procedimentos, a justaposição dos fragmentos visuais isolados produz uma escolha epistemológica: o conhecimento é pensado de modo não linear; como uma paisagem urbana, não a partir de um lugar fixo, mas movendo-se em um fluxo de imagens; uma constelação de ideias. Nesse sentido, pode-se dizer, conforme Canevacci, que “A montagem é o pensamento abstrato da metrópole” (2004, p.109).

A cidade enquanto texto a ser decifrado é um jogo aberto à complexidade. A hipertextualidade do contexto urbano – como foi observado por Bolle (2000) ao referir-se à escrita benjaminiana – se constrói em um processo relacional: nas narrativas das suas imagens, cartazes, outdoors, monumentos, textos que murmuram outros textos, que são lidos em relação a outros, engendrando uma realidade sempre móvel, re-inventada pelas atividades caminhanças dos cidadãos. Nessa perspectiva, podemos dizer que a linguagem cinematográfica constituiu-se como uma grafia eminentemente urbana. E, na modernidade, a urbe não é apenas cenário, mas também personagem de muitas narrativas.

A experiência cinematográfica relacionou-se ao advento do capitalismo e às novas invenções da sociedade industrial, aos resultados das pesquisas com os aparelhos de reprodução e captação de imagens em movimento que eram apresentados ao lado de outras máquinas elétricas e invenções mecânicas, nas feiras industriais, nas exposições universais e salões de novidades. Mas, ela está, sobretudo, intrinsecamente relacionada à representação da história e do desejo de olhar que tanto marcou a cultura parisiense *fin-de-siècle*. Esse “desejo de olhar” vai do puro *voyerismo* às experimentações da arte; das novas representações da história às investigações científicas.

O nascimento histórico do cinema pode ser datado (em 28 de dezembro de 1895 aconteceu a famosa sessão dos irmãos Lumière no Salon Indien do Grand Café em Paris), mas não o sonho de algo que poderia ter dado nascimento ao cinema, e é essa combinação de historicidade e ausência de história o que caracteriza aquilo que hoje conhecemos como cinema.

Narrativas pré-cinematográficas

O cinema, como o conhecemos hoje, não foi uma ruptura radical, nem foi percebido como uma completa novidade por seus contemporâneos. Tampouco o surgimento do cinema pode ser explicado meramente como resultado da evolução tecnológica dos tempos modernos. Ao contrário, ele está inserido em uma cultura mais ampla da qual incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna.

Essa inserção cultural pode ser verificada a partir de pesquisas como as que foram realizadas por Schwartz e Cohen, que partem dos estudos de cultura e da nova história do cinema para analisar a experiência do olhar no cotidiano da cidade moderna, fazendo emergir outra percepção entre cinema e cultura, ou entre cotidiano e invenções técnicas. Às autoras interessa discutir a cidade em exposição, os modos de ver cultivados por práticas e atividades culturais na modernidade. Em suas pesquisas, o necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas, são experiências que, como observa Schwartz (2004), descrevem o olhar novo do espectador pré-cinematográfico.

A grande cidade é o espaço em que são tecidos os mitos, os rituais profanos e as fantasmagorias da modernidade. Nos estudos de Schwartz (2004), o necrotério de Paris, no fim do século XIX, caracteriza-se como um lugar de peregrinação, onde o desejo de olhar é alimentado por um ritual no qual realidade e sonho se fundem. Ali, a morte é fetichizada e torna-se objeto de consumo pela mídia. *A salle d'exposition* era uma atração mórbida que fazia parte de curiosidades catalogadas, coisas para ver em Paris. Quando os jornais noticiavam um crime, um grande número de curiosos ia ao necrotério; um acontecimento provavelmente instigado pelas histórias detetivescas da época (como, por exemplo, os contos de Edgar A. Poe).

Esta sala de exposição apresentava duas filas de cadáveres em suas lajes de mármore, exibidas atrás de uma enorme janela de vidro com cortinas que se abriam quando o público chegava para ver o espetáculo (como no cinema ou no teatro). Vários grupos se reuniam para contemplar essa exibição:

Um grande público socialmente diverso ia ao necrotério. A multidão era composta de 'homens, mulheres e crianças', de trabalhadores e trabalhadoras, *petitsrentiers*, *flâneurs* e senhoras. Na verdade, o local era tão freqüentado que vendedores lotavam a calçada do lado de fora, vendendo laranjas, doces e pedaços de coco (SCHWARTZ, 2004, p.338).

Os visitantes faziam filas para entrar. Em uma época em que surgia uma grande quantidade de entretenimentos, comerciais e privados, o necrotério era aberto à visitação pública. Mas como instituição municipal, seu objetivo era o de servir como depósito para o morto anônimo cuja identidade pudesse ser reconhecida na exibição pública. No entanto, a identificação dos corpos transformou-se em *voyerismo* público, ou, de acordo com Schwartz, uma espécie de "*flânerie* a serviço do estado" (2004, p.340). A autora assinala ainda que a grande maioria dos visitantes não ia ao necrotério para reconhecer um cadáver, mas, apenas para olhar. Nas palavras de Clovis Pierre, o arquiteto do necrotério, os visitantes iam para "exercitar suas retinas na janela" (PIERRE apud SCHWARTZ, 2004, p.340).

Os mortos eram colocados em exposição e descritos com sensacionalismo pela imprensa. Essa realidade espetacularizada alimentava as narrativas populares do folhetim – um importante gênero de narrativa urbana que está relacionado às crônicas literárias. Estas se configuram, na concepção de críticos como Antelo (2010), também como um enquadramento dos cenários urbanos, (como a janela a que se referiu Pierre) através da qual o público assistia o espetáculo da cidade, seus mortos, seus indigentes.

O necrotério era um auxiliar visual da imprensa, uma versão do folhetim publicado nos jornais. Considerado um “teatro do crime”, figurava freqüentemente nas reportagens e nas narrativas populares recheadas de crimes sensacionais, acidentes horríveis e mortes. Emile Zola teria comentado que era “um show acessível a todos” (ZOLA apud WOLGENSINGER, 1989). Mas, embora os jornais tenham encorajado as visitas à *salle d'exposition*, o show espetacular na janela ia além da simples exibição dos cadáveres em lajes. Havia a preocupação em apresentar para o público uma espécie de jogo de cena que restituísse ao morto uma história – história essa que era construída a partir da imaginação dos espectadores, os sujeitos do olhar, ou melhor, os sujeitos do desejo de olhar.

Em 1886 o *Le Journal Illustré* exibia a *Enfant de la rue du Veit-Bois*, uma menina de quatro anos encontrada morta em um vão de escada da *rue du Veit-Bois*. Na época os jornais noticiaram que o necrotério atraía “uma multidão considerável” – cerca de 50 mil – para ver o cadáver da menina: “O corpo, trajando um vestido, foi colocado na *salle d'exposition*, ‘em uma cadeira de veludo coberta por um pano vermelho que salientava ainda mais a palidez da pequena morta’” (SCHWARTZ, 2004, p.341). A cada noite o cadáver era amarrado à cadeira de veludo e tudo era colocado no refrigerador. Quando o corpo entrou em estado de decomposição os médicos decidiram fazer a autópsia; nesse dia, noticiava o *Le Petit journal* (3 ago. 1886) que a multidão se amontoou para “ter a decepção de não ver a criança exibida em sua cadeirinha”.

Diante desse ritual de carnavalização da morte, fica evidente a atração do público por uma realidade mediada, orquestrada, teatralizada. O artifício cênico da *salle d'exposition* remete-nos às analogias benjaminianas entre a sensibilidade barroca e moderna. O *Trauerspiel* (drama barroco), como explica Ortega y Gasset, é um jogo cênico que interdita o determinismo do destino, da morte. De acordo com o autor: “*Trauer* significa tristeza, luto; enquanto *Spielé* jogo, espetáculo. Isto é, literalmente, o *Trauerspiel* é uma representação melancólica e encena, como diz Benjamin, peças ‘para enlutados’” (1991, p.51). De acordo com Benjamin (2004), a alegoria barroca ressurgiu na modernidade. Nessa perspectiva, a imagem da criança sentada em uma cadeira coberta por um pano vermelho ressaltando sua palidez na sala de exposição, pode ser interpretada como uma alegoria da morte e, como tal, ao indicar atributos da menina enquanto viva, é também memória; reconstrução da vida – no contexto de uma realidade espetacularizada em que, o afã de mostrar a vida como ela é, termina por criar um quadro de natureza morta. Essa imagem dialética que reúne, num lampejo, o passado e o presente, a vida e a morte, é explorada insistentemente pela imprensa sensacionalista.

As imagens da criança e da multidão são exibidas no jornal como uma narrativa ilustrada – ou, segundo Schwartz (2004), um tipo de romance ilustrado em capítulos: a cena se abre com o edifício da *rue du Veit-Bois*. Dois homens descobrem o cadáver. A multidão do lado de fora do necrotério ocupa o centro da página, e a sala de exposição cobre a parte de baixo da página.

Depreende-se desse espetáculo fúnebre que ao racionalismo cientificista instaurado no século XIX escapa algo que as imagens do cotidiano põem à mostra, nas ações dramáticas, e nas metáforas encenadas. Ali, o cadáver possui uma significação especial: ele restitui ao imaginário urbano, pelo sentimento de finitude, aquilo que a ideia de progresso expropriou do sujeito moderno: as suas memórias, as suas histórias. De acordo com Bolle, “todos os procedimentos alegóricos levam à imagem do cadáver” (2000, p.132). Na metrópole moderna, a sociedade é um espetáculo de si mesma, ela se refaz em alegorias vislumbradas através do véu das massas urbanas. Nas palavras de Baudelaire, uma “imensa procissão de papa-defuntos”:

O terno negro e a sobre casaca não têm apenas sua beleza política, como expressão da igualdade universal, têm também uma beleza poética, como expressão de um estado de ânimo público, representado por uma infindável procissão de papa-defuntos: papa-defuntos políticos, papa-defuntos eróticos, papa-defuntos burgueses. Todos nós temos sempre um enterro pela frente (BAUDELAIRE apud BOLLE, 2000, p.132).

Para Baudelaire o sepultado é o sujeito transcendental da consciência histórica. Nas palavras de Bolle, “A mentalidade do homem moderno é apresentada como a de um morto vivo” (2000, p.132). Os procedimentos alegóricos das narrativas urbanas recuperam a história, a temporalidade, a morte:

O despedaçamento, a dispersão e o acúmulo de fragmentos, o primado de coisas e adereços sobre pessoas e personagens, a ênfase na decadência e na caducidade, e a representação da violência culminando na ostentação do cadáver – podem ser aproximados da estética da modernidade (BOLLE, 2000, p.126).

A alegoria, enquanto tradução de um mundo violento e sem sentido – como o foi na idade barroca e da maneira como ressurgiu na modernidade, é destruição e reconstrução, irrompe num “tempo de homens partidos” (ANDRADE, 2009, p.152).

O necrotério de Paris foi fechado para o público em 1907, ano considerado por muitos historiadores do cinema como um divisor de águas, quando na França surgiram inúmeras salas de exibição de filmes. Ao que parece, o público mudou “*da salle d’ exposition* para a *salle du cinema*” (SCHWARTZ, 2004, p.343).

Como o necrotério, o museu de cera atraía (e ainda hoje atrai) milhares de pessoas. A imprensa associou a criação desse ao já popular necrotério. Mas também havia certa noção de que o museu seria o aprimoramento do jornal, satisfazendo o interesse do público pelos fatos diários, como um “jornal vivo”. Ainda segundo Schwartz, os críticos da época comentavam a verossimilhança do museu,

denominando-o uma crônica em ação, é um jornal animado. Muito embora os *tableaux* não se movessem – os *tableaux* são quadros que se apresentam como imobilização de uma cena envolvendo personagens ou tipos sociais (SCHWARTZ, 2004, p.345).

O museu mimetizava a narrativa jornalística dispondo os quadros lado a lado com histórias aparentemente desconexas.

Os cenários criados com as personagens de cera deflagravam mininarrativas que mostravam não só episódios vividos por celebridades, mas também momentos da vida cotidiana de pessoas comuns. O museu apresentava vários *making off* das cenas cotidianas da cidade, como por exemplo trabalhadores na construção da torre Eiffel. Desse modo, o *voyerismo* dos *flâneurs* era estendido aos visitantes. O movimento dos espectadores foi incorporado à exposição desses quadros tridimensionais e, assim, o realismo inscrito em forma de narrativa familiar, a exemplo do folhetim, apresentava-se em uma sucessão de imagens congeladas e postas em movimento pelo andar do espectador. Essas imagens teriam inspirado Ferdinand Zecca, um dos primeiros cineastas da Pathé, com o quadro apresentado no Musée Grévin: *L’Histoire d’un Crime*.

O vínculo entre o espetáculo e a narrativa, e a organização dos quadros em cenários, são elementos associados ao início do cinema. Do mesmo modo, aproxima-se da experiência cinematográfica a pintura dos panoramas, que pretendia materializar visualmente um mundo que formava uma narrativa popular familiar: o mundo real que se encontrava representado na imprensa parisiense. Surgem, assim, intertextualidades, formas outras de contar os episódios da vida cotidiana a partir da capacidade dos espectadores de fazer conexões entre os espetáculos que viram e as narrativas familiares da imprensa que já conheciam. De acordo com Schwartz, “Como o museu de cera, o sucesso do panorama estava no olho e na mente do expectador; o realismo não era meramente evocação tecnológica” (2004, p.355). Ou seja, ao apropriar-se do aparato técnico, o público processa as imagens, atribuindo a elas diferentes significações a partir da sua experiência enquanto leitor da cidade. Nesse sentido, podemos afirmar ainda que essa experiência, em tempos pré-cinematográficos, já estava intrinsecamente relacionada ao que Benjamin (1996c) denominou de “inconsciente ótico”.

Gêneros cotidianos

Em suas pesquisas sobre a cultura moderna, Cohen (2004) denominou “gêneros cotidianos” as coleções de esquetes descritivos da vida parisiense e seus hábitos, inaugurados por *Paris, ou Livre descent-et-un* (1831), publicação que Benjamin chamou de “literatura panorâmica”, a exemplo das pinturas dos panoramas encontrados nas galerias e passagens parisienses. Conforme discute Peixoto (2004), o panorama - pan (tudo) + orama (vista) -, derivado da invenção das lanternas mágicas, concretizava o ideário máximo da época: obter a visão total, o olhar panorâmico. Os textos desse gênero procuravam representar o presente pela justaposição de descrições da vida cotidiana parisiense e de litogravuras que ilustravam essas descrições. Como nos museus de cera, a estrutura narrativa dos textos buscava representar uma versão já familiar da realidade – a realidade na qual a vida era capturada pelo movimento.

O gênero literário panorâmico vincula-se às inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa; ou seja: trata-se de um gênero de curta duração, situado entre o ensaio e o romance realista. Os textos panorâmicos revelam um modo narrativo constituído de micronarrativas que não apresentam relação de continuidade entre um enredo e outro. A narrativa concentra-se em um tema e no ponto de vista de um único narrador. Como assinala Cohen (2004), a micronarrativa é um indicativo das ambições científicas desses textos, pois a brevidade é um dos princípios do modo enciclopédico de narrar: um modo que concentra o máximo de conhecimento em um mínimo de tempo. Na introdução de *Le livre descent-et-un*, Ladvocat refere-se ao seu texto como “um tipo de enciclopédia de ideias contemporâneas” (1831, v.1, p.VI), anunciando, assim, um projeto epistemológico que estava aliado às ciências sociais nascentes.

A variedade de autores que escreve os textos panorâmicos gera uma diversidade de narrativas que vai desde a descrição detalhada do dono de mercearia por um narrador objetivo, até o enredo ficcional sobre uma dama da alta sociedade. Essa ampla gama inclui ainda o olhar do *flâneur* que passeia pela cidade. Do mesmo modo, os primeiros curtas-metragens compreendem uma extensa gama de temas relacionados ao cotidiano. Segundo Cohen, os textos panorâmicos lançam o leitor em uma zona de ambiguidade epistemológica; também os filmes de Lumière como os de Méliès fazem exatamente isso, embora o tenham feito de maneiras bastante diferentes. Mas em ambos os cineastas há um certo deslumbramento face aos acontecimentos da vida urbana: as chegadas de comboio, as saídas das fábricas, as tomadas de vista de Picadilly Circus ou as regatas de Henley. As areias da praia de Brighton, as vistas ferroviárias do porto de Liverpool ou o Alasca de Robert Bonine traduzem o fascínio sugerido pelo imprevisto espetáculo dos lugares do dia-a-dia.

Nos gêneros cotidianos, a heterogeneidade é, segundo Cohen (2004), uma transgressão categórica que pode ocorrer entre diferentes micronarrativas ou na estrutura interna das narrativas (o texto panorâmico, como os primeiros filmes, assemelha-se ao álbum, à compilação de imagens). Para Certeau (2004), essa heterogeneidade permite uma abertura potencialmente criativa em meio à repetição e ao hábito do cotidiano. A justaposição de elementos é para o autor uma forma de reconfigurar a realidade e construir um conhecimento, o “conhecimento da práxis”, irreduzível à teoria, e inseparável do momento em que ocorre, abalando as hierarquias estabelecidas pelo pensamento científico.

O texto panorâmico não descreve a cidade do alto. Ele desce para vivenciar os interstícios da metrópole. Nesse sentido, a experiência de vagar pela cidade é para Certeau a busca pelo que é “próprio”, mas ao mesmo tempo, uma arena em que o “próprio” é inamovível, é o espaço:

Andar é a ausência de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente procurando por algo próprio. Passear sem rumo definido, que multiplica e congrega a cidade, faz desse ato uma imensa experiência social de perda do lugar – experiência essa, com efeito, que se erode em incontáveis e brevíssimas deportações (deslocamentos e locais de passeio) compensados pelas relações e cruzamentos entre esses êxodos, que formam entrelaçamentos, criando um tecido urbano, e sendo colocados sob o signo do que, em última análise, deveria ser um lugar, mas é apenas um nome, a cidade (CERTEAU, 2004, p.183).

Para Certeau o espaço é um lugar praticado, e as práticas espaciais são ações narrativas que se referem ao *espaço*. Nesse sentido, as estruturas narrativas dos gêneros cotidianos, das imagens espetaculares, do necrotério ou do museu de cera, podem ser pensadas como decodificadoras do espaço – e, portanto, meios que permitem ler a cidade como um texto urbano. Enquanto o *lugar* corresponde à coerência entre a função e o uso, tendendo ao sentido mais estrito do normativo, o espaço é o lugar subvertido por componentes que suscitam a incoerência e o imprevisível: “A rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2004, p.202). A leitura é o espaço produzido pela prática de um lugar construído por um texto. Assim, a cidade enquanto texto é um espaço a ser explorado, ou como prefere Certeau, um lugar a ser praticado. Trata-se de em um processo no qual não é possível aprisionar o que se vê, pois a cidade está no caminhante, e o caminhante está na cidade (PIRES, 2014).

Não é por acaso que as atividades do espectador pré-cinematográfico implicaram na mobilidade de grandes grupos de pessoas em torno das performances e narrativas urbanas. A *flânerie* está relacionada à nova imprensa de grande tiragem, que funcionou como um resumo impresso do olho errante do *flâneur*. Nesse sentido, a *flânerie* revela-se como prática cultural das grandes cidades que, além de identificar as origens do olhar cinematográfico, aponta para o nascimento do público, lembrando que “é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico” (Schwartz, 2004, p.357).

Algumas considerações

A cidade como escrita. A escrita da cidade. Calvino (2009) nos faz lembrar que as cidades não contam o seu passado, elas o contêm como as linhas da mão, escrito no traçado das ruas, das casas, dos templos, das praças e das escolas. Dessa forma, a *urbe* abre-se a diferentes leituras a partir de sua disposição cartográfica, dos agentes produtores do espaço e de sociabilidades, das segregações dos sujeitos e de outros temas possíveis. Assim, as histórias do meio urbano são tecidas nas formas como a cidade se conta a si mesma. Isto é, nos modos como os sujeitos significam as suas experiências, e como eles as traduzem.

A cidade apresenta-se como um palimpsesto, espaço de produção de narrativas e de imagens. Seu texto é tecido pelas conexões entre o fato e a imaginação: pelo fragmentário, o descontínuo, no limiar das diferenças, das grafias polifônicas e polissêmicas. O espaço urbano se configura como uma paisagem inevitável, povoada por diversas inteligibilidades e experiências que não se reduzem às políticas de controle, mas acentuam uma sociabilidade inteiramente perpassada pelo imaginário, pelo simbólico, pelo imaterial, exprimindo-se de forma lúdica ou onírica.

No cinema e nas narrativas pré-cinematográficas, o urbano é pensado como condensação simbólico-material e como cenário mutante, em rituais profanos que se renovam constantemente em busca de significação. Nessa procura, tornar legível a escrita da cidade é festejá-la, torná-la poetizável, dizível, nos espaços de errância do seu deciframento.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- ANTELO, Raul. Introdução. In: RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Martin Clare, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed.ForenseUniversitária, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. São Paulo: Martin Clare, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996a.
- _____. O narrador. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996b.
- _____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996c.
- _____. Haxixe. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. Origem do drama barroco alemão. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Asísio & Alvim, 2004.
- BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BRETAS, Alexia. A constelação do sonho em Walter Benjamin. São Paulo: Humanitas, 2008.
- CALVINO, Italo. Cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica: um ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.
- COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Wanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- D'ANGELO, Martha. Arte, política e educação em Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- FREUD, S. Estudos sobre a histeria. Rio de Janeiro: Imago. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud), 1996.
- GAUTHIER, Guy. Le documentaire narratif: documentaire / fiction. In: ODIN, 1984.
- GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. Tradução de Raul Fiker. - São Paulo: Editora UNESP, 1991. -(Biblioteca básica)
- HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX. 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. in: Dialética do esclarecimento/ fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.
- LADVOCAT. An public, Le libraire-editeur. In: Paris, ou Le livre descent-et-um. 1831, v1, p.VI.
- ORTEGA Y GASSET, José. A idéia de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

SCHWARTZ, Wanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema : o gosto do público pela realidade na Paris fim-de século. In: CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Wanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

DEBORD, Guy (1997). A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

PIRES, Eloiza Gurgel. O aprendizado da cidade: limiares e poéticas do urbano. São Paulo: Annablume, 2014.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). Mana, Rio de Janeiro , v. 11, n. 2, Oct. 2005, p. 577-591

KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa: ensaios. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WOLGENSINGER, Jacques. L'Histoire à la une: La grande aventure de la presse. Paris: Découvertes Gallimard, 1989.

Filmes

Viagem à lua. Direção: Georges Méliès. Roteiro: Georges Méliès (Baseado na obra homônima de Julio Verne e em Os Primeiros Homens na Lua, de H. G. Wells). Elenco: Georges Méliès, Bleurette Bernon, Henri Delannoy, Jules-Eugene Legris, Vitor André, Brunnet, Jeanne D'Alcy. Ano: 1902. Duração 14 min Nacionalidade: França.

A chegada do trem à estação. Filme francês de 1895, gravado por Louis Lumière e por Auguste Lumière. 50 segundos.

Jornais

Le Journal Illustré. Paris, ago. 1886.

Le Petit journal. Paris, 3 ago. 1886.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 21 DE MARÇO DE 2017.

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 06 DE JUNHO DE 2017.

ABSTRACT:

This study discusses the changes that have occurred in the big cities in the late nineteenth century to the twentieth century; cinema and the changes engendered by pre-cinematic narratives that already had ways to capture the city in motion, heralding the emergence of social rituals and urban writing facing everyday life. To do so, we present the scenario of a pre-cinematographic society designed by the authors Vanessa Schwartz and Margaret Cohen, who depart from studies of culture and the new history of cinema to analyze the experience of the gaze in the daily life of the modern city. We take as theoretical reference the writings of Walter Benjamin and the thresholds that condense the thought of the philosopher around the emergence of the great city, the technical reproducibility of the image and the centrality of cinema in modernity.

KEY-WORDS:

Modernity. Cinema. W. Benjamin. Urban narratives. Social rituals of everyday life.

>SÃO PAULO NA IMAGÉTICA DE HILDEGARD ROSENTHAL E DE ALICE BRILL, FOTÓGRAFAS IMI- GRANTES MODERNAS

YARA SCHREIBER DINES



Resumo>

Este artigo analisa a produção fotográfica moderna de Hildegard Rosenthal e Alice Bill sobre a cidade de São Paulo, nos anos de 1940 e 1950, a partir de sua condição de imigrantes no país, vindas da Alemanha, e como mulheres fotógrafas.

Busca-se conhecer as especificidades do olhar das artistas imigrantes e o seu foco de produção documental, num período em que esta cidade passa por amplas mudanças urbanas, e na qual a presença de mulheres na fotografia brasileira é praticamente inédita.

A pesquisa se baseia na etnografia visual das obras das artistas e na análise de registros documentais no Instituto Moreira Salles, e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a partir da leitura de bibliografia crítica e em depoimentos com descendentes das fotógrafas.

Palavras-chave> *mulheres fotógrafas; representação urbana, São Paulo; antropologia da imagem; antropologia urbana.*

> SÃO PAULO NA IMAGÉTICA DE HILDEGARD ROSENTHAL E DE ALICE BRILL, FOTÓGRAFAS IMI- GRANTES MODERNAS

YARA SCHREIBER DINES

> Pós-Doutora em Fotografia pela Universidade de São Paulo e Doutora em Antropologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora Associada do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia - LISA/USP e do Grupo de Estudos de Antropologia Contemporânea - GEAC/UNESP.

Introdução

O objetivo geral deste artigo é refletir sobre a produção fotográfica moderna de Hildegard Rosenthal (1913-1990) e Alice Brill (1920-2013) da cidade de São Paulo, entre os anos 1940 e 1950, tendo como pressuposto a sua condição de imigrantes no país e de mulheres fotógrafas. Este estudo apresenta como fio condutor os enfoques da antropologia da imagem e da antropologia urbana. Introduziremos o que compreendemos por estas áreas do conhecimento antropológico.

É importante destacar que, de acordo com uma abordagem corrente na antropologia visual, “nem a fotografia como artefato, nem a interpretação de seu objeto pelo espectador, nem a compreensão da intenção do fotógrafo podem fornecer isoladamente um significado holístico às imagens.” (SCHERER, 1996: 69)

Somente olhando esses três elementos como integrantes de um processo, de preferência referindo-se a um conjunto de imagens – é possível levantar das fotografias um significado sociocultural importante. As fotografias constituem evidências confiáveis, passíveis de reflexão e interpretação, quando consideradas a partir da relação entre o fotógrafo, o objeto e o espectador.

Os problemas principais da antropologia da imagem giram em torno de um estudo analítico e crítico da fotografia, visando a contextualização das imagens para que estas auxiliem a reconstrução de culturas. A “fotografia etnográfica” pode ser considerada como um modo de utilizar a fotografia para o estudo e o entendimento das culturas, seja no que diz respeito ao objeto, seja no que concerne ao fotógrafo. Esta não é gerada a partir de sua produção, mas de acordo com a maneira como é utilizada etnograficamente.

Já por antropologia urbana, podemos entender a ação/agência dos personagens citadinos no espaço público, marcada por usos, formas de apropriação e modos de significar/ressignificar a cidade, mediados por regras e padrões culturais adquiridos socialmente.

A antropologia urbana, atuando “de perto e de dentro”¹ busca captar padrões de comportamento de “variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos.”(MAGNANI, 2012, 260). Ou seja: a antropologia urbana acompanha trajetos dos atores sociais na cidade, no intuito de buscar entender a trama que configura a dinâmica urbana em diferentes esferas da utilização cotidiana como trabalho, lazer, cultura, religiosidade e mesmo no que se refere a modos informais de sobrevivência.

Em relação à pesquisa na cidade, é importante ressaltar a existência de gradações intermediárias referentes à realização da etnografia, relativa ao “de perto e de dentro” e “o de fora e de longe”. É a calibragem das diferentes gradações do olhar e da experiência em campo, que possibilitará ao antropólogo urbano observar, realizar a etnografia e interpretar os seus problemas de pesquisa.

Por meio da etnografia e da experiência em campo, aliada à recorrência de hábitos e das regras e padrões sociais existentes, busca-se captar a unidade de sentido que explique o comportamento dos atores sociais e seu modo de vida na cidade.

* *

Hildegard Rosenthal e Alice Brill apresentam um olhar documental em relação à metrópole em mudança, registrando vistas urbanas, da arquitetura do centro e de bairros próximos, além de personagens anônimos, de diferentes classes sociais. Assim, compõem uma visão panorâmica de São Paulo, que embora se verticalize rapidamente, ainda apresenta um aspecto humano.

Estas fotografias expõem um olhar arguto, registrando o que parece esquecido aos paulistanos no seu dia-a-dia: o cotidiano, o simples. Elas o fazem, salientando como o cidadão utiliza a sua cidade. Deste modo, os tipos humanos desfilam aos nossos olhos como figurantes de amplo cenário, que é uma cidade.

Neste artigo, apresento doze fotografias de Hildegard Rosenthal e dezessete de Alice Brill – do centro antigo da cidade de São Paulo –, provenientes dos acervos do Instituto Moreira Salles (IMS) e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Meu principal intuito, ao exibir as imagens, é possibilitar uma amostragem coerente, em termos de linguagem e de conteúdo das duas artistas², destacando aspectos da fotografia moderna³. Essa edição abrange o centro histórico da cidade e cenas do bairro da Liberdade – que se configura como uma extensão da área central de São Paulo.

¹ MAGNANI, José Guilherme. Da periferia ao centro – trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

² É importante salientar que estas imagens não aparecem em álbuns de fotografias publicados, nas décadas de 1940 e 1950. As fotografias “Praça da Sé”, c. 1939, e “Biblioteca em Construção”, c. 1940, ambas de Hildegard Rosenthal são utilizadas na exposição organizada por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1974 - primeira mostra individual da artista. Já as imagens “Menino jornalista”, 1940, “Bonde na Praça do Correio”, c. 1940, “Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 25 de Março”, c. 1940, “Ao fundo, o Mercado Municipal”, c. 1940, “O Leiteiro, Praça Marechal Deodoro”, c. 1940, “O Pequeno engraxate”, c. 1940, “Edifício Barão de Iguape, Praça do Patriarca”, c. 1940, “Viaduto do Chá, rumo à Praça Ramos de Azevedo”, c. 1940, “Rua Líbero Badaró, esquina com Avenida São João”, c. 1940, estavam presentes na exposição “Hildegard Rosenthal Cenas Urbanas”, 1999, e no catálogo do mesmo nome (IMS). As fotos “Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 25 de Março”, c. 1940, “Mulheres em frente ao Mercado Municipal”, c. 1940, “Demolição de Edifício no Vale do Anhangabaú; ao fundo, o Edifício Martinelli”, c. 1940, “Biblioteca em Construção”, c. 1940, “Viaduto do Chá, à esquerda, o Edifício do Mappin”, c. 1940, “Pipoqueiro”, c. 1940, “Edifício Barão de Iguape, na Praça do Patriarca”, c. 1940, “Avenida São João”, c. 1940, “Avenida São João, ao fundo o Edifício da Delegacia Fiscal”, c. 1940, “Avenida São João, nas proximidades do Vale do Anhangabaú; ao fundo, à direita, o Edifício dos Correios”, c. 1940 constam do livro *Metrópole* Hildegard Rosenthal, (IMS: 2010).

As fotos “Cafezinho, São Paulo”, 1954, “Realejo na Praça do Patriarca, São Paulo”, c. 1953, fazem parte do catálogo

destacando aspectos da fotografia moderna. Essa edição abrange o centro histórico da cidade e cenas do bairro da Liberdade – que se configura como uma extensão da área central de São Paulo.

No decorrer do texto são abordados os seguintes aspectos da trajetória e da agência das duas fotógrafas: formação na Alemanha e em outros locais da Europa; exílio; atuação profissional na cidade de São Paulo. Além disso, analisarei sua produção imagética, cotejando-a com a do Foto Cine Clube Bandeirantes e seu foco moderno, e relacionando-a também à produção de outros fotógrafos estrangeiros que, à época, encontravam-se em São Paulo.

É importante afirmar que a área fotografada pelas artistas é aquela que melhor expõe iconograficamente a cidade moderna, em expansão à época; ou seja: representa um fragmento e também uma metáfora da metrópole em criação.

Com o objetivo de traçar um panorama da cidade em crescimento na primeira metade do século XX, o historiador Richard Morse comenta que “em 1930, foram 3.922 novas construções em São Paulo; em 1940, 12.490; e em 1950, 21.600. Já a população paulistana, que em 1917, somava 500 mil habitantes, dobrou até 1933, e uma vez mais até 1950, chegando a 2 milhões” (1970: 365, 366). O autor também sintetiza as ágeis modificações introduzidas na vida dos paulistanos: “a arquitetura transforma-se em geometria; os padrões, em fluxo; a forma, em função; a sequência em simultaneidade, os deuses em forças; a comunhão em comunicação.” (MORSE, 1970, 365, 366)

Breve biografia das jovens fotógrafas, na Europa

> Hildegard Baum

Hildegard Baum e Alice Brill nascem na Europa, respectivamente, em 1913 e 1920. Ambas passaram a infância na Alemanha: a primeira em Frankfurt e a última em Hamburgo. Crescem em uma época agitada, com a derrota da Alemanha na I Guerra Mundial, a ressaca e o desgosto da diminuição do território desse país. Por outro lado, elas convivem com o clima inovador da República de Weimar (1919-1933) e da vanguarda artística do país, que expressa suas propostas e projetos, disseminando (ainda que por pouco tempo) lufadas de ideias frescas e renovadas.

Com o término da guerra foi assinado o Tratado de Versailles, em 1919, e a inflação se elevou, aumentando as tensões sociais. De acordo com Hobsbawm (2001), o argumento central desse tratado é o da culpa da Alemanha pela guerra, o que danifica moralmente essa nação. Deste modo, além das ações punitivas e da dimensão econômica e política estarem fragilizadas, a ideia de aviltamento pesa sobre o país, criando danos simbólicos enormes.

go O mundo de Alice Brill, 2005. Já a foto “Viaduto do Chá”, s.d., está inserida no livro Isto é São Paulo! (1951). E “Cafezinho, São Paulo”, 1954, também está presente em Canto a la realidad: fotografia latino-americana 1860-1993, de Erika Bileter (1993).

³ Compreende-se por fotografia moderna, em São Paulo, nos anos 1940 e 1950, de acordo com os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues, no livro A Fotografia Moderna no Brasil: Análise da Experiência Moderna (1995): com o progresso técnico ocorrido na fotografia nas décadas de 1920 e 1930, a fotografia moderna pode ser entendida como um processo de inovação na linguagem fotográfica, marcado por um radicalismo em sua forma de expressão, apresentando novos temas como objetos do cotidiano. Na fotografia moderna, ocorre uma negação das regras clássicas de composição - não centralização do tema, regra dos terços e dos triângulos (essa regra divide a área em quatro triângulos por meio de uma linha diagonal imaginária que liga dois dos cantos e se intercepta com duas outras linhas vindos dos outros dois cantos formando ângulos retos entre a interseção, os temas devem ficar posicionados nas interseções ou nas linhas) - destaque nas linhas de força caracterizadoras do tema, intensa tendência à geometrização dos assuntos e uma supressão da integridade do processo fotográfico tradicional. A maior parte desses atributos estão presentes nas fotos das duas fotógrafas em estudo, sendo que, a partir da edição mostrada, são analisados neste texto.

O autor Richard Lionel, em *A República de Weimar*, afirma que quando se redige a constituição alemã, também em 1919, após o Tratado de Versailles, o termo “democracia” não entra no texto – ainda que houvesse intensos debates a respeito da democratização das instituições políticas. Deste modo, a Alemanha passa a se denominar simplesmente República, “cujo poder político emanava do povo.” (LIONEL, 1988, 54).

Norbert Elias compreende que a ascensão do nazismo e o genocídio perpetrados por esse regime provêm da configuração da sociedade alemã daquele período, caracterizadas por suas condições sociais, políticas e da mentalidade reinante. O processo estigmatizante imposto pelos nazistas ocorre como consequência da crise nacional, apoiada por grupos de intensa influência, que têm apoio popular da classe média e que atuam calcados no *habitus* da sociedade vigente. (LIONEL, 1988, 8)

Lionel levanta a seguinte questão sobre a configuração social da Alemanha, no fim dos anos 1920: “O que se quer? Uma elite que exerça verdadeiramente a sua autoridade e não um Parlamento e partido impotentes; uma Alemanha que se encarregue da salvação da raça branca e da civilização europeia; um Estado forte.” (LIONEL, 1988, 251)

É no contexto político e social citado da Alemanha que nascem e crescem as duas fotografias abordadas aqui: quando está se formando o partido nazista, em meio à crise política e à ascensão de Hitler ao poder.

Em sua juventude, Hildegard Baum⁴ já anda com uma câmera fotográfica. Com 18 anos, ela se inscreve no curso de fotografia de Paul Wolff: o pioneiro no uso da câmera Leica, na Alemanha. O fotógrafo/professor tem uma grande influência na produção de Hildegard, inicialmente, pelo incentivo ao uso da câmera de 35 mm, que torna-se a principal companheira de sua vida profissional. Wolff comenta com os seus alunos: “- O instrumento mais importante de vocês, além da Leica, é a luz...” (GONÇALVES, 2007, 22)

Depois, no curso de fotografia feito no Instituto Gaendel, também em Frankfurt, que dura três anos, Hildegard estuda química e também pratica muito revelação e ampliação de filmes no laboratório, aprendendo a utilizar os equipamentos e produtos químicos nos seus negativos.

Em 1933, Hildegard vai a Paris, pela primeira vez, para continuar os seus estudos. Lá conhece Walter Rosenthal, com quem viria se casar. A jovem então conquista uma bolsa para estudar Pedagogia, na França – conta a sua irmã, Lilly Schneider (apud GONÇALVES, 2007, 28). O casal de namorados Hildegard e Rosenthal permanece mais um ano em Paris, e, posteriormente, retorna à Alemanha, onde ela chega a ser contratada pela empresa *Rhein Mainischer Bildverlag* para trabalhar como fotógrafa, em 1935 (Catálogo do IMS, c. 1997). Mas como a perseguição contra os judeus está mais intensa nesse último país, o casal volta a Paris.

Na França, Hildegard trabalha na casa do casal Marek Szwarc e Eugenia Markowa. Marek é escultor, formado pela École des Beaux Arts em Paris, em 1911. Durante a permanência na casa do casal, Hildegard conhece artistas e intelectuais do círculo de amigos deles, como Jankel Adler (com quem já havia entrado em contato na Alemanha) e o pintor lituano Lasar Segall, um pouco antes de imigrar ao Brasil. Posteriormente, Jankel Adler escreve à este artista, que a introduz no círculo artístico e intelectual do Brasil.

¹⁰ A artista só adquire o sobrenome Rosenthal, quando passa a morar com Walter Rosenthal, a partir de 1937, ao chegar no Brasil. (GONÇALVES, 2007, 36)

Na Alemanha daquela época há pouca informações sobre o Brasil. Grande parte dos judeus que procuram o país vêm por mero acaso, ou seja, por falta de opção melhor ou porque conhecem alguém que já havia imigrado, residente nas capitais, ou no interior.

Hans Rosenthal, cunhado de Hildegard, vem atraído por uma oferta de terras em Rolândia (PR), migrando com seus pais para essa cidade. Em 1936, Walter, seu irmão, aporta no Brasil. No ano seguinte, Hildegard Baum chega ao porto de Santos para permanecer com Walter.

> Alice Brill

Os pais de Alice Brill são intelectuais - a mãe Marte é jornalista, filha de pequeno-burgueses e o pai, Erich Brill, pintor, nasce em uma família de comerciantes da alta burguesia, que inclusive não aceita o relacionamento. Ambos provêm de famílias judias. Alice descreve o pai como “artista nato e boêmio por convicção, seguramente, não era talhado para uma vida burguesa comum” (apud ALARCON, 2008, 34). Marte engravida e tem a sua filha em 1920, em Hamburgo; mas o seu casamento termina no ano seguinte, pois Erich é um ‘bon femme’⁵. Alice e sua mãe moram em um conjunto residencial na periferia, onde também habitam funcionários públicos, operários e integrantes da pequena burguesia.

Em 1924, a Alemanha já mostra sinais de melhoria econômica, pois a indústria é modernizada, os salários melhoram e o desemprego diminui (ALARCON, 2008, 27). Eric Hobsbawm, em *A Era dos Extremos* (2001, 95), ressalta que, no final dos anos 1920,

“os efeitos da quebra da Bolsa de Nova York foram desastrosos para a Alemanha. Todo o castelo de cartas de reparações desmorona durante a Depressão. As exportações caem e os empréstimos estrangeiros não são renovados; a desvalorização da moeda conduz à alta dos preços e, conseqüentemente, ao agravamento da pobreza.”

Nesse panorama soturno, Alice é uma menina em formação. Daniela Alarcon em *Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill* (2008, 32) destaca que as noções desenvolvidas no interior das escolas e tendências da arte, nos anos 1920 e 1930 - “a integração entre as artes, a abolição da dicotomia entre arte e técnica, a nova visualidade, a criação coletiva e a ênfase na inserção do artista na sociedade - influenciam Alice como artista plástica, fotógrafa e teórica.” Pode-se afirmar o mesmo em relação a Hildegard Baum, citada anteriormente, uma vez que essa artista viveu uma situação análoga.

O pano de fundo criativo, do meio social, em que as duas alemãs vivem a sua infância e juventude é formado pelo Expressionismo, a Bauhaus, a Nova Visão, a Nova Objetividade e o fotojornalismo alemão. A produção fotográfica de ambas mostraria, mais tarde, marcas dessa vivência, em seu recorte e produção fotográfica, no Brasil.

Com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, e o crescimento do anti-semitismo, Marte perde o seu emprego na rádio de Hamburgo e parte com a Alice para a ilha de Maiorca, na Espanha.

Erich Brill dá a Alice de presente para a viagem uma câmera fotográfica - uma pequena e simples Bela Box, que faz registros 3x4. As imagens do desterro como das ilhas da Madeira, em Portugal; Tetuan e Casablanca, no Marrocos; Alcudia e Maiorca, na costa espanhola; e ainda cidades, na Holanda, além do Rio de Janeiro e de São Paulo - formam a memória visual dessas recordações de infância.

⁵ Tradução figurada de bon femme - namorado. <http://www.linguee.pt/portugues-frances/search?source=auto&query=bon+femme>. Consultado em 24/05/2017.

Com o recrudescimento do regime nazista na Alemanha, Marte tem a sorte de receber uma carta do editor-chefe da revista *Hamburg-Sud*, em que trabalhara na Alemanha, oferecendo duas passagens para que ela e a filha fossem ao Brasil – segundo destino mais comum, na América do Sul, a exilados judeus alemães. Marte aceita o convite e migra primeiro, em 1933, para preparar a vinda de Alice, que viveu com o pai durante um ano na Holanda antes de seguir para a América do Sul.

Exílio e imigração ao Brasil – um ritual

O autor Reinhard Andress, no artigo “The German Exile Experience in Brazil from the Perspective of Arnold van Gennep’s *Les rites de passage*” (2005) utiliza a noção de ritos de passagem para mostrar que a classificação elaborada pelo antropólogo Van Gennep em sua célebre obra⁶ está intimamente vinculada a ritos de transição como o exílio e a viagem.

Arnold Van Gennep considera a vida individual em cada sociedade como uma série de mudanças de uma idade a outra e de uma ocupação a outra. Assim, entende a vida como um encadeamento de passagens conectadas a três fases de rituais: ‘separation’, ‘transition’ e ‘incorporation’⁷ (2005, 131).

Apesar de Arnold Van Gennep ter escrito *Les Rites de Passage* no começo do século XX, a sua classificação dos ritos continua em vigor; sua obra ainda é uma referência. Isto pode ser constatado, por exemplo, no trabalho do antropólogo Victor Turner, que utiliza noções de Van Gennep, atualizando-as para o tempo presente.

Turner utiliza a noção de ritos de passagem como ponto de partida para seus próprios pensamentos sobre ‘dramas sociais’, definidos por ele como “units of harmonic or disharmonic process, arising in conflict situations” (1974, 37). Isto é: passagens de ruptura, crise, reparação e reintegração (2003, 31).

O autor considera que os símbolos rituais possuem diversos significados, que variam de acordo com o contexto social, destacando que a sua natureza é polissêmica. Turner busca entender a multiplicidade de significados que operam nos processos rituais e nos momentos de conflito.

Van Gennep entende a “separação” ou “rito preliminar” como sendo uma quebra gradual, mais do que abrupta. Esta é a situação dos judeus alemães, que vivem um processo de ostracismo no desenrolar do regime nazista. Podemos entender que, durante os ritos de separação, compreendidos como uma passagem marcada pelo ostracismo, negação e impacto emocional de perda, a transição ou ritos liminares se colocam (ANDRESS, 2005).

“...rituais são, assim, bons para pensar e bons para viver. A partir deles tomamos conhecimento de nosso mundo ideal e de nossos projetos e ambições; a partir deles revelam-se trilhas, encruzilhadas e dilemas e, no processo, consegue-se, muitas vezes, encaminhar mudanças e transformações.”

⁶ VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de Passage*. Paris: Librairie Stock, [1909], 1924.

⁷ Tradução das três fases dos rituais, respectivamente, ‘separação’, ‘transição’ e ‘incorporação’.

Tendo como arcabouço os fundamentos apresentados, afirmamos que o desterro e os dramas sociais vivenciados por Hildegard Baum e Alice Brill, na Europa, levam-nas a outro momento de passagem ritual durante o exílio, no Brasil, e, mais especificamente em sua inserção, como mulheres fotógrafas, em São Paulo.

Panorama da trajetória profissional de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, no Brasil⁸

Hildegard chega em São Paulo, em 1937, e trabalha como orientadora de laboratório na empresa de serviços fotográficos Kosmos. Alguns meses depois ela é contratada pela agência fotográfica *Press Information* como fotojornalista, e passa a produzir reportagens para periódicos nacionais e internacionais sobre a realidade brasileira. Nessa época, faz ensaios fotográficos no interior e litoral de São Paulo e do Rio de Janeiro, no interior de Minas Gerais e em cidades do sul do Brasil. Também retrata nomes expressivos da área cultural como Lasar Segall (1891-1957) e Guilherme de Almeida (1890-1969), entre outros. Com o nascimento da sua primeira filha, em 1948, ela interrompe as suas práticas profissionais, retomando-as nos anos 1970 e 1980, quando é redescoberta a relevância de sua produção. Ela, então, passa a ser convidada para participar de exposições⁹.

Alice Brill chega em São Paulo, em 1934, fugindo do nazismo. Participa do Grupo Santa Helena, em São Paulo, durante a década de 1940. Após o término da IIa Guerra Mundial, recebe bolsa de estudos nos Estados Unidos, realizando cursos na University of New Mexico, em Albuquerque e na Art Students League, em Nova York. Ali também atua como assistente de fotógrafo. Quando volta ao Brasil, trabalha na revista *Habitat*, fotografando obras arquitetônicas e artísticas, entre 1948 e 1960. Produz, entre 1953 e 1954, um ensaio fotográfico sobre o cotidiano da cidade de São Paulo, a convite de Pietro Maria Bardi. Atua profissionalmente como fotógrafa, principalmente entre 1948 e 1960.

A artista também se dedica a pintura a óleo, voltando-se para a temática da paisagem urbana, e da solidão na metrópole. Mais tarde, aproxima-se da linguagem abstrata. Estuda Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, formando-se em 1976. Faz o mestrado (1982) e o doutorado (1994) na Universidade de São Paulo. São de sua autoria os livros *Mário Zanini e seu Tempo* (1984), *Da Arte e da Linguagem* (1988), *Samson Flexor – do Figurativismo ao Abstracionismo* (1990).¹⁰

Em relação ao campo profissional da fotografia: “os anos 1940 marcaram uma mudança profunda no campo da fotografia brasileira” (PALMA, 2003, 48). A implantação de alicerces mais complexos no campo da produção cultural requer novas posturas dos fotógrafos e propostas vinculadas ao que já se realiza no exterior. Influi neste quadro a chegada de profissionais estrangeiros, principalmente europeus, refugiados do nazismo e/ou da Guerra.

A situação da fotografia em São Paulo ainda se mostra limitada se pensarmos no cenário europeu ou dos Estados Unidos. Porém, há uma expectativa intensa de modernização na área profissional, assim como na linguagem artística. Na metade do século XX, não há somente uma demanda restrita ou clientes de épocas passadas, mas uma necessidade de técnicos especializados na criação de imagens para várias finalidades.

⁸ As fotógrafas Hildegard Rosenthal e Alice Brill se conheceram em São Paulo, porém não eram amigas.

Depoimento de Hans Gunther Flieg, 2014.

⁹ ALARCON, Daniela. *Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2008.

¹⁰ GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. *Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2007.

“As atenções voltadas à fotografia transbordaram para as páginas dos jornais, revistas, registro de arquitetura, indústria e veículos de propaganda. E, neste sentido, é inegável o papel que tiveram para o desenvolvimento da fotografia local os muitos estrangeiros que para aqui emigraram.” (GUARDANI, 2011, 420).

Capitaneados pelos imigrantes, vários laboratórios e estúdios fotográficos surgem na cidade, como “Foto Paramount, da húngara Irene Lenthe, Companhia Litográfica Ypiranga, Indústria Gráfica Nicolini, Kosmos Foto, o estúdio fotográfico de Hans Gunther Flieg, a Fotoptica, da família Farkas...” (GUARDANI, 2011, 421).

De acordo com Boris Kossoy, com a vinda de muitos imigrantes europeus que dominavam as técnicas da fotografia, não houve dificuldade para que esses imigrantes se fixassem com uma certa facilidade no mercado, criando estúdios de destaque – principalmente em São Paulo – e consolidando a fotografia como área profissional, com um enfoque moderno. (KOSSOY, 1983, 886).

Problemática

Uma primeira análise da produção de Alice Brill e de Hildegard Rosenthal passa basicamente pela condição de imigrante ou de estrangeira que elas compartilhavam. Pois então vale questionar: quais os olhares que lançam sobre a cidade, a partir de sua formação e influências adquiridas na Europa, de referências modernas? O que as suas imagens revelam como fotógrafas imigrantes na sua translação para São Paulo?

É importante enfatizar que as fotógrafas são consideradas como pioneiras da produção documental e de caráter fotojornalista no Brasil, na época. Os raros estúdios fotográficos que eram dirigidos por mulheres, desde a década de 1910, na cidade de São Paulo dedicavam-se à produção de retratos, registros de formaturas, imagens de família e em fotoacabamento¹¹. Já as imagens geradas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill privilegiam a rua, o espaço público – o que, nos anos 1940 e 1950, produz um olhar diferenciado por serem registros captados por mulheres fotógrafas.

Sendo imigrantes europeias e vindo de cidades grandes na Alemanha, além das experiências no exílio, a vivência do uso e da ocupação da rua está internalizada nas artistas, acostumadas a circular de forma autônoma no espaço público, o que é uma diferença marcante em relação às mulheres de São Paulo, nos anos 1930 e 1940. Nessa época, as frequentadoras do centro e da rua da metrópole paulistana são principalmente trabalhadoras da área de escritórios, educação e serviços.¹²

É importante destacar que, durante a maior parte de sua vida profissional, Hildegard Rosenthal está acompanhada da sua câmera Leica, que aprendeu a utilizar na Alemanha, como já foi dito. Já Alice Brill adquire uma Rolleiflex e uma lente 2:8, ainda nos Estados Unidos, sendo que, posteriormente, ganha uma Ikonta 35 mm, menor e mais ágil. Estas duas câmeras acompanham-nas como fotojornalistas e fotógrafas documentais.¹³ Ambas as fotógrafas utilizam câmeras leves na sua atividade profissional, da época, o que facilita o seu uso e a versatilidade no ato fotográfico.

¹¹ Compreende-se por fotoacabamento, o trabalho de acabamento de revelações fotográficas, um exemplo é colorir fotografias, ou aprimorá-las.

¹² Verificar em Margareth Rago. “Trabalho feminino e sexualidade” (PRIORE, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004) e Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014).

¹³ Ver Chrystina Scarpin Gonçalves (Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2007) e Daniela Alarcon (Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, ECA/USP, 2008).

Também com um olhar estrangeiro, em relação à observação da metrópole, Claude Lévi-Strauss ressalta, nos anos 1930:

o encanto da cidade e o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Afinal, a cidade é o mais implacável registro da experiência humana e o local da urbanidade, da civilidade, da política, da cidadania, palavras que a urbis, civitas e polis inspiraram e por muitas razões, não há nada mais humano que a cidade.” (STRAUSS, s.d., 12)

Veremos que as imagens editadas das duas artistas possibilitam uma reflexão rica sobre os caminhos abertos por estes registros, de meados do século XX, realizados por profissionais imigrantes do gênero feminino, a partir de um enfoque moderno.



1. Hildegard Rosenthal, *Menino jornalista* - fotomontagem, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



2. Hildegard Rosenthal, *Largo da Sé*, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles

3. Hildegard Rosenthal, Transportes públicos, Praça do Correio, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



4. Hildegard Rosenthal, Demolição de edifício no Vale do Anhangabaú, ao fundo o Edifício Martinelli, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



5. Hildegard Rosenthal, Biblioteca Municipal, em fase de construção. Projeto do arquiteto Jacques Pilon, 1935, Rua da Consolação, c. 1940, Acervo Museu de Arte Contemporânea (MAC USP)





6. Hildegard Rosenthal, Avenida São João, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles

Esta edição de fotos de Hildegard Rosenthal abrange o centro da cidade de São Paulo, nos anos 1940. Neste recorte estamos privilegiando o espaço das ruas durante o dia e o aspecto urbano e arquitetônico da metrópole.

A foto “Menino jornaleiro” (p. 97) (1940) pode ser considerada uma das imagens icônicas da artista, traduzindo e sintetizando na linguagem da fotomontagem aspectos da modernidade em São Paulo.

A ideia de modernidade é criada pela sobreposição e desproporção entre o tamanho do jornaleiro segurando o Jornal da Manhã, em primeiro plano, e as imagens do edifício Martinelli, a de outros edifícios na Praça do Patriarca e o movimento intenso dos carros, do bonde e dos pedestres na rua.

Esta foto foi encomendada pelo setor de publicidade do jornal Folha da Manhã, sendo uma das únicas fotomontagens de Hildegard Rosenthal da qual se tem ciência. Com ela é possível comprovar o que a artista diz em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 1981: “eu fiz fotomontagens, que, naquela época, não eram conhecidas”. No caso, ela está se referindo ao Brasil; ou seja: essa imagem irradia o aspecto febril da modernidade urbana, por meio de signos arquitetônicos e tecnológicos, que constroem um imaginário da metrópole em formação.

As fotos 2 e 3 (p. 97 e 98) se complementam, uma a outra, tendo como ponto referencial a Praça da Sé. Na foto 2, o caminhar dos pedestres nos conduz ao centro da imagem – fazendo-nos notar a figura do bonde repleto de pessoas, que logo sairá. Ao fundo, vê-se a catedral da Sé em construção, formando um triângulo imaginário na fotografia, com seus vértices, que são o espaço da praça e dos edifícios ecléticos, nas suas duas laterais.

A construção da catedral inicia-se em 1913, sendo concluída parcialmente em 1954 e terminada em 1970. No lado esquerdo da foto também se avista o Palacete Santa Helena, um edifício de destaque na época, pois abriga o Cine Mundi e o Cine Santa Helena, além de ter sido centro de cultura e de negócios. O Palacete é uma referência artística nos anos 1930 e 1940, pois na sala 231, os artistas plásticos Mario Zanini (1907-1971), Francisco Rebolo (1902-1980), Alfredo Volpi (1896-1988) e Aldo Bonadei (1906-1974) trabalhavam, integrando o conhecido Grupo Santa Helena.

No segundo plano da fotografia vemos carros e bondes parados, pois, nessa época, a Praça da Sé, além de concentrar o serviço de bondes e de ônibus urbanos, também era um estacionamento.

O historiador Nicolau Sevcenko comenta, a respeito da Praça da Sé:

“(...) a maior área livre do núcleo central de São Paulo – planejada para ser a maior da América Latina e quiçá de todo o continente, a determinação é unânime: transformar o Largo da Sé na praça cívica da cidade, fazendo convergir os símbolos da fé, da pujança e da alma coletiva.” (SEVCENKO, 1992).

De acordo com Frehse,

“os velhos edifícios coloniais cedem lugar aos cada vez mais numerosos automóveis; ensaia-se a implantação de ícones de modernidade propriamente urbanos como pontos de ônibus, relógios, estátuas, cartazes de propaganda, construídos para serem destruídos mais tarde, derrubados no intuito de serem refeitos depois.” (FREHSE, 1996, s.p.)

Na foto 3 (p.98), a fotografia apresenta um enquadramento muito mais fechado, destacando o bonde com a famosa frase do período, exposta na sua fachada lateral: “São Paulo é o maior centro industrial da América Latina”. Esta frase é uma insígnia da prefeitura, na época, que propôs a sua apresentação nos bondes em circulação, no intuito de marcar a condição da cidade, que se transforma em metrópole.

Luis Antonio Silva afirma, em relação ao transporte urbano na cidade, que:

“em 1941, noventa linhas de transporte urbano cortam suas ruas com mais de 3 mil ônibus, superando em muito os quinhentos bondes elétricos. Os 30 mil automóveis começam a encontrar problemas de estacionamento e a praça da Sé se transforma, durante o dia, em uma enorme garagem”. (Silva, 2004:121).

Outro aspecto importante da imagem é a presença de luminárias, da época, na foto 3. Modelo canadense, trazidas pela antiga Light, essas luminárias ainda podem ser encontradas nesses locais e na região central da cidade, o que mostra a permanência de elementos da cultura material e da história desta metrópole.

Também é relevante destacar como os homens presentes na cena, em sua maioria, trajam ternos, sendo que os mais elegantes usam como complemento gravata e chapéu, como um símbolo de distinção. Em relação ao uso deste tipo de indumentária, na época, Maria Inez Machado Borges Pinto (1999) comenta:

“o que particularmente se verifica é uma sociedade que pretende se jovializar e se homogeneizar através da cultura de massas, onde roupas, chapéus, sapatos, meias, casacos de pele, frascos, estolas tendem a ser padronizados segundo modelos europeus e norte-americanos.”

É curioso notar, por outro lado, que nas duas fotos vemos pouquíssimas mulheres presentes na região central da cidade, o que também será percebido em outras fotografias de Hildegard Rosenthal. As mulheres já realizam trabalho comercial e de serviços no centro de São Paulo, porém ainda em número reduzido, como é comentado anteriormente; tanto é que apresentam uma invisibilidade de sua presença nas imagens das ruas.

No canto esquerdo inferior da foto 3 chama a atenção a mulher baixa, com seu *tailleur*, segurando um grande saco acima da cabeça – o que denota uma visita ao mercado central, ali nas cercanias.

O movimento dos pedestres é o signo visual, que dá a dinâmica nas duas fotografias. Além disso, é a figura da multidão em trânsito, somada ao bonde, aos carros, as luminárias, que reforçam o signo da modernidade captada nessas representações urbanas.

Nas fotos 4, 5 e 6 (p. 98 e 99) as imagens trazem à tona a questão da modernidade. Pinto afirma em relação a presença do antigo/moderno:

“a cidade de São Paulo é caracterizada por um cosmopolitismo contraditório marcado pelos tensionamentos advindos da coexistência de diferentes temporalidades, onde convivem lado a lado nas produções e reproduções da vida cotidiana o arcaico e o moderno, o novo e o velho, configurando diversos ritmos sociais que imprimem à cidade uma feição heterogênea.” (PINTO: 1999)

Na imagem 4, vemos em primeiro plano, os resquícios de um antigo edifício – as ruínas de uma construção que dá lugar ao novo. Assim, no recorte fotográfico realizado por Hildegard, o Edifício Martinelli se ergue majestosamente, por meio de um giro de eixo ascendente na imagem.

O Edifício Martinelli é construído pelo imigrante de origem italiana Giuseppe Martinelli, entre 1925 e 1929. Edificado em concreto armado, é a mais importante referência urbana da verticalização da cidade, durante muitas décadas (HOMEM, 1984). Na fotografia, a artista flagra a imagem do Edifício Martinelli erguendo-se como uma marca de mudança, no momento em que a cidade está passando por transformações. Essa edificação – a mais elevada na época – representa, então, um símbolo de modernização.

Com um olhar semelhante, Hildegard Rosenthal registra a construção da Biblioteca Municipal, por volta de 1940, cujo projeto é do arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1962). Próximo à parte central da fotografia, na rua em pavimentação, vemos os trabalhadores da construção civil e, no segundo plano, surge o esqueleto da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, igualmente em construção. A imagem também é registrada em um giro de eixo ascendente, salientando a obra em processo, que será de grande importância por se tratar da biblioteca central de São Paulo.

A Biblioteca Municipal, em estilo *art-déco*, é outro ícone de modernidade dessa cidade, que está buscando se constituir como metrópole, e o faz introduzindo uma marca física e simbólica do conhecimento, que representa esta tipologia construtiva.

Na foto 6 (p.99), a última deste conjunto, vemos um outro tipo de configuração do eixo antigo/moderno na imagem, por meio do cruzamento, na Avenida São João, do automóvel com o bonde. Enquanto o automóvel condensa o símbolo de velocidade e rapidez, o bonde elétrico (nesta fotografia registrada na década de 1940) carrega uma visão do ultrapassado.

Deste modo, a foto chama a atenção para a existência de dois tempos convivendo e perdurando na cidade de São Paulo, no início do século XX, com a presença dos bondes elétricos e, o dos anos 1920, em diante com a inserção dos automóveis, marcando bem esta duração e esta história na cidade de São Paulo, que se modifica com a chegada dos ônibus, no início dos anos 1940.

Também é importante lembrar que a Avenida São João era considerada, na época como a *no-vaiorquina* “Quinta Avenida”, não somente em virtude de sua largura e extensão, mas também por contar com grande número de cinemas, lojas elegantes, e por ser um dos redutos da noite paulistana.

Outro aspecto a ser comentado nesta imagem é que a foto é feita num dia chuvoso. Assim, traz reflexos no chão da avenida, mostrando o antigo casario presente na imagem como num espelho, o que permite à fotógrafa explorar de maneira diferente a rua com o seu reflexo.

Em relação às legendas das representações urbanas de Hildegard Rosenthal, essas apresentam um aspecto sucinto e claro, buscando principalmente indicar onde são feitos os registros fotográficos. Em alguns casos, também indicam o equipamento urbano existente no espaço, assim como o processo urbano em realização por meio de flagrantes de demolição e construção.¹⁴

7. Hildegard Rosenthal, Realejo, 1939, Acervo Museu de Arte Contemporânea - (MAC USP)



8. Hildegard Rosenthal, Pequeno engraxate, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



¹⁴ É importante afirmar que a maior parte das legendas das fotografias do acervo de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill do Instituto Moreira Salles vem junto com as imagens, ou seja, são realizadas pelas próprias fotógrafas. Já as legendas das fotografias de ambas as artistas, localizadas no Museu de Arte Contemporânea (MAC USP), são atribuídas por pesquisadores da instituição, quando se doa o conjunto das imagens, nos anos de 1970.



9. Hildegard Rosenthal, Leiteiro, Praça Marechal Deodoro, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



10. Hildegard Rosenthal, Mulheres na zona cerealista, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles

11. Hildegard Rosenthal, Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 25 de Março, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



12. Hildegard Rosenthal, Avenida São João, ao fundo, o edifício da Delegacia Fiscal, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



Nesse segundo conjunto de fotos de Hildegard Rosenthal, encontramos personagens urbanos percorrendo ruas do centro de São Paulo, em meados do século XX. Mostram formas de circulação, lazer e momentos de pausa, durante a rotina do trabalho, em que diferentes locais desse espaço tornam-se ponto de encontro, adquirindo significados variados para esses atores sociais.

Também percebemos aspectos da heterogeneidade social presente na área central da cidade, como diferentes ofícios sendo praticados, o que indica a multiplicidade de usos, ocupações e formas de apropriação que são realizadas pelos seus frequentadores, no espaço da rua.

De acordo com Pinto, em São Paulo, desde os anos 1920,

“as camadas médias vão consolidando-se, agregando trabalhadores dos setores ferroviário e dos serviços urbanos, como empresas de energia, transportes, água, telefone, comércio importador e construção civil, que cresciam junto com a cidade. Engrossam as camadas médias, os pequenos proprietários rurais empobrecidos que, na cidade, passam a ocupar os cargos mais elevados do aparelho burocrático ou tornam-se profissionais liberais. Os brasileiros de origem mais pobre e os imigrantes ocupam os cargos inferiores no funcionalismo público, nos serviços de escritório, nos setores bancário, industrial, comercial e no mercado informal de trabalho.” (PINTO, 1999).

Em relação à presença da diversidade social na metrópole, conforme afirma Magnani (2011, 287), “no contexto das grandes cidades, são os múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais que nelas vivem, sobrevivem, trabalham, se viram, circulam, usufruem de seus equipamentos ou deles são excluídos.” Assim, é do ponto de vista desses grupos que se localizam unidades de significado, organizando atitudes comuns.

A foto 7 (p.102) mostra o homem do realejo, no centro da foto, de terno e chapéu como convém aos homens irem ao centro urbano naquele período, caracterizando um momento de encantamento para as crianças e os trabalhadores que ali passam, por seu aspecto lúdico.

É interessante perceber que o homem do realejo é registrado por ambas as fotógrafas, mostrando a curiosidade em relação a este ofício, atividade desconhecida para elas, que são imigrantes. Constata-se que as crianças de melhores condições sociais também vão bem trajadas ao centro da cidade, usando paletó ou camisa e gravata, de acordo com as normas sociais vigentes.

A fotografia destaca a cena do homem do realejo quando se dá o encontro do inesperado e da quebra do cotidiano, em que se pode usufruir com maior tempo de situações de sociabilidade deste tipo – é um local da rua, que é apropriado socialmente e passa a ter vários significados para os seus frequentadores.

Frugoli, em *Sociabilidade Urbana* (2007,18) retoma nexos criados por Simmel entre sociabilidade e cidade moderna, que trazem limites mais precisos a noção de sociabilidade, entendida “como convivência, interação, socialização e associação - e localização espacial mais precisa”, no espaço urbano, que vemos neste conjunto de fotos editadas.

Na foto 8 (p.102), em uma imagem com um enquadramento mais fechado, como na anterior, Rosenthal chama a atenção para o pequeno trabalhador na sua lida diária, o engraxate, cuja prática não era regulado pela legislação, naquele tempo.

Essa mesma fotografia apresenta uma linguagem moderna, perceptível pelo enquadramento de eixo descendente, como também pelo recorte de seu chapéu na imagem, do qual só avistamos uma estreita aba. Como a visualidade desta fotografia está totalmente concentrada no lado esquerdo do quadro, chamando o olhar do receptor, a autora destaca e dignifica a figura do engraxate mirim.

Na foto 9 (p. 103) avistamos outro personagem típico da época, na rua - o leiteiro. A foto foi registrada na Rua Marechal Deodoro, no bairro de Santa Cecília, destacando o leiteiro e seu furgão de entregas, em primeiro plano; e, no plano de fundo, avistamos um edifício *art-déco* isolado.

De acordo com a historiografia sobre a cidade, é interessante destacar que enquanto o engraxate e o homem do realejo permanecem como personagens urbanos no centro de São Paulo, no decorrer do século XX, a figura do ‘familiar’ leiteiro desaparecerá do cenário paulistano, nos anos 1950¹⁵.

¹⁵ Ver Richard Morse (De Comunidade à Metrópole. São Paulo : Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954) e Luís Otávio Silva (São Paulo metrópole em trânsito. São Paulo: Senac, PMSP, 2004).

Hildegard Rosenthal também registra trabalhadoras femininas, como o grupo flagrado na foto 10 (p. 103), na lateral do Mercado Municipal, na zona cerealista. Trata-se de uma fotografia posada - as mulheres olham diretamente para a fotógrafa. A fotografia traz a impressão de ter sido registrada no começo da manhã, em virtude da intensidade da luz, no fundo da foto. Por outro lado, considerando os tipos de vestimentas usadas pelas mulheres, o jeito do lenço preso na cabeça, o cabelo atrás em coque e o tipo de brinco utilizado por uma das mulheres - elementos da cultura material -, infere-se que são imigrantes de origem ibérica.

Na foto 11 (p. 104), vemos outro ponto de encontro informal, no caso na Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 24 de março. Desta vez, o momento de descontração e de pausa no cotidiano se dá em volta do prosaico vendedor de melancia, quando também avistamos alguns frequentadores do centro - trabalhadores de escritórios e de demais serviços - regalando-se com esta fruta tão popular e realizando a sua sociabilidade no espaço público.

O registro do cotidiano é realizado em giro de eixo ascendente na imagem, sendo que a fotógrafa busca fixar pela sua câmera hábitos tão comum aos paulistanos, mas, talvez, ainda não tão familiar aos olhos da artista imigrante.

A foto 12 (p. 104) destaca o momento da chuva no dia-a-dia, um tempo de interrupção e de parada na movimentação dos frequentadores do centro da cidade. Os pedestres flagrados de costas com seus guarda-chuvas formam uma linha, salientando o enquadramento em diagonal da imagem.

Apesar da adversidade do tempo e da luz, a artista quer deixar este registro da chuva - com as dificuldades que as intempéries do clima trazem à lida diária. Além disso, como nos conta a sua neta Renata Rosenthal em seu depoimento (02/2014), a sua avó aprecia muito a chuva - pelo ambiente úmido e pelas ruas molhadas - buscando explorá-la na fotografia, em virtude do espelhamento criado e de aspectos desfocados na imagem.

Alice Brill



1. Alice Brill, Paisagem urbana, s/d,
Acervo Instituto Moreira Salles



2. Alice Brill, Demolição, c. 1954, Acervo Museu de Arte Contemporânea (MAC USP)



3. Alice Brill, Bairro de São Paulo, c. 1954, Acervo Museu de Arte Contemporânea (MAC USP)

4. Alice Brill, Prédio em construção no Vale do Anhangabaú: vista do Edifício Martinelli e Banco do Brasil, c.1950, Acervo Instituto Moreira Salles



5. Alice Brill, Estrutura do Viaduto Santa Ifigênia e prédio do Banco do Estado de São Paulo, Centro, s/d, Acervo Instituto Moreira Salles





6. Alice Brill, Cidade de São Paulo, cena, s/d, Acervo Instituto Moreira Salles

Este primeiro conjunto de fotografias de Alice Brill possui como eixo temático a questão do antigo/moderno, apresentando o surgimento de novas construções no centro da cidade e em seus arredores, além de retratar a circulação de animais em ruas da metrópole, denotando práticas sociais de períodos anteriores, que ainda permanecem vivas.

Ainda que algumas imagens apresentem animais, conforme afirma Carvalho (1997, 153), as representações promovem: o consenso em torno da ideia de que todo o tecido urbano deve passar necessariamente pela reciclagem, que estabelece as áreas sujeitas à substituição física radical (o que inclui a grande maioria do tecido antigo da cidade), ou à alteração de sentido (referência histórica, cultural, exótica ou nostálgica)."

Na foto 1 (p. 106) aparece em primeiro plano a estrutura de madeira de um outdoor vazio, ou seja, sem apresentar nenhuma publicidade, mas, ao contrário, exibindo ao fundo, um conjunto de casas e em destaque o edifício do Banco do Estado de São Paulo S. A, em estilo art-decô, além de outros prédios menores, ao lado. A presença da estrutura simples de madeira esvaziada de seu anúncio, com a silhueta do edifício do Banco do Estado de São Paulo S.A. atrás e com mais outros prédios é como uma indicação do devir urbano, num futuro próximo.

O edifício do antigo Banco do Estado de São Paulo S.A., cuja construção foi concluída em 1947, é um marco arquitetônico e histórico da época, em termos mundiais, por ter sido construído inteiramente em concreto armado.

Como Carvalho (1997, 157) ressalta em relação à nova identidade da cidade, esta:

"...irá se concentrar sobretudo em elementos que remetam ao conjunto da cidade e que se tornem símbolos genéricos de reconhecimento. O edifício do Banco do Estado e a palmeira imperial da praça Ramos de Azevedo são destacados como a marca da cidade perante paulistas e estrangeiros. O primeiro é o edifício mais alto da cidade e representa a ação do capital financeiro".

A foto 2 (p. 107) apresenta uma casa sendo destruída - com as janelas e platibanda à mostra - e com a presença do entulho no chão, restando somente um pedaço de sua fachada, um vestígio de época passada. A parede da casa aparece como um antigo cenário simbólico, que está sendo destruído para a configuração do novo, aparecendo na lateral direita da fotografia, em segundo plano.

Na foto 3 (p. 107), intitulada “Bairro de São Paulo”, c. 1954, vemos um panorama de uma área próxima ao centro, provavelmente do antigo bairro do Sumaré, com suas casas e cortiços. A ideia de antigo/moderno se concentra na rua de terra, assim como na presença do vendedor de leite de cabras, com seus animais, que aparece de costas.

Na foto 4 (p. 108), registrada no Vale do Anhangabaú, em imagem de giro de eixo ascendente, aparecem trabalhadores de construção civil ao redor de uma betoneira, em primeiro plano, aludindo à ampla construção de edifícios no centro de São Paulo - o que se intensifica com a visão do edifício Martinelli e do Banco do Estado de São Paulo S.A., no início dos anos de 1950. Esses dois marcos do crescimento da cidade paulistana erguem-se majestosamente, verticalizando o espaço central de São Paulo e atuando como signos de modernidade.

A foto 5 (p. 108) foi tomada embaixo do Viaduto Santa Ifigênia: uma massa negra na metade superior esquerda da foto, em diagonal, como um dos artifícios usados na linguagem moderna na fotografia. Em primeiro plano aparecem vários automóveis alinhados ao longo da rua, uma banca de jornal, um anúncio do cigarro Mistura Fina e o edifício do Banco do Estado de São Paulo S.A., ao fundo, ladeado por mais outros prédios. Ou seja, a imagem concentra uma série de signos de modernidade: o viaduto, os automóveis, a banca de jornal, o edifício do Banco do Estado de São Paulo S.A., e ainda o anúncio de cigarro - indicando aspectos do modo de vida urbano e de consumo na cidade. (CARVALHO, 1997, 180).

Na foto 6 (p. 109), a última desta série, avistamos o Viaduto do Chá, em primeiro plano e à esquerda, o Edifício CBI-Esplanada, ao lado do antigo Hotel Esplanada, na Praça Carlos Gomes. Esta imagem deve ter sido realizada no começo dos anos de 1950, pois o edifício termina de ser construído, em 1951. Registrada em giro de eixo ascendente, a imagem destaca o automóvel dirigindo-se ao centro, no término da tarde, quando percebemos o Viaduto do Chá bastante ocupado pelos pedestres, que estão saindo de seu trabalho. Também chama a atenção as luminárias da época, do lado direito, que ainda permanece em algumas das áreas da região central.

É interessante notar que a foto reúne três volumes geométricos distintos, intensificando o ar moderno da imagem e concentrando o olhar do leitor com as suas linhas e dimensões. O mesmo se dá a partir da via com as luminárias, no centro da imagem, que cria a perspectiva existente na imagem. Também se infere por esta foto que o Vale do Anhangabaú, na época, já é um local por onde circulam os pedestres com percursos diferenciados, frequentando este espaço como local de passagem e de passeio.



7. Alice Brill, Cena de rua, s.d.,
Acervo Instituto Moreira Salles



8. Alice Brill, Cafezinho, c. 1954,
Acervo Instituto Moreira Salles



9. Alice Brill, Cena em um bar, c. 1954,
Acervo Instituto Moreira Salles

10. Alice Brill, Lixeiros no Viaduto do Chá, s.d., Acervo Instituto Moreira Salles



11. Alice Brill, Realejo na praça do Patriarca, c. 1953, Acervo Instituto Moreira Salles





12. Alice Brill, São Paulo, c. 1954, Acervo Museu de Arte Contemporânea MAC USP



13. Alice Brill, Loja de livros e revistas orientais, c. 1953, Instituto Moreira Salles

14. Alice Brill, Fila de ônibus
no Viaduto do Chá, s.d., Acervo
Instituto Moreira Salles



15. Alice Brill, Fila de ônibus no
Vale do Anhangabaú, c.1953,
Acervo Instituto Moreira Salles





16. Alice Brill, Trabalhadores no bonde, s.d., Acervo Instituto Moreira Salles



17. Alice Brill, Fila de ônibus no Vale do Anhangabaú, c. 1953, Acervo do Instituto Moreira

O conjunto acima mostra uma heterogeneidade de atores sociais nas ruas da cidade, indicando o olhar de Alice Brill para a figura humana e a vida social nesse espaço central da metrópole. O registro dos personagens sociais anônimos expõe tanto uma heterogeneidade social quanto a presença de imigrantes na época, trazendo à tona a multiplicidade de tipos humanos e formas de trabalho ali existentes, e salientando o pulsar vibrante da capital paulistana.

A foto 7 (p. 111) tem como foco a multidão que ocupa o meio do quadro. Alice Brill deixa a imagem mais exposta na câmera, e assim percebemos nitidamente os corpos da multidão em movimento: principalmente homens adultos, algumas poucas mulheres e alguns adolescentes.

Como já mencionamos, a presença da multidão em fotografias das décadas de 1930 e 1940, em São Paulo, é um dos signos visuais comumente utilizados para conotar não apenas o crescimento e expansão da cidade transformando-se em metrópole, mas também a sua agitação intensa. “Neste contexto urbano, a multidão vira passante. Ela deixa de ser uma presença monolítica, sanitariamente perigosa, um problema político e social para se tornar objeto fluido, multifacetado, dinâmico, como a cidade que a produz.” (CARVALHO, 1997, 184)

A foto 8, “Cafezinho” (p. 111), é uma das imagens mais conhecidas de Alice Brill, divulgada em catálogos de exposições e livros a respeito de iconografia paulistana e brasileira desse período. A fotografia é tomada em giro de eixo descendente, abrangendo o movimento intenso no café, no centro da cidade. A imagem expõe a heterogeneidade social dos trabalhadores, sendo também um signo de brasilidade por expor o hábito do café e pela presença de negros na foto.

Além disso, o costume tão brasileiro de tomar café indica o local como ponto de encontro e de sociabilidade urbana, nos intervalos do ritual do trabalho, como foi explicado anteriormente (FRUGOLI, 2007, 18) – sendo que, nessa época, vemos este espaço ocupado privilegiadamente pelas figuras masculinas.

A fotógrafa capta a cena dos trabalhadores de escritórios e serviços em uma linha diagonal, que atravessa o campo da imagem. Por outro lado, a pequena banca de revista, no fundo da imagem, exibindo várias publicações e vendendo cigarros, também é indício da modernidade e dos estilos de vida existentes nesta metrópole. Nota-se que a única mulher presente na foto aparece ao fundo, na frente da banca de revista.

Na foto 9 (p. 111) vemos trabalhadores da construção civil num bar - às 10:15 hs da manhã, conforme indica o relógio ao fundo da imagem - usufruindo do intervalo de seu ofício. A imagem foi registrada de modo diagonal, sendo que curiosamente a estampa da marca Coca-cola aparece no meio do foco principal da imagem, que são os dois trabalhadores com os braços apoiados na bancada do bar. Alice Brill capta-os em posição simétrica, apoiados no balcão, e seus corpos formam linhas verticais, enquanto que as linhas horizontais no congelador de bebidas abaixo da bancada compõem com as formas verticais dos trabalhadores.

A foto 10 (p. 112) apresenta as figuras posadas de dois limpadores de rua passando no Viaduto do Chá, tendo como pano de fundo o edifício do Automóvel Clube e do sempre presente Martinelli. Os trabalhadores estão vestidos de modo muito digno, de acordo com a época, usando um avental sobre as suas roupas, além do imprescindível chapéu. As suas faces indicam que são imigrantes. E ambos ocupam a maior parte do campo da fotografia.

Trata-se de uma imagem emblemática da história social e urbana de São Paulo nos anos de 1950, pois traz à tona signos tão presentes deste tempo, como os imigrantes, assim como a modernidade das edificações da metrópole.

Assim, como vimos nas representações urbanas de Hildegard Rosenthal (foto7, p. 102), Alice registra iconograficamente o homem do realejo, no caso na Praça do Patriarca. Na foto 11 (p. 112) - um flagrante fotográfico -, ela destaca tal personagem, assim como as crianças que estão ali se divertindo. Em relação aos dois meninos brincando - um é branco e o outro negro - salientamos que este último está com a perna direita dobrada, parecendo um saci. Ou seja, a cena é muito lúdica. Por outro lado, nesta imagem constatamos uma convivência do antigo com o moderno - pois como pano de fundo vemos a fachada de um prédio com muitos anúncios, composto por letras modernas de seus escritórios, que abriga o jornal *A Noite Ilustrada*, até suas lojas, que vendem de bolsas a roupas.

Na foto 12 (p. 113) vemos o fotógrafo lambe-lambe de costas, situando-se no centro da imagem. O fotógrafo monta seu estúdio improvisado na rua, com cadeiras e mesmo com uma tela neutra para fazer retratos. Esta imagem atua como uma meta-fotografia: trata-se de um registro de uma cena urbana em que a própria Alice se projeta na situação, por também ser ela uma fotógrafa de rua.

A foto 13 (p. 113) mostra uma banca de jornal, na qual dois homens - um negro, em pé, e o outro branco, com mais idade, dobrado sobre as revistas - leem o conteúdo de periódicos ali expostos. A fotografia apresenta uma simetria na posição dos dois leitores, e a imagem provavelmente é registrada no bairro da Liberdade, pois as revistas expostas de modo vertical, no fundo da imagem, são todas com letras japonesas.

Alice Brill faz um registro de leitura no centro da cidade, atraindo a atenção do receptor da imagem para a questão da diversidade cultural¹⁶ existente na metrópole, ao exibir as publicações japonesas.

A foto 14 (p. 114) apresenta a parte inferior do Viaduto do Chá, mostrando o próprio viaduto no alto como um volume negro na imagem. A foto realizada em contraluz - mais um efeito utilizado pela fotografia moderna - salienta em primeiro plano a fila de espera do ponto de ônibus. Em virtude do efeito de contraluz, não distinguimos os rostos das pessoas alinhadas na fila, que devem ter terminado o seu dia de trabalho, indo para as suas casas. A rua embaixo do Viaduto do Chá, no Vale do Anhangabaú, é movimentada: observamos a circulação de automóveis e de pessoas.

Na foto 15 (p. 114), Alice Brill destaca as pessoas da fila de ônibus no Vale do Anhangabaú em fotografia também em contraluz. Desse modo, vemos trabalhadores do centro lendo uma revista na fila, como a senhora idosa, em primeiro plano, ou o senhor logo atrás, que está lendo um jornal, enquanto aguardam o ônibus para o seu destino. Há um contraste de claro e escuro na imagem, criada pela vestimenta da senhora e do senhor de terno, logo atrás.

É interessante perceber como nesta última fotografia Alice Brill individualiza as pessoas da fila, humanizando-as, apresentando o seu retrato e detalhes de sua ação corporal e de sua vestimenta, enquanto na imagem anterior, salienta a fila enquanto um conjunto de pessoas, de forma mais abstrata e o contexto urbano.

A foto 16 (p. 115) expõe o bonde aberto, repleto de passageiros e com a figura do motoneiro do bonde em primeiro plano. Ela é registrada como uma linha diagonal que vai se afinilando. Os passageiros do bonde formam linhas verticais em relação às linhas horizontais do bonde, complementando-se na composição imagética.

¹⁶ Como afirma Jane Jacobs: “seja do tipo que for, a diversidade produzida pelas cidades reside no fato de conter tantas pessoas, tão perto, umas das outras e ostentando tão diferentes gostos, habilidades, necessidades, suprimentos e excentricidades.” (JACOBS, 1992, apud MAGNANI, 1996, 48)

Também chama a atenção, nesta imagem, os passageiros pendurados na parte aberta do bonde, sendo que só avistamos a figura masculina. Além disso, a fotografia denota a falta de transporte urbano já naquele período.

Na foto 17 (p. 115) vemos uma imagem em rotação de eixo descendente, sendo que em primeiro plano forma-se uma fila de passageiros, criando uma linha contínua e longa. Trata-se da massa de passageiros aguardando o bonde no final da tarde para retornarem às suas moradias após o trabalho. Ao fundo, avistamos o Viaduto Santa Ifigênia e o Mosteiro de São Bento.

É uma das imagens de Alice Brill com aspecto acentuadamente moderno, feita por volta de 1953. Ela expõe a multidão no contexto da cidade de São Paulo, onde vemos dos dois lados do Vale do Anhangabaú aparecer a cidade em verticalização.

Buscamos fazer uma descrição imagética densa do conjunto editado de fotografias modernas de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, esmiuçando os elementos urbanos, as práticas e a vida social que trazem suas fotografias da cidade de São Paulo, a partir do olhar e enfoque humanista das fotógrafas¹⁷, por terem a sua formação na Europa. Neste sentido, a intenção, ao produzir esta descrição imagética, é também mostrar o foco das duas fotógrafas, na criação de suas representações urbanas, e o destaque dado aos personagens frequentadores do centro, que as suas lentes privilegiam.

Após desenvolver este exercício sobre o conteúdo das fotografias, procuramos cotejar essa seleção com a de outros fotógrafos relevantes na metrópole paulistana, no período, no intuito de fazer dialogar a produção das duas fotógrafas imigrantes com a de outros artistas cujos trabalhos mostram afinidade no olhar.

As imagens de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, em diálogo com a produção fotográfica em São Paulo

As séries fotográficas analisadas abarcam principalmente imagens de rua - registradas em um cenário físico "(de leitos de rua, calçadas, fachadas de edificações e equipamentos de infraestrutura urbana) e de agentes sociais nesses cenários (pessoas - crianças, mulheres e homens)" (FREHSE, 2002, 42), em determinado quadro social.

As fotografias de rua formam um tipo de registro que, em virtude das conquistas técnicas na área, passam a ser mais usuais primeiro na Europa. Com as mudanças modernas que vão se implantando, o fotógrafo passa a registrar indivíduos que desconhece. Segundo Westerbeck e Meyerkowitz (apud FREHSE, 2002, 39): "...a maneira como a rua é tematizada nas imagens pelos fotógrafos deixa intuir modos singulares de vê-la no tempo e permitem refletir acerca das vivências de rua que inventam esse profissional e artista; afinal, essa ambiguidade é intrínseca a fotografia de rua como gênero".

¹⁷ É importante salientar que a fotografia humanista surge a partir da fotografia direta, ou straight photography, tendo uma forte ligação com a fotografia moderna. Busca aproveitar o máximo de todos os atributos da imagem, sem manipulações. A fotografia direta olha os seus temas de modo objetivo, sem emoção. Já a fotografia humanista busca uma empatia com o tema fotografado, procurando um aspecto subjetivo. A fotografia humanista é um movimento que tem como meta principal destacar a figura do ser humano nas fotografias. O movimento está baseado no humanismo e configura-se nos anos 1930. A denominação fotografia humanista só passa a ser assim intitulada com a exposição The Family of Man, cuja curadoria é de Edward Steichen, em 1955, no Museu de Arte Moderna, de Nova York e que tem uma grande importância.

Seguir os dados indiciais presentes nas imagens possibilita entender as fotografias de rua como representações visuais antropológicamente muito fecundas, se a meta é tentar conhecer a dinâmica sociocultural referente às vivências cotidianas do espaço público. As imagens estudadas registram ruas e praças específicas, não somente em termos geográficos, mas também no aspecto simbólico. Desse modo, nas descrições das fotografias também buscamos dar conta dessa dimensão.

Em relação ao cenário físico e aos agentes sociais presentes nas imagens editadas, as informações indiciais são muito diversas. Assim, como se pode perceber, a descrição das fotografias centra-se nos aspectos formais da arquitetura e da rua, nos meios de transporte como bondes e automóveis, na iluminação e nos diversos tipos de personagens urbanos.

Se as fotografias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill destacam o cenário físico associado ao espaço público e seus agentes sociais, elas o fazem por serem resultado de uma relação - ocasional ou não - das autoras com as cenas de experiências particulares da rua e sua ocupação, que elas registram. As fotografias se mostram como produtos de trajetos das fotógrafas por vários espaços da cidade - públicos e particulares - adentrando seu interior, no intuito de captar uma luz melhor, ou registrar os pedestres em um giro de eixo da câmera ascendente ou mesmo descendente. Elas também se aproximam dos personagens urbanos procurando capturar os seus semblantes, exibindo um olhar de perto (MAGNANI, 2012) do seu uso e formas de apropriação do espaço.

No intuito de se realizar um cotejamento das imagens das fotógrafas com outros autores da época, utilizo as imagens publicadas no livro *Saudades de São Paulo* (1996), produzidas pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) durante o período em que viveu na cidade, trabalhando como professor da Universidade de São Paulo.

Na foto selecionada abaixo, Lévi-Strauss salienta a questão da verticalização da cidade, em 1935, fotografando o edifício Martinelli e apresentando-o como uma referência e um símbolo da época. Por outro lado, expõe a Rua da Liberdade, apresentando o bonde e vacas em trânsito, e, assim, mostrando a permanência do rural no espaço da cidade. Ter contato com as imagens de Lévi-Strauss, permeadas por lentes antropológicas, possibilita ver a questão do antigo e do moderno, que também aparecem nos ensaios fotográficos de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, por um enfoque próximo, mas singular.

Lévi-Strauss comenta sobre o Martinelli, em 1935:

“único arranha-céu de toda a cidade, aos olhos dos paulistanos simbolizava a ambição de que esta se tornasse a Chicago do hemisfério sul. Ambição que se realizou desde então, e foi além ...” (1996, 23).



Claude Lévi-Strauss, Edifício Martinelli, c. 1937

Claude Lévi-Strauss, Rua da
Liberdade, em ponto próximo a
praça do mesmo nome,
c. 1937



A última foto faz um diálogo imagético com a imagem de Alice Brill, Bairro de São Paulo, c. 1954 (foto 4, p. 107), abordando a questão do antigo e do moderno, e também do eixo rural x urbano¹⁸.

É importante afirmar que, nos anos 1940 e 1950, a fotografia moderna, divulgada pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, apresenta uma expressão vigorosa, em São Paulo, gerando principalmente experimentações na produção e linguagem fotográfica de caráter estético e formal, não estando focada na criação de registros imagéticos das mudanças urbanas pelas quais a cidade está passando e nem na fotografia de rua. (GOUVEIA, 2008, 320).

Helouise Costa e Renato Rodrigues, no livro *A Fotografia Moderna no Brasil* (1995), mostram a existência de um contexto social favorável às experimentações, na época, realizada principalmente por integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante, em virtude das mudanças sociais e econômicas em curso, pautadas pelo desenvolvimento industrial e o processo de substituição de importações na indústria.

Deste modo, percebemos que as fotografias sobre o centro da cidade de São Paulo de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, apresentando um perfil moderno e humanista, não têm um vínculo estreito com o viés das imagens mais conhecidas do Foto Cine Clube Bandeirante, que destacam as experimentações e os aspectos geométricos.

Em São Paulo, neste período, há a presença de vários fotógrafos imigrantes da Alemanha - Theodor Preising (1883-1962), Curt Werner Schulze (1917-1985), Fredi Kleemann (1927-1974), Werner Haberkorn (1907-1997), Hans Gunther Flieg (1923) e Peter Scheier (1908-1979). Os três últimos apresentam um olhar marcado pela fotografia moderna, porém é principalmente com Peter Scheier que se pode realizar um cotejamento das imagens das duas fotógrafas sobre a cidade de São Paulo, pois ele também expõe um olhar bastante humanista em seus registros.

Vejamos agora fotos selecionadas de Peter Scheier, que dialogam com imagens das duas fotógrafas em estudo e, principalmente, com algumas de Alice Brill, expondo similitudes temáticas e no olhar.

¹⁸ Segundo Pinto (1999, s.p.), referindo-se as questões do antigo e do moderno, “as perspectivas modernistas e a despeito da sua heterogeneidade - que nos desvenda nuances, quase que uníssonas - sobre a interpretação e a representação dessa modernidade forjada no interior de seus discursos; se o Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade da construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. Dessa forma, a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com sua efervescência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações e sim tão-somente para a visão prospectiva, para a “vocação futurista” de um “povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias”.



1. Peter Scheier, Obra no Vale do Anhangabaú, 1954, Acervo do Instituto Moreira Salles



2. Peter Scheier, Esquina da Rua São Bento com a Avenida São João, 1952



3. Peter Scheier, Cafezinho na "Salada Paulista", c. 1952

4. Peter Scheier, Banca de revistas, c. 1954, Acervo do Instituto Moreira Salles



5. Peter Scheier, Passageiros no bonde, c. 1954



Peter Scheier nasce em 1908, em Glogau, na Alemanha. Com a ascensão do partido nazista, sai do país, em 1933, mudando-se para o Brasil, em 1937. Não tem formação de fotógrafo em seu país, mas possui capital cultural. Começa a trabalhar profissionalmente para o suplemento de rotogravura de *O Estado de São Paulo*, sendo que, nos anos 1940, é fotógrafo da revista *O Cruzeiro* e faz reportagens importantes. Em meados dessa década, abre o seu próprio estúdio, o Foto Studio Peter Scheier, que funciona até 1975. O fotógrafo registra as inovações tecnológicas no país, mas também o registro da sua face humana nos contextos sociais.

Scheier é convidado a fazer a cobertura fotográfica das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo pela comissão organizadora dos festejos, tendo publicado o livro *São Paulo Fastest Growing City in the World* (1954), cujas fotos acima integram esse volume.

Ainda que Peter Scheier tenha produzido as imagens para o livro, o que significa um comissionamento de sua produção em mostrar a “cidade que mais crescia no mundo” (GOUVEIA, 2008, 242), pode-se perceber nas imagens selecionadas aspectos muito humanos na relação entre os moradores urbanos e a cidade.

A foto 1 (p. 21), denominada “Centro” e registrada no Vale do Anhangabaú, em perspectiva e em giro de eixo ascendente, salienta principalmente o homem e a máquina em ação, na região central de São Paulo, mostrando a cidade em construção. Neste sentido, assemelha-se muito em termos de conteúdo e de significado com a foto 4 (p. 108) de Alice Brill.

Aquela imagem de Peter Scheier é tomada no término do Vale, exibindo ao fundo o Edifício Altino Arantes, o Banco do Brasil, o Martinelli, o Viaduto Santa Ifigênia e, em último plano, o Viaduto do Chá e o Edifício Matarazzo. De acordo com Lima e Carvalho (1997), o Vale do Anhangabaú forma uma espécie de síntese da representação da cidade moderna e em crescimento na época, expondo grande diversidade e articulação.

Na foto 2 (p. 121) vemos uma multidão na esquina da Rua São Bento com a Avenida São João, sendo que nesta imagem - como está presente parcialmente um automóvel e alguns transeuntes estão olhando o seu movimento - vemos surgir a questão do trânsito na área central e o embate entre pedestre e veículo. Essa fotografia é semelhante (em seu conteúdo, forma e recorte) à imagem 8 (p. 114) de Alice Brill, ainda que a desta fotografia é espelhada e não apresenta o automóvel. Além disso, na imagem similar de Alice Brill vemos quase exclusivamente homens adultos, usando terno e em movimento, transmitindo ideia do trabalhador masculino.

A foto 3, “Cafezinho” (p. 121), de 1952, realizada na lanchonete Salada Paulista, na Avenida Ipiranga, ainda que dialogue muito com a imagem de mesmo nome de Alice Brill, é produzida no mesmo nível do balcão, registrando o grupo de degustadores de café. De uma certa maneira, Peter Scheier “se inclui” na foto, pois todos os personagens são masculinos e a tomada se dá na mesma altura deles. Já a foto de Alice Brill é feita em rotação de eixo descendente, buscando registrar a cena como um hábito muito comum do paulistano.

As imagens de Peter Scheier aqui expostas são de pontas de filmes e mostram uma atitude deliberada do fotógrafo, após a realização das pautas de *O Cruzeiro* ou de demandas de cliente, quando aproveita as pontas para fazer os seus registros da dimensão mais humana da cidade e de seus habitantes. De acordo com Gouveia (2008, 296):

“... com a máquina fotográfica a postos e para aproveitar as últimas poses dos filmes, Scheier retratava momentos típicos do seu cotidiano, como o seu trajeto urbano, o jantar na cantina e o almoço na Salada. Metaforicamente estas fotos são autorretratos de Scheier, pois ele se reconhece no outro, interpretado como reflexo dele mesmo”.

Na foto 4 (p. 122), denominada “Banca de revistas”, de 1954, vemos mulheres, homens e uma criança olhando revistas e livros, em diálogo possível com a imagem 13 (p. 133) de Alice Brill, denominada “Loja de livro e revistas orientais”, c. 1935. Neste caso, é curioso notar a recorrência da presença da banca também como um signo de modernidade na metrópole.

A foto 5 (p.122) “Passageiros no bonde”, 1954, é muito similar à de Alice Brill, intitulada “Trabalhadores no bonde” (foto 16 p. 115): seja em relação ao ângulo diagonal em que foi tomada, seja pelo fato de seus passageiros serem todos homens de terno, além de alguns garotos – todos empilhados na parte externa no bonde lotado. Esta imagem salienta um elemento recorrente no olhar de Peter Scheier e de Alice Brill, que buscam flagrantes na rua, contaminados por um enfoque da fotografia moderna, mas também com o foco humanista.

Um aspecto relevante, em relação às fotos editadas de Peter Scheier e de Alice Brill, é que Scheier apresenta personagens urbanos em grupo, geralmente; já as imagens de Alice Brill expõem uma tendência a individualizar os agentes sociais do centro, fechando o foco da lente, aproximando-se deles e mostrando-os como pessoas.

Considerações finais

As duas fotógrafas conquistam o seu espaço de trabalho como mulheres fotógrafas, na metrópole paulistana, apesar das dificuldades da época quanto à aceitação do trabalho feminino, produzindo para agências jornalísticas, o Museu de Arte de São Paulo e famílias de seu meio social e cultural.

Elas produzem os seus ensaios pessoais e se inserem no circuito artístico da cidade; porém, a redescoberta de seus acervo de imagens e o reconhecimento delas como fotógrafas documentais e fotojornalistas somente se dá, a partir de meados da década de 70, denotando o tempo para que seus acervos e registros fossem lembrados e mostrando o descaso em relação à memória fotográfica, na época, e pelo fato de serem mulheres fotógrafas, sendo pouco reconhecidas e valorizadas, naquele período.

É importante salientar que as duas fotógrafas são pioneiras no Brasil, em relação à produção da fotografia de rua. Seus olhares modernos enfatizam um recorte específico em relação à metrópole paulistana, pois focam suas câmeras nas formas de uso e de apropriação da rua, no centro. Deste modo, visibilizam a diversidade social e individualizam os personagens urbanos, destacando assim a heterogeneidade social ali presente.

É o enfoque moderno dessas fotógrafas imigrantes, que mostra as formas de ocupação e significação do centro da cidade de São Paulo pelos seus frequentadores, com ênfase nas pessoas e em sua dinâmica na metrópole. Este olhar das artistas também valoriza a percepção e leitura dos signos de modernização nas imagens, com um viés humanista.

Salienta-se o valor do exercício de diálogo entre os ensaios fotográficos apresentados de Hildegard e de Alice, com a produção imagética sobre São Paulo, para percebermos que suas representações da metrópole paulistana não são uma perspectiva isolada: estão, antes, em interlocução com o modo de ver da cultura visual, da época. Ou seja: ambas as fotógrafas estão sintonizadas com a linguagem da fotografia moderna e humanista, então em voga.

REFERÊNCIAS

- ALARCON, Daniela. *Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, ECA/USP, 2008.
- ANDRESS, Richard. "The German Exile Experience in Brazil from the Perspective of Arnold van Gennep's Les rite de passage". In: EVELEIN, Johannes F. *Exiles Traveling. Exploring Displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings 1933-1945*. Amsterdam: Edition Rodopi B. V., New York, 2005.
- BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro da, HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Conhecimento*. São Paulo: Papirus Editora, 2009.
- BELLAVANCE, Guy. "Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem 4. A Cidade em Imagens*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. "La definición social de la fotografía". *La fotografia: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1979.
- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva 1996.
- _____. "Memories from 1933-45". In: MORRIS, Katherine (org.). *Odyssey of exile: Jewish women flee the Nazis for Brazil*. Detroit: Wayne University Press, pp. 146-162, 1988.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia, ECKERT, Cornelia, MARTINS, José de Souza (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres*. Porto: Afrontamento, vol. 1 a 5, 1999.
- FERRAZ DE LIMA, Solange e CARVALHO, Vânia de. *Fotografia e Cidade. Da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado Aberto, 1997.
- FALBEL, Anat. Peter Scheier. "Fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo" In: *Boletim Grupo de Estudos Arte & Fotografia 3*. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, maio, 2009.
- FEININGER, Andreas. *Nova York anos 40*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- FOSTER, David William. "Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's camera". In: *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba: n. 1, 2005.
- FREHSE, Fraya. "Através da fotografia de rua, uma antropologia da rua no Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887, de Militão Augusto de Azevedo". In: *Caderno de Antropologia e Imagem 14*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2002.
- FREHSE, Fraya. "Entre Largo e Praça, Matriz e Catedral a Sé dos Cartões Postais Paulistanos". In: *Cadernos de Campo*. São Paulo: v. 5, 1996, n. 5-6.
- FRUGOLI JUNIOR, Heitor. *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2007.
- GEERTZ, Clifford. "A arte como um sistema cultural". *O Saber Local*. São Paulo: Editora Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. *Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2007.
- GOUVEIA, Sônia Milani. *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

GUARDANI, Mariana. "Fotógrafos estrangeiros na cidade: Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal e Alice Brill". In: LANNA, Ana Lúcia Duarte, PEIXOTO, Fernanda Arêas, LIRA, José Tavares Correia de e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. São Paulo, Os Estrangeiros e a Construção das Cidades. São Paulo: Alameda Editorial: 2011.

HOMEM, M.C.N. O Prédio Martinelli: a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo. São Paulo: Projeto, 1984.

HOBSBAWN, Eric. A Era dos Extremos. O breve século XX. Companhia das Letras, 1995.

KOSSOY, Boris. A Fotorreportagem no Brasil: O Pioneirismo de Hildegard Rosenthal. Os Tempos da Fotografia - o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2007.

KOSSOY, Boris. "Luzes e sombra da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950)". In: PORTA, Paula. História da Cidade de São Paulo. A cidade no Império 1823-1889. São Paulo: Editora Paz e Terra S. A, 2004, p. 387-455.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Saudades de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIONEL, Richard. Berlim 1919-1933. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

-----, A república de Weimar (1919-1933). São Paulo: Cia das Letras, 1988.

MAGNANI, José G. C. Da Periferia ao Centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme C. "As cidades de Tristes Trópicos". In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 1999.

MAGNANI, José Guilherme & TORRES, Lilian de Lucca (org.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

MITCHELL, W. J. T. Iconology, Image, Text and Ideology. Chicago: Chicago University Press, 1986.

MORSE, Richard. De Comunidade à Metrópole. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "O uso da imagem na Antropologia". In: SAMAIN, Etienne Ghislain (org.). O Fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec, Cnpq, 1998.

OLIVEIRA, Maria Luiza. Metrópole Hildegard Rosenthal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

PEIRANO, Mariza. Rituais ontem e hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Mulheres públicas. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

PINSKY, Carla Bassanezi e Pedro, Joana Maria. Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 19, n. 38, 1999.

POLLOCK, Griselda. Vision and Difference: feminism, femininity and the history of art. London: Routledge Classics, 2003.

PRIORI, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

RAGO, Margareth. "Trabalho feminino e sexualidade". In: Priore, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 2010.

SAMAIN, Etienne Ghislain (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, Cnpq, 1998.

SCHERER, Joanna. "Documentário fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem 3. Construção e Análise de Imagens*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Luís Otávio. *São Paulo Metrópole em trânsito*. São Paulo: SENAC, PMSP, 2004.

SIMIONI, Ana Paula. "As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões". In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, jan/jun, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

STRAUSS, Dieter. "Prefácio, O Eterno Exílio". *Brasil – Um Refúgio nos Trópicos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

STRAND, Paul. *Olhar Direto*. São Paulo: Museu Lasar Segall, MINC, IMS, 2009.

TURNER, V. *Dramas, Fields and Metaphors: symbolic action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de Passage*. Paris: Librairie Stock, [1909], 1924.

VELHO, Gilberto. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Catálogos

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. "Uma São Paulo ainda mais gentil"; TOLEDO, Benedito de. "Um olhar encantado pelos tipos humanos"; KOSSOY, Boris. "Apostamentos para uma biografia"; SACCHETA, Vladimir. "Pequeno retrato de uma pioneira". In: *Hildegard Rosenthal - Cenas Urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

Hildegard Rosenthal *Cenas Urbanas*. Catálogo do IMS. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

Instituto Moreira Salles. *O mundo de Alice Brill*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

Museu de Arte Brasileira. *Alice Brill: alicerces da forma* (Curadoria Carla Ogawa). São Paulo: MAB/ FAAP, 2007.

ZANINI, Walter. *Hildegard Rosenthal - Fotografia*. São Paulo: MAC/USP, 1974.

Depoimentos

Carla Ogawa, amiga de Alice Brill - 12/02/2014

German Lorca, fotógrafo - 27/01/2014

Hans Gunther Flieg, fotógrafo - 25/04/2014

Hildegard Rosenthal ao Museu da Imagem e do Som (MIS SP), 25/05/1981 Presentes: Boris Kossoy, Eduardo Castanho e Hans Gunther Flieg.

Renata Rosenthal, neta de Hildegard Rosenthal - 25/02/2014

Sylvia Czapski, filha de Alice Brill - junho 2013

Documentos

Alice Brill. "Meu envolvimento com a Fotografia". Dossiê Alice Brill, Itaú Cultural, c. 2000.

Sites

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>. Consultado em 13/03/2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=alice+brill>. Consultado em 13/03/2017.

<https://www.ims.com.br/ims/>

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 18 DE ABRIL DE 2017

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 12 DE JUNHO DE 2017

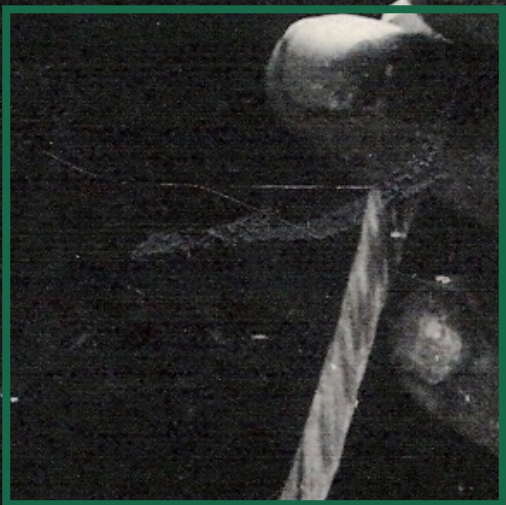
• ABSTRACT:

• This article analyses the production of photography of the
• city of São Paulo in the 1940-1950 period by Hildegard
• Rosenthal and Alice Brill given their status as new
• immigrants from Germany and women photographers.
• The intent is to identify the perspective of immigrant
• artists and their production focus during a period
• where the city undergoes significant urban changes and
• during which the presence of women photographers
• in Brazil is unheard of. The research is based on the
• visual ethnography of the pieces, and on the analysis of
• critiques and oral testimonies by the descendants of the
• artists in documentation records, located at the Instituto
• Moreira Salles and the Museu de Arte Contemporânea
• da Universidade de São Paulo.

• KEY - WORDS :

• women photographers; urban representation, São Paulo;
• visual anthropology; urban anthropology.

> PROA | GALERIA



> “NÃO ESTOU FOTÓGRAFO. EU SOU FOTÓGRAFO”: O OLHAR PRETO E BRANCO DE BOTELHO NETTO

ADRIANO SANTOS Godoy

>Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas

.....

Quem estudou nas escolas de Cachoeira Paulista, como foi o meu caso, certamente teve contato com a obra do casal Ruth Guimarães e José Botelho Netto, ou mesmo chegou a ter aulas com ambos. A chácara em que viveram boa parte da vida, próxima a Estação Ferroviária, estava sempre de portas abertas para as excursões escolares, onde os alunos podiam ouvir sobre as maravilhas da literatura e do folclore, e saber mais sobre o saci-pererê.

Dona Ruth e seu Zizinho, como eram conhecidos, conseguiam a proeza de ser a maior referência intelectual na cidade sem deixarem de lado a simplicidade. Autodenominados caipiras, tinham como missão ensinar esse modo de vida para as futuras gerações. Foi inspirado por essa simplicidade, e cuidado com a produção intelectual e artística brasileira, que surgiu a ideia da Galeria desse volume da PROA. Ao visitar a minha terra natal no final do ano de 2016 e ver aquela mesma chácara fechada e vazia, quis compartilhar as coisas que ali foram produzidas.



O falecimento de dona Ruth em 2014 teve considerável repercussão, como tinha que ser, por tão vasto currículo de um membro da Academia Paulista de Letras que foi aluna de Mário de Andrade e Roger Bastide. O artigo de Severino Antônio (2015) traz algumas declarações de autores do porte de Fábio Lucas, José Paulo Paes e Guimarães Rosa, além de críticos literários como Noemi Jaffe e Antônio Cândido, o qual cito:

.....

com a morte de Ruth Guimarães, a vida cultural do Brasil perde uma de suas grandes damas, o que ela de fato era, no sentido pleno das palavras. À capacidade intelectual e fidelidade à vocação, juntava uma distinção rara, realçada pela serena reserva. (...) Nem sempre os escritores são, como pessoa, tão relevantes quanto os seus textos. De Ruth Guimarães pode se dizer que era. (Cândido, 2014)

O que essas declarações não realçam, contudo, é o papel fundamental de seu primo, marido e companheiro de toda a vida - literalmente desde o berço. Ao seu lado, Zizinho conseguia registrar, com a fotografia, os temas que tinham em comum. Inclusive, é a ela que dá créditos pelo seu interesse:

Estava atravessando a Praça da República [São Paulo] junto com a Ruth. Ela falou assim: olha a folha desta árvore; parece uma mão. Foi assim que descobri a fotografia (...). Tudo que eu sei, eu devo a Ruth. Tudo que eu sou, é a Ruth. Ela me ensinou a ler. Nossa vida foi uma aventura tão grande, uma vida tão dura. (Varella & Rodrigues, 1999)

Funcionário público concursado pela Rede Ferroviária Federal, mesma instituição que empregou seu pai, Botelho Netto decide abandonar a carreira familiar para seguir a sua nova paixão. Assim, trabalhou como repórter-fotógrafo *free-lancer* da *Revista do Globo*, no jornal *A Gazeta*, e no jornal *Valeparaibano*, além de manter um estúdio próprio independente de 1952 a 1970.

Em 1975, José Botelho Netto licenciou-se em Letras pela Faculdade Salesiana de Filosofia Ciências e Letras de Lorena (SP), e assim fez carreira de professor na rede estadual de ensino, e na Faculdades Integradas Teresa d'Ávila (FATEA), local em que conseguiu uma legião de admiradores e discípulos. Além de ser fotógrafo, também era educador.

Quando moço, a fotografia era o meu "hobby". Observava, aprendia, procurava. Trabalhei de *free-lancer* para revistas e jornais, com fotografias do meu gosto. Acabei deixando uma profissão pública federal em que militava e fui, de livre escolha, para a fotografia. E aí está. Eu não estou fotógrafo. Eu sou fotógrafo. (Valeparaibano, 1981)

Ao se considerar essencialmente um fotógrafo, e não apenas estar profissionalmente fotógrafo, o que se percebe no seu vasto acervo é uma paixão pelo povo, pela cultura e pela natureza do Vale do Paraíba. A Estação Ferroviária e o rio Paraíba do Sul, localizados em lados opostos de sua chácara, são os seus temas mais recorrentes. Porém, a repetição do tema nunca coincide com a composição ou o enquadramento, já que como ele mesmo afirmou, "Cada uma que faço, eu me empenho, deixo corpo, deixo alma, deixo tudo ali, na foto" (Varella & Rodrigues, 1999).

A seleção para essa *Galeria* foi fruto de um diálogo meu com Olavo Botelho, um dos nove filhos de seu Zizinho e dona Ruth, e que mantém todo o acervo de mais de duas mil fotografias que herdou do seu pai. Já os dois textos são de Júnia Botelho, também filha do fotógrafo. Esse pequeno recorte busca expor a pluralidade de composições, fases, temas e técnicas desenvolvidos durante a carreira do artista e pelo seu olhar em preto e branco - já que como ele mesmo afirmou, as cores "tem uma certa teatralidade em detrimento da vida" (Valeparaibano, 1981).

¹Olavo Botelho mantém um blog que divulga o trabalho de seus pais (<http://retratosecronicas.blogspot.com.br/>) além de uma página no facebook exclusiva para as fotografias de José Botelho Netto (<https://www.facebook.com/botelhonetto/>).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÂNTONIO, Severino. "Ruth Guimarães, uma voz de muitas vozes" in Revista Mulheres e Literatura, v. 15, 2015.

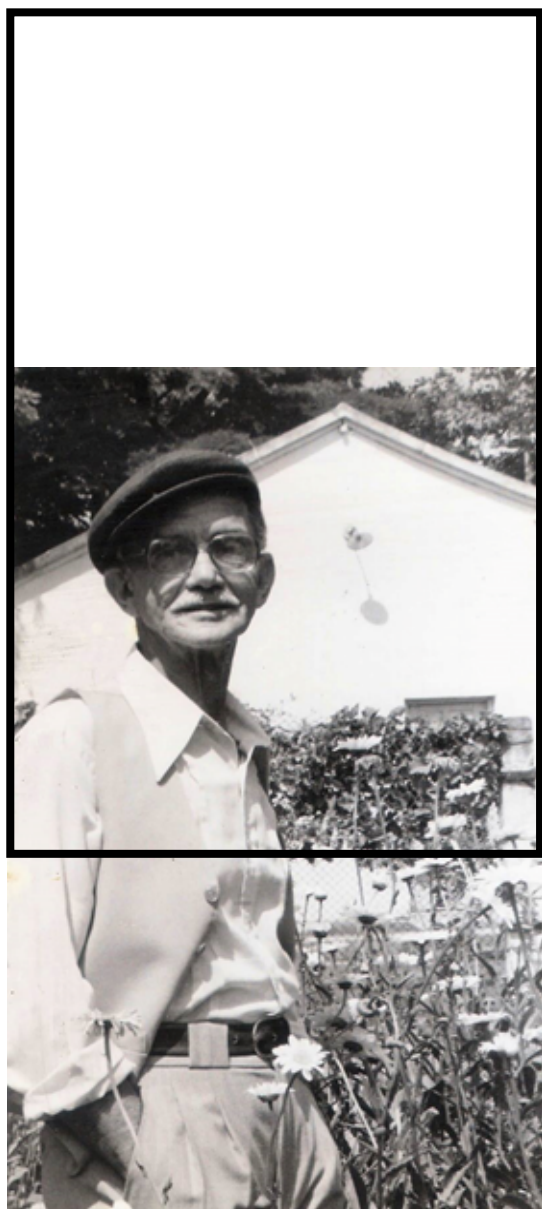
CANDIDO, Antônio. "Sobre Ruth Guimarães" in Revista Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila, Lorena, SP, nº 137, 2014.

VARELLA, Cláudia; RODRIGUES, Jurandir. "Aos 78 anos, seu Botelho diz querer voltar a fotografar" in Primeira Página. Cachoeira Paulista, 16 de janeiro de 1999.

VALEPARAIBANO. "Botelho Netto, um artista fala de sua arte: a fotografia", 14 de novembro de 1981.

Botelho Netto é paulista. Nasceu no dia 15 de janeiro de 1921, na Rua Silva Caldas, s/n, e morreu na Rua Carlos Pinto, 130, curiosamente na mesma casa, na cidade de Cachoeira Paulista, dia 09 de outubro de 2001. Era o mais velho de quatro irmãos. Ia se chamar Cirilo, mas o seu tio, pai de sua esposa, esqueceu o nome quando estava no cartório e tascou-lhe um José. Seu pai, Antonio Botelho, era chefe de estação e ficava entre Rio e São Paulo, e foi em Suzano que fixaram residência. Morava no Torreão do meio.

.....



Zizinho para os amigos, para a esposa e para a turma do ginásio cachoeirense – onde ele entrou aos trinta anos para não ser o “marido da professora” e ter sua própria personalidade. Botelho para os colegas de trabalho e para os amigos da faculdade onde aprendeu a amar a linguística, a semiótica, a história da arte.

Era apaixonado pelo que fazia. Era professor. Educador. Ensinava a ver. Ensinava fotografia com a técnica da latinha e o furo da agulha. Levava seus alunos para o alto das montanhas, para as trilhas, mandava tirar os sapatos, sentir a grama e a terra. Ensinava os meninos do ginásio fazendo coral de poesias, contando histórias, jogando truco. Ensinava os filhos no cinema falando de composição, triângulo de ouro, foco, luz, cor, saturação. Ensinou a faculdade onde estudou, a Fatea, a montar seu próprio laboratório. E quase passou cimento nos tijolos junto, para mostrar como deveria ser o melhor laboratório do mundo. Era engajado, consciente, e todos eram seus alunos em qualquer conversa que houvesse. Porque sua missão era ensinar. Fazia saraus em sua casa para juntar os amigos linguistas, filósofos, comunistas, poetas, jornalistas, folcloristas, cantadores. O violão levava às discussões, e as discussões viravam cantoria. Esse homem foi boêmio, fotógrafo, professor, educador, ambientalista. Mas principalmente fotógrafo, e fotógrafo-poeta. Um artista.

JÚNIA BOTELHO











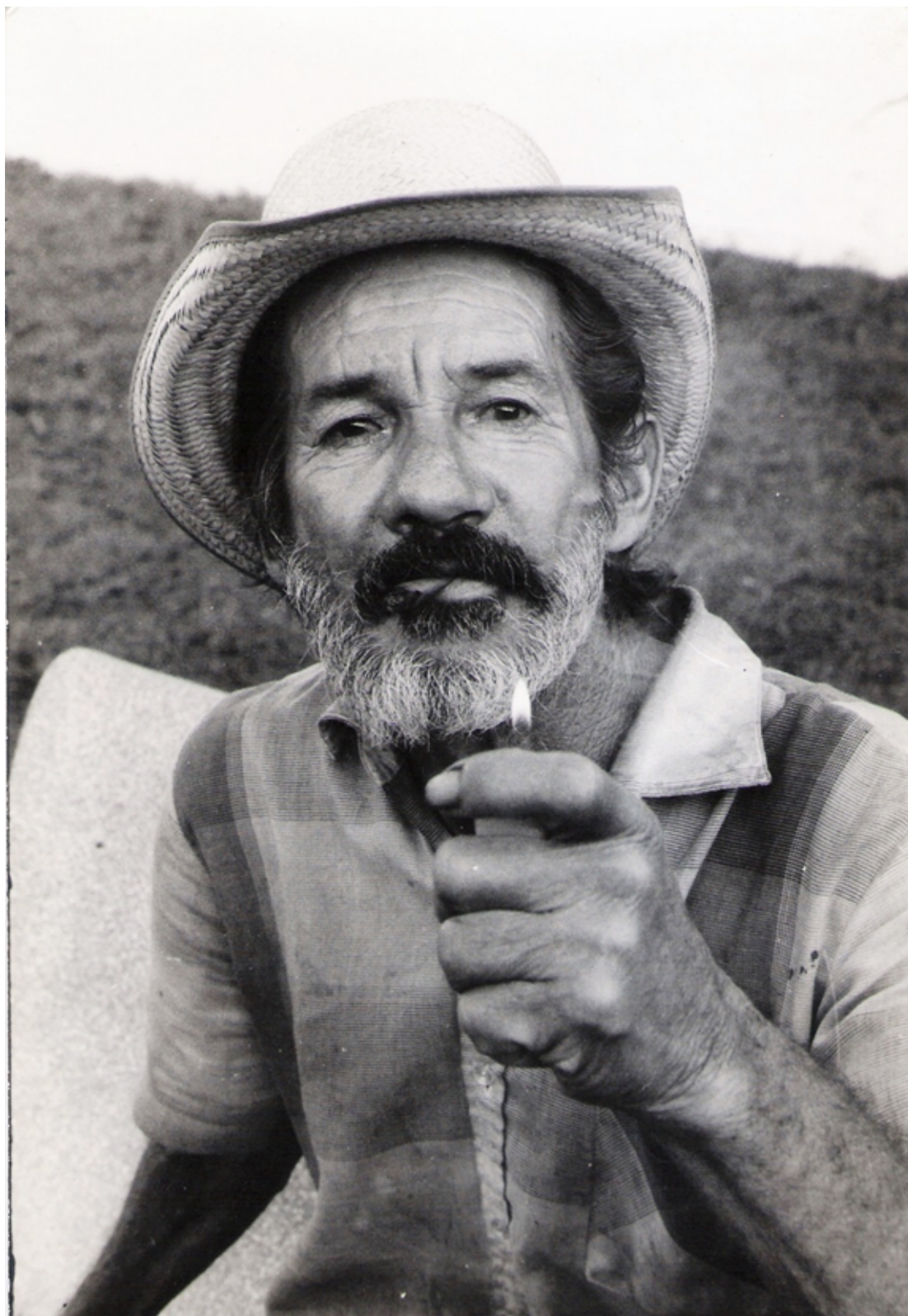
















>>

JUNTO A DISPLICÊNCIA
DO CIGARRO ACESO
ESTE PÉ À JANELA
TEM O AR DOMINGUEIRO
DE UMA RAIZ QUE FUGISSE
À ESCUREZA DO CHÃO
PARA SE ABRIR EM COPA
DE ÁRVORE AOS PÁSSAROS
E OS VENTOS UM INSTANTE, ANTES
DE O CHÃO A CHAMAR DE VOLTA
AINDA MORNIA DE SOL
AINDA TONTA DE AZUL

JOSÉ PAULO PAES

SP, 23/01/1996







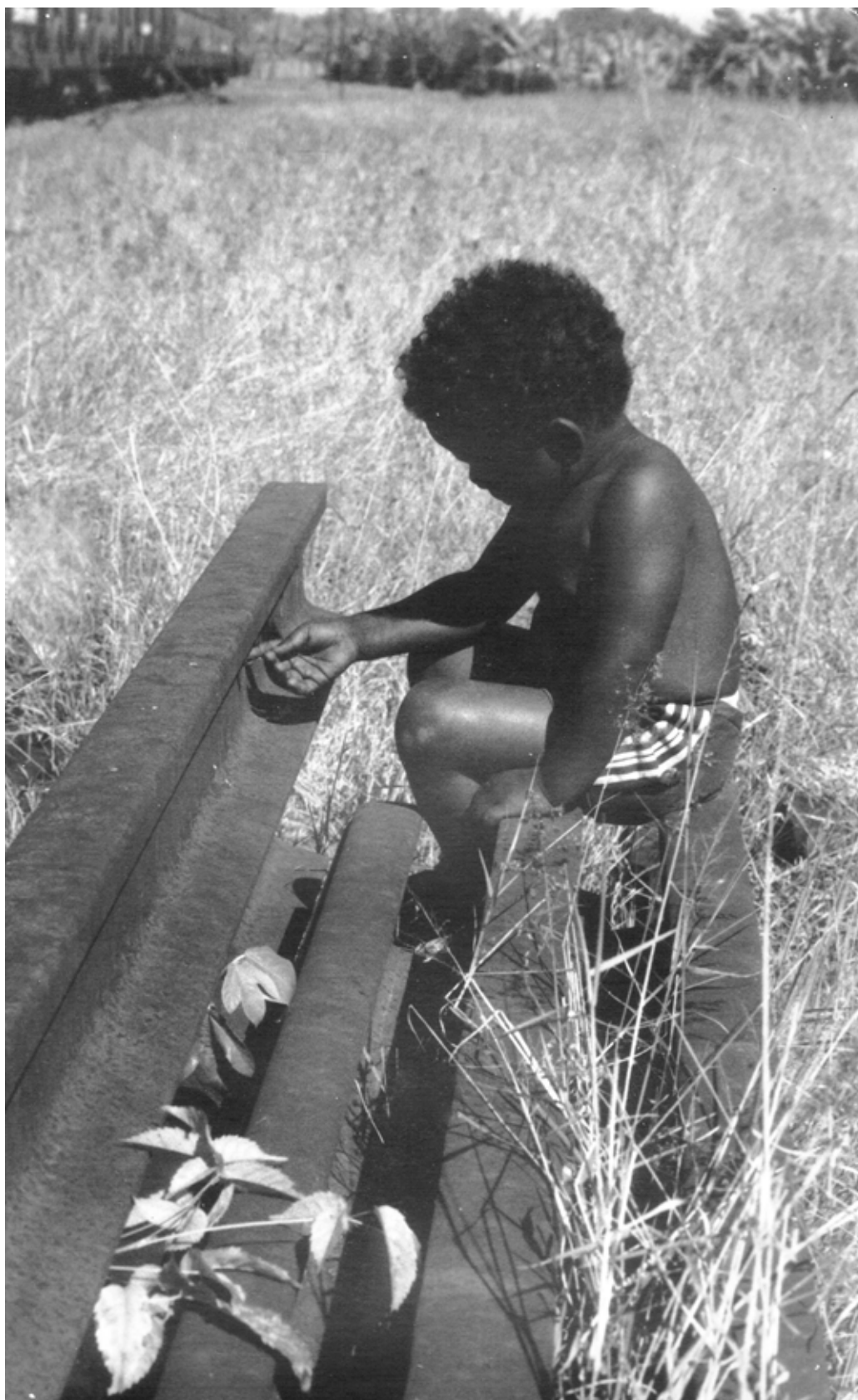
























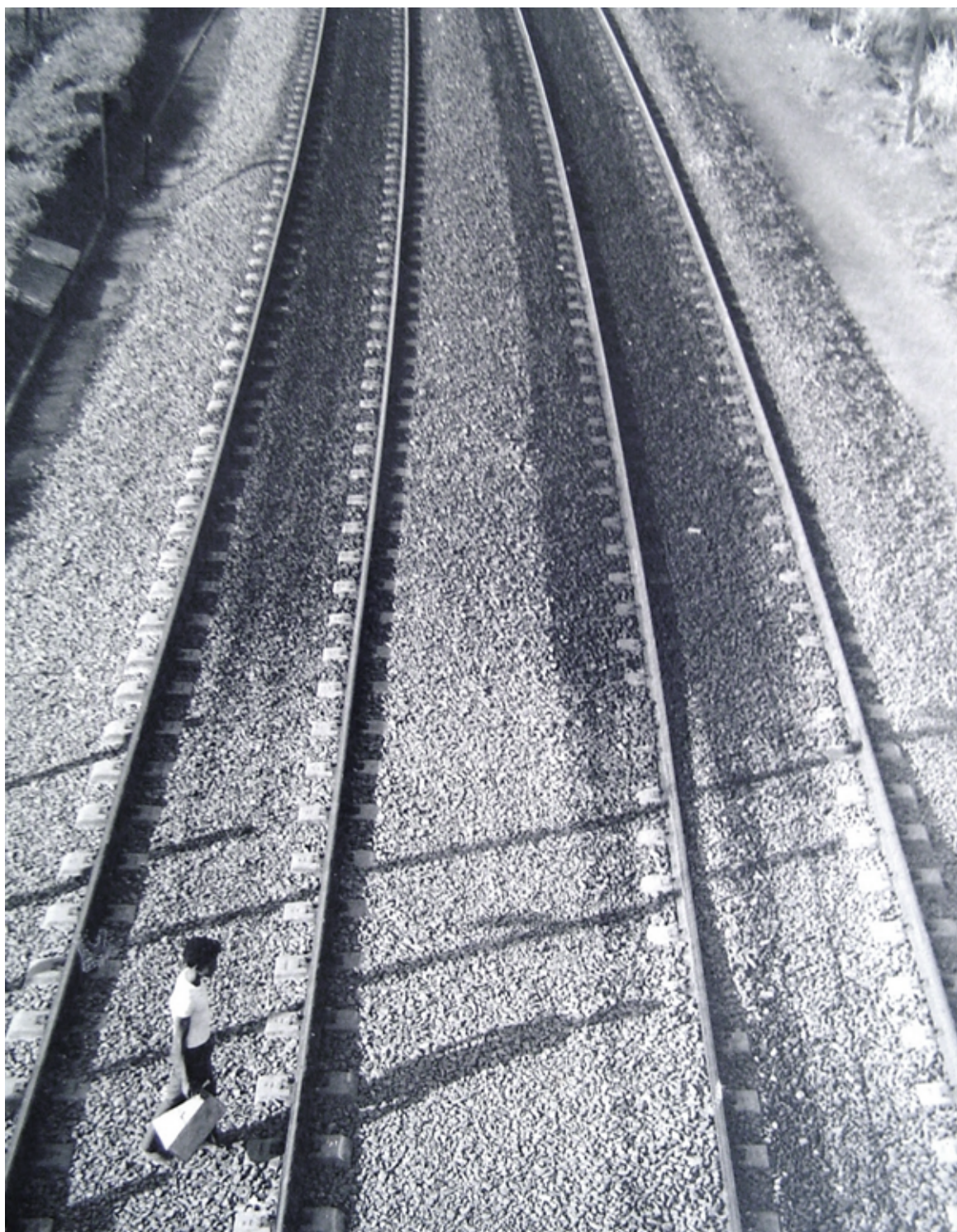


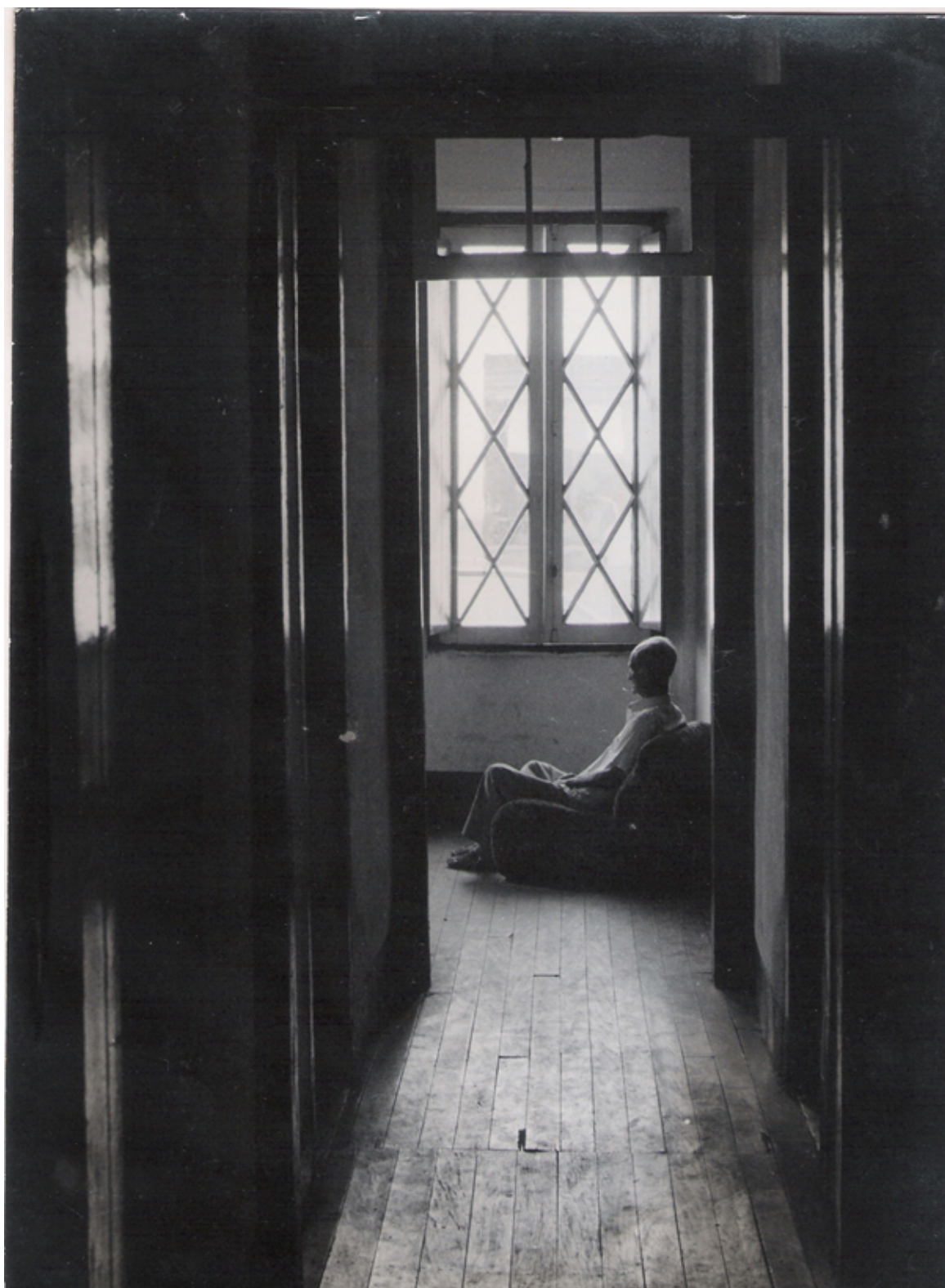
Antes de cegar, meu pai enxergava as feridas do rio, fotografava homens que o sangram. Como não podia lutar contra Deus e Seus mandamentos, contra o câncer que lhe comia a carne, contra o Alzheimer que lhe carcomia o cérebro e também a alma, então dedicava-se a fotografar a miséria exposta do seu amigo rio. Viu o que matava o seu companheiro de desventuras, no entanto esse homem não tinha mais tempo. O rio claro de sua infância sofria tanto quanto ele, chorava tanto quanto ele. Oras, mas o rio também tinha que tomar uma atitude! Tinha que ser fiel àquele que já não podia estar ao seu lado. Mas esse rio também envelhecia. E os finais de tarde eram cada vez mais purpúreos, manchando os olhos. Estavam os dois agonizando. “Para que serve um rio?”, repete o eco das águas o apelo lançado.

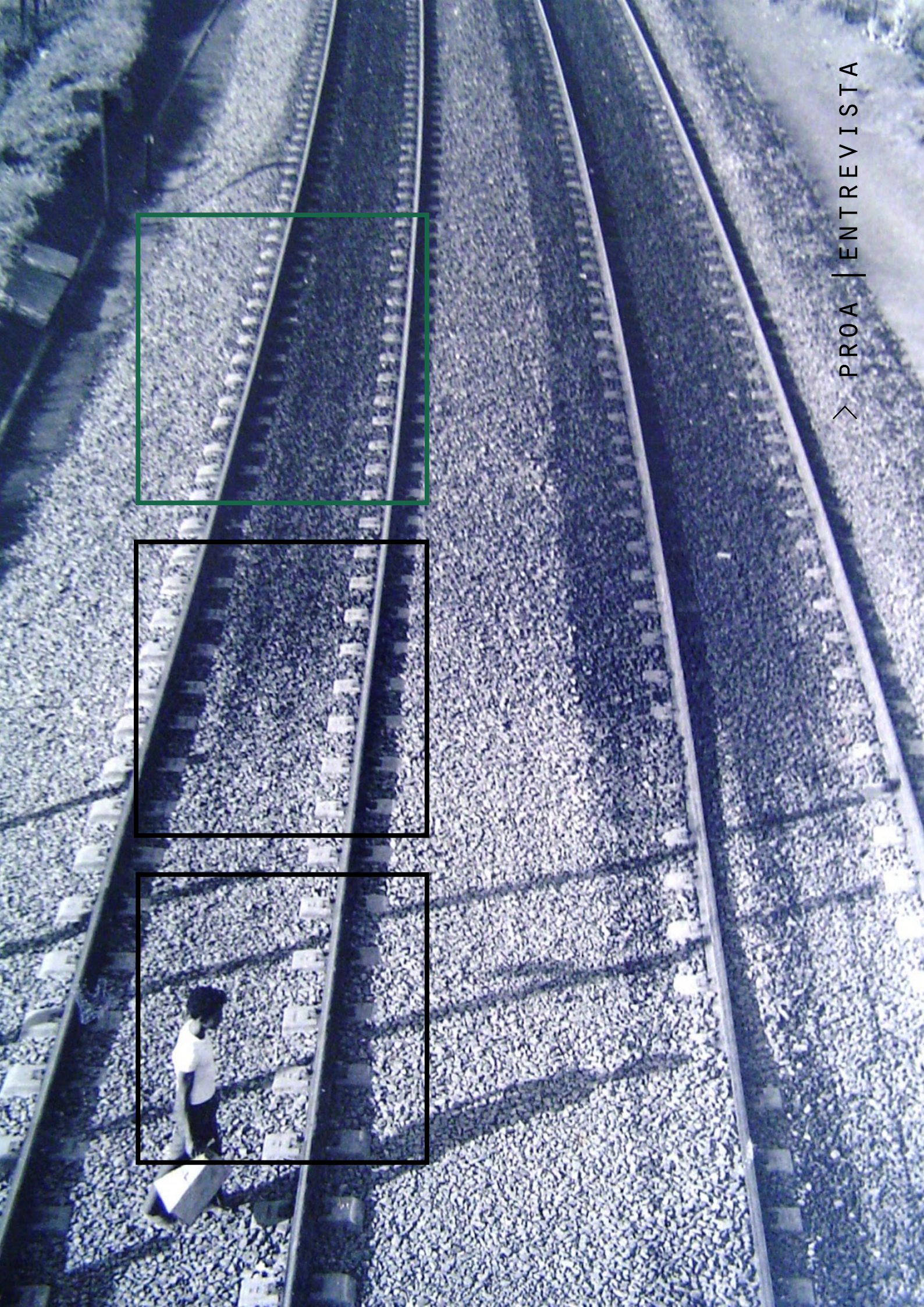
O olhar que José tinha para seu rio era muito afetoso. Quando criança ele não se incomodava muito com a palavra “preservação”. Fazia o que devia fazer porque era assim que era. Educação ambiental não se ensinava nas escolas porque o lixo era para ser jogado no lixo, qualquer outra atitude estava fora de cogitação. Mas o tempo passou e o Homem desaprendeu, ele achava. Ou foi a população que triplicou e as lixeiras não eram mais suficientes? José não desistiu, não. Ele agora está morando na história de Guimarães Rosa, à terceira margem do rio. E só sai de lá depois que seu amigo rio parar de sangrar. Ele também sangrou. E sabe o quanto doeu. Então ele não pode se calar. Nós, os filhos todos do tal de Zé, aqueles que ele gerou, aqueles que ele criou, aqueles que ele educou, aqueles que ele ensinou a ver e a enxergar, pedimos: por favor, tirem nosso pai da terceira margem.

JÚNIA BOTELHO









> “IMAGINA AS COISAS QUE SE PODIA IMAGINAR”: JOVENS ANTROPÓLOGOS E UMA TESE EMBAIXO DO BRAÇO. ENTREVISTA COM VERENA STOLCKE

POR RAFAEL DO NASCIMENTO CESAR² E
THAIS FARIAS LASSALI³

Com a presente entrevista, a PROA inaugura a série Fundadores, dedicada a celebrar a história do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp a partir dos seus primeiros professores – Antônio Augusto Arantes, Peter Fry e Verena Stolcke (à época Verena Martinez-Alier), e das circunstâncias que remontam ao seu feliz encontro, há 46 anos. Realizadas em Campinas, de 3 a 6 de novembro de 2013, por alguns estudantes do Programa, as entrevistas estão vinculadas à 3ª edição das Jornadas de Antropologia John Monteiro e figuram como um importante documento da antropologia no Brasil, abordada/pensada sob o ponto de vista de seus protagonistas.

Verena Stolcke nos mostra em seu relato como é impossível separar biografia e etnografia, projetos pessoais e intelectuais, triunfos e obstáculos de toda ordem. O que existe é um emaranhado no qual uma dimensão da vida ilumina e constitui a outra. Num domingo ensolarado de novembro, a antropóloga nos recebeu em seu hotel para uma conversa animada, na qual rememorou momentos importantes de sua trajetória. A experiência de pesquisa em Cuba nos anos 1960; o encontro com Peter Fry e Antônio Augusto Arantes, em Londres; a vinda para o Brasil a convite de Fausto Castilho com intuito de criar, em pleno regime militar, um Programa de Pós-Graduação em antropologia para a novíssima Universidade Estadual de Campinas – todos esses episódios são narrados no tom informal e entusiasmado de quem, após anos distante, regressa ao local onde tudo começou.

²Doutorando em Antropologia na Universidade Estadual de Campinas.

³Doutoranda em Antropologia na Universidade Estadual de Campinas.



Pergunta (P): Queremos agradecer-lhe imensamente por aceitar o nosso convite para participar das Jornadas, e também a oportunidade de fazer a entrevista, que representa um grande ganho para o Departamento [de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas] e para cada um: uma experiência muito importante. Gostaríamos de começar por Cuba, no doutorado, se a senhora pudesse falar tanto da experiência de ter feito uma pesquisa em um contexto político muito específico – que era Cuba dos anos 1960 –; como foi a entrada em campo, as dificuldades (como o fato da sua relação com Oxford); e como foi fazer uma pesquisa histórica numa universidade em que a antropologia tinha um tipo de tradição bem diferente. Enfim, falar livremente sobre esse contexto.

Verena Stolcke (VS): Eu acho que a nossa conversa vai ser duplamente ou triplamente histórica. Por exemplo, eu quero agradecer a vocês por terem pensado em fazer essa entrevista e ao Omar [Ribeiro Thomaz, à época coordenador da Pós-Graduação em Antropologia Social na Unicamp], que não está aqui, mas é de alguma maneira o espírito deste evento, destas Jornadas dos 40 e mais – faz 43 anos –, porque eu tenho vindo à Unicamp nesses 40 anos, não regularmente, mas com certa frequência. Mas esta vez é particularmente nostálgica. Por uma parte, eu tenho a impressão de que tudo cresceu enormemente: as autovias, Barão Geraldo. É também emocionalmente bonito por nos encontrarmos os três, Antônio Augusto Arantes, Peter Fry e eu, que efetivamente começamos em [19]70 de uma maneira muito ingênua: éramos muito novos e não tínhamos experiência de docência. De pesquisa sim, porque tínhamos feito as pesquisas para o doutorado, mas de docência, praticamente nenhuma. E então foi esse encontro entre os três, na embaixada brasileira em Londres – já que Fausto Castilho tinha pedido ao embaixador que organizasse esse encontro. Ele tinha se encarregado de procurar antropólogos porque ainda não havia antropólogos naquela época, na Unicamp, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. E eu lembro, [tenho] só uma lembrança daquele primeiro contato com o Antônio Augusto Arantes, que foi muito engraçado e que tem tudo a ver com a política. Convidaram-nos, desde a embaixada, a nos encontrarmos, Antonio Augusto, Peter e eu (que não nos conhecíamos) em Londres, em um bar bastante obscuro, e o ambiente era engraçadíssimo porque Antônio Augusto queria e devia descobrir qual era a nossa política. O Peter tinha estado, tinha feito

a sua pesquisa em Zimbábue; eu tinha feito minha pesquisa de arquivo em Cuba, então esse pessoal, por onde respira, não, qual é a posição dela e dele? Então foi uma conversa muito esdrúxula, porque ninguém se atrevia muito porque, claro, era o Brasil dos militares. Quer dizer, todos estávamos de alguma maneira implicados em situações, em contextos políticos. É, então, acho que tomamos um café, falamos muito discretamente, depois fomos almoçar com um embaixador cujo nome não lembro. Esse foi o primeiro encontro. E o Antônio Augusto voltou antes, Peter veio depois e depois cheguei eu, com as minhas filhas de 1 e 3 anos, e a minha tese embaixo do braço, que eu vou mencionar outra vez amanhã [na conferência de abertura das Jornadas de Antropologia John Monteiro, realizada dia 4 de novembro de 2013 na Unicamp]. Fausto Castilho veio para nos cumprimentar e me viu com as minhas filhas e a minha tese, e me disse: “nunca mais vou contratar uma mulher”. Dito e feito, porque de fato a seguinte mulher professora que foi contratada foi Evelina, Evelina Dagnino, três ou quatro anos mais tarde. Quer dizer: eu passei esse começo com todos esses colegas, homens, em intermináveis reuniões de departamento, de organização etc., [que] sempre eram realmente muito longas, [e onde também] estavam o [Luiz Benedicto Lacerda] Orlandi, o [André] Villalobos. Estávamos lá e começamos a dar aula. Peter e o Antônio Augusto já tinham começado porque o curso já tinha se iniciado com uma concepção extremamente convencional e, desde hoje, realmente, parece ser o mais convencional ainda, uma espécie de esquema evolutivo, não? Primeiro os primitivos, depois os camponeses e depois a sociedade moderna, a sociedade industrial, mas aí a gente já não tinha tanta coisa pra dizer, a antropologia urbana era minúscula naquela época. E foi muito engraçado porque a primeira coisa que eu tive que fazer em relação às aulas era apresentar aos alunos as suas notas. Eles tinham feito a primeira prova, eram muitos alunos. É uma dessas anedotas da época: eu comecei a ler “cinco coma cuatro, tres coma cinco, siete coma ocho” e o pessoal morria de rir e eu não tinha ideia do porquê, até que descobri a duplicidade semântica de “comer”. Isso foi o primeiro momento. Então, a minha tese, a tese embaixo do braço, o embaixador tinha insistido, e eu acho que isso faz sentido, de que a gente terminasse as nossas teses de doutorado antes que nos contratassem aqui na Unicamp, não? E eu acabei a minha tese, eu acabei bem, depois foi publicada na Cambridge University Press, quer dizer que foi uma tese bem valorada, e, claro, uma história muito paradoxal, essa pesquisa, porque, de fato, como eu dizia para vocês, nós (o meu marido, a minha filha mais velha, que tinha um ano, e eu) fomos a Cuba por uma



troca, um intercâmbio entre a Universidade de Oxford e a Universidade de Havana – naquela época era possível ainda. E eu tinha essa ideia absolutamente ingênua de estudar as mudanças na família depois da Revolução, que foi em [19]59. Bom, para isso, claro, precisava fazer trabalho de campo, etnografia, como se fazia naquela época. E através de um professor de Geografia, Pérez de la Riva, que ia a Oriente, em Cuba, com os alunos para fazer trabalho voluntário, que era o que os estudantes da universidade faziam durante uma parte significativa do ano letivo. Então nos levaram juntos e nos estabelecemos em uma pequena aldeia onde tinha a casa dos camponeses; dormimos lá em redes, era tudo muito autêntico, etnograficamente autêntico, né? E, claro, então como fazer contato com as pessoas? O meu marido [Juan Martinez-Alier] estava fazendo uma pesquisa muito mais realista, sobre as duas reformas agrárias de Fidel, a primeira e a segunda, então a questão era falar com as pessoas sobre problemas muito concretos: a distribuição da terra e que modelo de reforma agrária: coletivizante ou o tipo de reforma agrária chilena de [Salvador] Allende que foi distribuir terra a camponeses. E eu, como faço para falar com as pessoas, para descobrir alguma coisa sobre mudanças na família? O padrão de residência era disperso, quer dizer que era tudo muito longe, então me emprestaram um cavalo, e eu ia a cavalo com a minha filha atrás. Depois, nos dias seguintes, tinha uma dor de coxas, não estava acostumada a andar a cavalo. Mas claro que não tinha sentido, que era muito ingênua essa ideia de supor que a Revolução tinha tido um impacto e além do mais na Sierra Maestra era isso, em Ongoloso, um pequeno povoado, era muito ingênuo supor que a Revolução tinha tido impactos a um nível tão íntimo, das relações familiares. Depois eu descobri que, claro, a questão da família em Cuba – ou no Caribe em geral – era uma questão historicamente muito complexa e, além do mais, muito pouco normativa. E além do mais, politicamente, nos chamaram de volta a Havana porque as autoridades não queriam ter europeus em meio à reforma agrária. E a família, eu acho que nem tinha percebido que podia ser tema conflitivo, então voltamos a Havana. Nesse momento, eu tinha esse projeto, meu projeto de tese de doutorado... E agora, o que faço? Então, outra vez, [Juan] Pérez de la Riva, o geógrafo, ele me apresentou tanto a Biblioteca Nacional como o Arquivo Nacional de Havana, que é um arquivo fantástico. Foi uma sorte, realmente, uma coincidência e uma sorte, na medida em que no arquivo, como eu disse para vocês, um bibliotecário nos anos [19]30, um cara muito lúcido, tinha ordenado uma parte significativa, eu acho que 60% ou 70% de uma documentação histórica enorme. E agora eu vou falar para vocês porque era tão grande.

Ele tinha classificado por temas, então havia gavetas, essas gavetas de arquivo, gavetas atrás de gavetas, havia todos esses móveis com a documentação, com cartões com um resumo dos temas, dos documentos históricos. Então, empezei a procurar documentos sobre famílias e encontrei essa extraordinária documentação sobre raptos, estupros e proibição matrimonial, a própria lei de proibição matrimonial entre pessoas brancas e o que se chama agora afrodescendentes, negros e pardos. E comecei a ler e transcrever os documentos, com uma máquina de escrever – acho que uma Olivetti, dessas pequenas, que me emprestaram no arquivo –, copiando as partes dos documentos que me pareciam relevantes. Ia religiosamente todos os dias, a minha filha ia com muita pouca vontade a um círculo infantil – detestava – que era... o dia inteiro, não? E eu passava o dia no arquivo, e trabalhar com esses documentos era que nem ler uma novela: era absolutamente fascinante porque, claro, no século XIX todos os depoimentos eram escritos a mão, com todos os detalhes. Informática é um desastre porque destrói essa memória histórica. E esses documentos não só eram abundantes, senão extraordinariamente detalhados. Eu os cito bastante no livro, não? Tinha tanta documentação em Cuba, porque Cuba foi colônia tanto tempo... os espanhóis fizeram o possível para que não se tornasse independente – teve duas guerras, então, claro, a documentação ficou lá. Então quem queria fazer uma pesquisa histórica sobre Cuba tinha que ir para Havana, ao arquivo histórico. Então, claro, isso foi e foi além do mais muito paradoxal pelo tema e pela perspectiva; como eu disse, fiz a tese em Oxford, porque me casei com uma bolsa, que é o pai das minhas filhas, que tinha uma bolsa em Oxford. A gente se conheceu em Stanford – uma história bastante complicada –, e onde comem uma comem duas, sobretudo se a outra cozinha. E assim pude começar a estudar em Oxford e tive a enorme sorte

de ter como orientador Peter Rivière, o etnólogo, que de Cuba não sabia nada, que tinha escrito um artigo “Sexualidade e raça em México”. Era uma reflexão sobre o trabalho de Oscar Lewis; é um artigo muito interessante, mas isso era o mais perto que tinha chegado do que eu estava fazendo. Mas [ele] foi tão interessado, compreensivo, e além do mais comprometido comigo... eu fui a primeira doutoranda dele, éramos primeiros em tudo, tanto eu como ele. Uma perspectiva histórica nessa época era absolutamente excepcional. A antropologia que se fazia naquela época, com muito trabalho etnográfico, era sincrônica, não? Vocês devem ter aprendido a diferença entre uma perspectiva sincrônica e uma perspectiva dinâmica. As pesquisas eram todas sincrônicas porque se supunha que, como os primitivos não escreviam, não havia documentação histórica, essas explicações tontas. Então, nesse sentido, a minha tese foi realmente bastante novedosa, e agradeço sempre a Peter Rivière por ter estado tão interessado e ter sido tão aberto a uma perspectiva tão distinta. Peter Rivière era muito amigo de Needham, Rodney Needham, então imaginem o clima que havia! Estava vivo Evans-Pritchard, dava aulas, assisti aulas muito importantes. Então esse clima, claro, fazer uma tese histórica, era não-convencional. Na universidade em que estou agora, a Universitat Autònoma de Barcelona, essa perspectiva está presente. Eu consegui com um grupo de pesquisa consolidar uma perspectiva que chamamos antropologia histórica. Os Comaroff escrevem sobre antropologia histórica, Jean e John [Comaroff]... Pois é. Então é a antropologia que começou por aí, entre Cuba e Oxford.

P: E daí, na sua vinda para cá, em [19]70, uma das coisas que a gente se interessou em perguntar era, além de como era o clima institucional, a senhora, Peter Fry e Arantes tiveram que montar um estatuto, criaram um programa. A senhora poderia comentar isso, mas também comentar sobre como foi viver em Campinas nessa época – quais eram os espaços de sociabilidade que existiam, qual foi o circuito que foi possível fazer nessa época e daí a vinda para Barão Geraldo. Começaram a dar aulas já em Barão Geraldo?

VS: Não, começamos a dar aulas na cidade, do lado, eu não sei; era um prédio que devia ser alguma instituição, porque do lado havia os bujões de gás. Não sei, não sei qual que era, é fácil de descobrir. Mas estivemos lá um tempinho.

P: No centro da cidade?

VS: No centro da cidade, sim. Não lembro como é que se chama... uma dessas avenidas na parte alta de Campinas. E depois estavam construindo o campus ainda, bom, estão construindo até hoje, não? E nos mudamos aqui e começamos em frente de onde está a reitoria, uns prédios, uns barracões, na realidade, com muitas plantas no centro, muito bonito, mas era incipiente e precário. E começamos, tinha que organizar. Éramos todos, não só nós da Antropologia, senão em geral nas Ciências Humanas, éramos todos muito novos e com pouca experiência, não só de docência, mas também de organização da universidade. [Luiz Benedicto Lacerda] Orlandi tinha mais, porque tinha estado com Fausto Castilho em Araraquara, onde convidaram a Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre. Era uma das notícias destacadas da época, porque como pode ser que esse pessoal tenha, que Fausto Castilho tenha logrado convidá-los para Araraquara, com esse nome? É uma coisa muito, muito impactante. É... e.. agora perdi o fio.

P: Tiveram que chegar aqui e constituir um estatuto...

VS: Sim, ah, claro. Começamos a dar aulas na graduação básica, que reunia alunos de toda a Universidade⁵. Eram turmas enormes, 100 ou mais alunos e, claro, colocou-se a questão de um mestrado, não? Sugeriu-se que deveria se organizar um mestrado e para isso deveria ter justamente um estatuto. E Peter, eu e Antônio Augusto tampouco tínhamos ideia de como se fazia, que forma tem que ter um estatuto, que é uma coisa muito jurídica, muito minuciosa, como fundamento de um mestrado que tivesse legitimidade e reconhecimento. Então tivemos que falar com os químicos, que estavam mais avançados em ciências. Estavam mais avançados e tinham já um modelo, tinham desenhado um modelo de estatuto. Então trouxemos esse modelo e fizemos o que podíamos para fazer um estatuto para a antropologia, porque a questão era um mestrado de antropologia. Então reuniões intermináveis e isso tem tudo a ver com as relações sociais. Tanto Peter como eu e Antônio Augusto também achávamos muito frustrante que a maior parte dos nossos colegas morassem em São Paulo, como é o caso agora, enquanto que nós moramos todo o tempo em Campinas. Eu mudei uma vez de casa e, claro, poderiam pensar que era uma experiência um pouco isolada. Não, mas as atividades, as reuniões na universidade, no Instituto eram tão frequentes, tão longas e tão intensas, e éramos muito jovens; então até se misturava as reuniões com festas! Era uma maravilha! Era época da música popular brasileira, não? E dançávamos, com [Roberto] Gambini, que tinha uma cama de água, daqueles, como se diz o que se põe em cima de cama?

P: Colchão?

VS: Um colchão de água. Imagina as coisas que se podia imaginar. Então, claro, com essa intensidade laboral, de amizades, realmente não nos sentíamos em absoluto sozinhos. Estávamos muito bem acompanhados. E também o início, o país, o contexto político, a única coisa que não se devia fazer era formar parte de um partido, o PCB [Partido Comunista Brasileiro] ou o PC do B [Partido Comunista do Brasil] e, sobretudo, que a polícia soubesse que tinha essas células do partido. Eu vivi uma experiência dessas com o [Sérgio] Arouca, da medicina preventiva. Tínhamos uma reunião e de repente alguém ligou e disse: “tem perigo no horizonte”; então a gente foi embora, não aconteceu nada. Mas essa era a diferença na universidade. Os militares estavam super interessados na formação de capital humano, como diziam, daí a criação muito numerosa de programas de mestrado, que era justamente o marco universitário no qual deviam se formar os novos quadros docentes. Então dinheiro tinha aos montes, não faltava em absoluto.

P: E a senhora acha que a combinação dessa experiência que poderia ser chamada de isolada, ilhada, de estar aqui em Barão Geraldo – e o fato de ter uma ditadura que estava interessada na formação desse capital humano –, a senhora diria que essas foram condições que definiram um tipo de antropologia aqui ou, melhor dizendo, elas deram condições para fazer um trabalho diferente do que, talvez, eu fico imaginando em outro lugar que estivesse em maior evidência política? Fico pensando na sua pesquisa do Rio das Pedras. Como esse contexto político ditatorial no Brasil pode ter constrangido algumas coisas? Mas como também pode ter condicionado, propiciado possibilidades de pesquisa?

⁵ O Studium Generali, parte do projeto de Fausto Castilho para o Instituto, consistia na graduação básica, um conjunto de disciplinas comuns para todos os cursos de humanidades, com dois anos de duração.

VS: É, eu penso que é uma pergunta muito importante e que aí eu faria referência outra vez a que realmente éramos muito novos e muito pouco experimentados. Quer dizer, Peter [Fry] esteve em Zimbábue em uma situação que não era tão complicada politicamente e, claro, Cuba era outra história; mas a minha ingenuidade continuava quando cheguei aqui. Era um pouco paradoxal. Nós queríamos voltar a Cuba, mas já tinha acontecido o caso do poeta Padilla, que tinha feito um poema contra Fidel, tinha sido preso e não era possível conseguir um visto para ir. Então, aí apareceu esse convite via Peter Rivière, de Campinas, para vir aqui, não? Nós fomos os substitutos: primeiro de [Claude] Lévi-Strauss que claramente não queria vir ao Brasil outra vez – e menos a “Campinhas”, como diziam –, e segundo de [Edmund] Leach, que também não... Antônio Augusto tinha estudado com Leach, que também não estava interessado, então, claro, foram descendo na hierarquia e aterrissaram em nós. E essa ingenuidade, ao menos no que se refere a Peter e a mim, persistiu aqui até certo momento. Quer dizer que nem a atitude na Espanha, ainda hoje, das pessoas que viveram a transição diante da polícia e têm medo da polícia – uma coisa que eu nunca senti, porque não vivi a polícia em uma ditadura, então isso passou um pouco com Peter e eu aqui. Como não tínhamos experiência de uma ditadura militar, eu acho que éramos um tanto ingênuos de não perceber claramente os riscos que existiam. E depois a minha pesquisa na Fazenda Rio das Pedras, que fica aqui do lado, foi possível por duas razões: uma razão foi ser mulher e, além do mais, uma mulher obviamente estrangeira – jovem, loira, de cabelo longo, que parecia uma hippie. Aí no meio das mulheres, Dona Cida, Dona Jandira, Dona Ditinha, Dona Antônia, todas elas que (muito, muito irônicas elas) de alguma maneira me acolheram, também pensando: “e essa mulher, de onde saiu?” E, além do mais, falando um português ainda um pouco precário – eu cheguei aqui falando espanhol. Dei as primeiras aulas em espanhol; eu não conseguia falar português e, claro, com as mulheres na fazenda, eu já falava português. Elas falavam caipira, então era outra complicação, mas dava para nos comunicar. E esse fato de ser mulher e esse aspecto tão daquela época, de hippie, devia ser absolutamente improvável que eu pudesse ter um projeto político de levantamento das massas rurais e esse tipo de coisa. Realmente não era plausível. Porém, os administradores da fazenda, por razões econômicas, ficaram preocupados com a minha presença sistemática. Eu ia todas as manhãs com um fusca muito velho que tinha herdado de um tio meu que morava em São Paulo. Me chamaram à administração – e é uma estrutura laboral extraordinária –; tinham três categorias de capatazes à cavalo: um tinha um cavalo branco e era uma coisa muito impressionante, clássico, não? Então me chamaram e me perguntaram o que eu estava fazendo aí e que eu era um problema para as mulheres que ficavam com vergonha, porque, claro, comendo sentadas no chão, das marmitas. E, então, eu pensei: bom, e agora? Acabou-se ou eu reajo. E o que fiz foi: no dia seguinte, fui com uma pilha de livros sobre a família, a família proletária, a família classe baixa em São Paulo e expliquei para eles que, na realidade, eu estava, sobretudo, interessada na desestruturação familiar dessa turma, desse pessoal que, claro, é o preconceito típico dos níveis sociais dos administradores, que eram classe média-baixa e que depreciavam esse pessoal que viajava nos caminhões de turma. Então eu voltei e houve duas consequências: por uma parte, as mulheres estavam esperando, me olhando para ver o que tinha acontecido – com muita ironia, porque suspeitavam que tinha um problema com a administração. Além do mais, eu tinha levado o livro que meu marido tinha escrito sobre a estabilidade do latifúndio em Córdoba, em



Andaluzia. A gente fez trabalho de campo lá em [19]65, ainda em pleno franquismo, e tinha fotografias que eu tinha tirado, então eu queria mostrar para elas. E tinha circulado o livro, tinha olhado as fotos e queria, de certa maneira, mostrar que eu estava muito interessada nas condições de vida e de trabalho delas e das famílias delas, e não na administração. Então, com isso, realmente estabeleceu-se uma relação extraordinária com as mulheres; estava claríssimo de que lado eu estava, do lado delas. Só que, claro, não foi possível obter as listas de salários etc., etc. da administração: eu nunca mais pude ter contato com eles, mas também não era tão importante. O importante era realmente poder falar com as pessoas, e a visão de mundo, a história desde o século XIX, a história da transformação do sistema de exploração da mão de obra nas plantações de café. E o grande debate daquela época com os economistas – João Manuel [Cardoso de Mello] etc. – era como é que se tinha dado a proletarianização (que palavra mais difícil!), a proletarianização rural no começo dos [anos 19]60. E eles argumentavam que as relações sociais de produção tinham mudado devido – marxistas, eles – à transformação da organização do sistema de exploração de mão de obra. Então, com a introdução de maquinário, tinha mudado a demanda de mão de obra para a colheita de café e todo esse tipo de argumento. E eu disse para eles: “Vocês já falaram alguma vez com alguma trabalhadora ou algum trabalhador ‘bóia fria’, não?”. E não, não tinham. Então, claro, o debate foi justamente [esse]: eu estava fazendo trabalho de campo todos os dias com as mulheres, anotando o que me iam contando, enquanto que eles estavam construindo esses modelos macro. Participava o [José Graziano da Silva], que agora está na FAO [Food and Agriculture Organization], que foi ministro de Lula; publicamos uma compilação de textos juntos, “A Questão agrária”.

P: Posso voltar numa questão agora, que eu acho muito interessante?

VS: Sim, sim.

P: Duas vezes a senhora mencionou aqui que o Fausto Castilho falou que nunca mais contrataria uma mulher. E a senhora agora falou que sua pesquisa no Rio das Pedras foi possível também por ser mulher. Eu fico me perguntando, assim, se a gente olha comparativamente: na Universidade de São Paulo havia algumas mulheres que já estavam com uma carreira consolidada, ou já tinham algum tipo de espaço. Mas a Gilda de Melo Souza, Gioconda..

VS: Maria Isaura...

P: Maria Isaura Pereira de Queirós, Ruth Cardoso...

VS: Maria Silvia Carvalho Franco.

P: É. E se a gente olha para a Unicamp, pelo menos na área de antropologia, a senhora foi a primeira, talvez em todo o Instituto. E, uma observação pessoal, eu acho que isso deu uma característica particular para o jeito que a Unicamp se colocou na antropologia brasileira, porque as pessoas responsáveis pelo início dessa tradição antropológica foram a senhora, Peter Fry e Arantes – com temas de pesquisa que, por exemplo, na USP não se trabalhava. Tinha a Gilda de Melo e Souza com a estética, que escreveu “Espírito das roupas”, Maria Silva de Carvalho Franco com “Homens livres na era escravocrata”, a Gioconda com os caixas, e daí vem a senhora trabalhar com questões de gênero, relações de gênero, o papel das mulheres; Peter Fry com sexualidade em Belém do Pará... parece uma sorte que conseguiu reunir esses pesquisadores que acabaram, não por acaso, na Unicamp. Na área de Antropologia na Unicamp tem muita pesquisa sobre relações de gênero, e fico me perguntando como foi começar a fazer pesquisa sobre esses temas, sendo que o Brasil não estava se preocupando com isso, a antropologia não se preocupava com isso no Brasil até então...

VS: Não. Mas foi uma época muito, muito... Agitada. Em [19]75, teve lugar o primeiro congresso das Nações Unidas, o primeiro congresso da mulher, no México, que teve também um congresso paralelo, como todas as vezes, que era muito mais radical. Esse congresso teve repercussões importantes: foi tanto aqui, na América Latina, como no sul da Europa, na Espanha também. Foi, de alguma maneira, o impulso legitimador da pesquisa sobre o que depois se chamou gênero, porque a palavra gênero veio muito mais recentemente e, além do mais, muito pouco prática, acho eu. Então, claro, teve esse clima geral e, por outra parte, certamente Peter tinha já uma inclinação para colocar a questão da religiosidade popular, e, sobretudo, a umbanda, o candomblé e a sexualidade. Umbanda e candomblé, de certa maneira, em relação com sua experiência em Zimbábue sobre profetas; e eu, por outra parte, a experiência em Cuba, tentando estudar a família e o matrimônio, e encontrando-me justamente com a intersecção entre a virgindade e a questão racial, o racismo. Então tinha uma base, não? O meu livro sobre Cuba em espanhol chama-se *Racismo e sexualidade na Cuba colonial*, que é um título muito mais apropriado que aquele em inglês, "Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba". Eu falo para os estudantes para evitar o androcentrismo, eu falo, estou convencida disso, que toda teoria tem algum elemento biográfico. As pessoas que fazem pesquisa porque é uma parte da sua carreira, à distância, existem, mas eu acho que não é muito desejável, nem tão frequente. Acho que muitas pessoas decidem pesquisar uma questão específica por razões biográficas - o Peter, clarissimamente, não? Decidimos pesquisar desde uma perspectiva, um fenômeno específico, porque é alguma coisa que tem que ver com a nossa própria experiência. E, claro, a minha era ser alemã e mulher. Então a questão racial em Cuba, descobri, entendi finalmente que era isso do racismo e atravessado pelas proibições matrimoniais; a questão da sexualidade, da virgindade, do controle do corpo sexuado feminino - que não se dizia, não se usava essa terminologia tão pesada naquela época, era la virginidad. E é com essa bagagem que cheguei aqui e comecei a dar aula sobre a família em relação ao que depois chamamos "a reprodução". Bom, foi uma casualidade que nós chegássemos, aterrissássemos aqui na incipiente Unicamp, no Departamento, no Instituto, isso foi uma casualidade, essas coisas que não se pode predeterminar, ou diagnosticar claramente porque acontecem. Mas, claro, chegamos com uma bagagem muito específica. E o que você dizia, a comparação com a USP, que aqui eu era um tanto solitária durante uns 3 anos, uma coisa assim, como mulher. O caso da USP é muito interessante nas Ciências Humanas: Maria Isaura Pereira de Queirós, Maria Silva Carvalho Franco, tinha Emília Viotti... Tinha quatro ou cinco historiadoras, mas também sociólogas, de enorme destaque e eu acho, achei já naquela época e acho agora ainda mais, que o que explica essa presença feminina é classe. Eram todas burguesas e não no mau sentido, mas eram de classe burguesa, de classe alta e, claro, isso "compensa" o fato de ser mulher.

P: É interessante porque em vários momentos a gente fala: ser homem, ser mulher, a raça, a classe, e que todos esses elementos levam à noção de interseccionalidade, que percebemos muito nos seus textos, essa aposta nessa noção. E, bom, e não por acaso hoje, na USP, existe o Núcleo de Estudo dos Marcadores Sociais da Diferença, que está preocupado justamente em pesquisar e apostar nessa noção de interseccionalidade.

VS: Não sabia!

P: O Pagu [Núcleo de Estudos de Gênero, na Unicamp] também...

VS: O Pagu sim... Minha relação com o Pagu também existe...

P: Um dos primeiros textos que Heloísa Buarque, da USP, passou foi “O enigma das intersecções”, um texto da senhora. E foi lá a primeira vez que eu ouvi falar sobre intersecção e o quanto isso poderia ser interessante para pensar antropológicamente. E hoje eu sinto que existe uma tendência para as pessoas que vão trabalhar, aí sim, com estudos de gênero e sexualidade a sempre pensar esses elementos em articulação, uma ideia que a senhora já estava pensando...



VS: Foi muito engraçado, muito interessante na realidade, que o livro sobre Cuba contém tanto a documentação como a análise necessária para poder mostrar como se relacionam distintas marcas críticas socioeconômicas; marcas diacríticas são critérios de classificação social. O antropólogo francês Jean Pouillon escreveu, em uma pesquisa que fez na África, uma frase extraordinária: nós não classificamos porque lá fora tem diferenças para classificar, senão que classificamos e procuramos e inventamos critérios de diferenciação. Eu acho que isso é uma ideia absolutamente fundamental que contrasta dramaticamente com o nosso senso comum, de que efetivamente classificamos, distinguimos, discriminamos, porque as pessoas são diferentes. E não é assim; as classificações socioeconômicas, políticas, culturais e simbólicas são sistemas sociopolíticos que, no mundo moderno no qual se legitimam, nesse contexto do saber, se legitimam as desigualdades, apelando à naturalização, não? É nesse processo de naturalização que usamos, aproveitamos e inventamos critérios de diferenciação que justifiquem as discriminações. Não sei se isso ficou muito claro. Tenho um texto, escrevi sobre isso. Então, claro, quando escrevi a minha tese não se tinha falado das interseccionalidades – esses termos gringos tão complicados. Em absoluto, eu lia os documentos e ia fazendo, tentando fazer sentido. Tinha muita pouca bagagem teórica, que até certo ponto acho que foi uma vantagem. Eu não tinha lido Engels e Marx, La familia, la propiedad privada y el estado. Não conhecia. E eu acho que foi uma grande sorte porque teria me limitado. Então, claro, e outra vez com certa ingenuidade, me aproximei da documentação, tentei fazer sentido, aproximei-me dessas articulações entre um tipo de estrutura social, os critérios de discriminação, as implicações da naturalização para o controle dos corpos sexuados femininos e o matrimônio. Essa noção, esse conceito e as suas implicações chegaram depois, fins dos [anos 19]70, princípio dos

[anos 19]80. E foi um fenômeno político porque foram as feministas e lésbicas afrodescendentes, nos Estados Unidos, que diziam “bom, olha...”, que denunciaram a cegueira racial das feministas brancas, que sempre diziam “sisterhood is powerful”. Que irmandade é essa, não? Então, não preciso explicar isso para vocês.

P: Eu tenho lido sobre a formação intelectual do Brasil na época da formação da Unicamp, e me parece que a Unicamp, ela tem como um duplo a USP. A senhora falou que muitos professores moravam na cidade de São Paulo. A minha pergunta vai no sentido de qual era a relação da Antropologia da Unicamp com a Antropologia da USP, e com os outros programas do Brasil – tinha o Museu Nacional e Brasília –, e se havia um intercâmbio, uma conversa. Mas principalmente na USP, porque a USP parece que está sempre presente.

VS: Na primeira década, os anos [19]70, eu e o Peter podemos entender a sua pergunta, mas para mim, estávamos tão ocupados aqui, estávamos tão engajados nesse processo todo e, além do mais, eu com as minhas filhas, porque o pai das minhas filhas estava no Peru fazendo pesquisa sobre a reforma agrária outra vez... Então, realmente, não tinha muitas possibilidades de ir à USP e, além do mais, éramos muito novos, docentes muito novos, enquanto que a USP estava muito estabelecida: Ruth [Cardoso] e Eunice [Durham] estavam na Sociologia a essa altura. Octávio Ianni e o [Fernando Henrique] Cardoso tinham sido expulsos, não estavam... Eu tinha mais contato com o CEBRAP [Centro Brasileiro de Análise e Planejamento] e com Octávio Ianni, éramos muito amigos. Eu acho que isso foi um processo muito pouco a pouco, de se aproximar. Tínhamos também, nós estrangeiros, certo complexo de ignorância com respeito à história da gloriosa USP, missão francesa, e o Pierre Monbeig, o Lévi-Strauss, todas essas grandes figuras que tinham estado lá. Então foi muito pouco a pouco e mais em nível pessoal, com Ruth, com Eunice, com Octávio Ianni. Eu tinha uma relação um pouco mais regular com o CEBRAP, pelo tipo de pesquisa que estava fazendo, a partir de [19]73, com as mulheres da turma, que tinha tudo a ver com Paul Singer. Quer dizer, o debate sobre a proletarianização estava também sendo discutido no CEBRAP. E depois, as primeiras eleições, com essa oposição consentida... Que foi em [19]74, não? Eu já estava fazendo a pesquisa e estava falando sobre, bom, o que ia fazer o pessoal de Jaguariúna, quer dizer, as famílias e os parentes, que iam fazer nas eleições? Então escrevi um artigo, “Enxada e voto”. Fernando Henrique já estava se preparando para ser presidente e tinha esses conflitos ou desavenças políticas entre todo esse pessoal. A questão é que é muito interessante porque realmente foi um momento crucial. Mas teve uma diferença de opinião muito importante sobre o significado do resultado, não? Como eu estava falando com as pessoas, a população dos trabalhadores lá nas plantações, eles eram de um ceticismo total, enquanto a interpretação dessa esquerda... Octávio Ianni etc., todo esse pessoal. Não, Octávio Ianni tinha uma opinião distinta, mas esse setor opinava que o resultado muito positivo do MDB [Movimento Democrático Brasileiro] era um sintoma de que a oposição estava se consolidando. Bom, era muito diferente a opinião. Eu acho que eu tinha razão, quer dizer, não era uma questão de polêmica sobre quem tinha razão ou não, senão de ter contato com as pessoas. E a mim contaram que [19]64 tinha passado em brancas nuvens para esse pessoal das turmas, diziam assim: antes e depois foi tudo igual. O que era para a inteligência em São Paulo um sintoma da ditadura, da repressão, quer dizer: a violência e a brutalidade da polícia, para os pobres, não era nenhuma novidade. Então, claro, esse tipo de informação que fui recolhendo me dizia uma coisa muito diferente. Então, está no livro.

P: Tem algo mais que a senhora gostaria de dizer?

⁶ “Enxada e voto no Brasil”, escrito em co-autoria com Armando Boito Júnior e publicado em: CARDOSO, Fernando Henrique, comp. Partidos políticos e eleições no Brasil, por Fernando Henrique Cardoso e Bolívar Lamounier, coordenadores. 2a. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.]

VS: Tem uma coisa, todavia, que eu acho que estava lembrando hoje, muito interessante. Uma ocasião, deve ter sido [19]73, [19]74, convidaram a Peter [Fry] e a mim para explicar o nosso projeto. E Peter tinha um projeto sobre linguagem e classe. E eu, do que ia falar, tendo tido a experiência de Cuba? Da questão racial. E tinha lido Florestan Fernandes, Octávio Ianni, [Fernando Henrique] Cardoso etc. sobre o tratamento da questão racial neste país. Então fiz um pequeno projeto, muito parecido àquele, à minha pesquisa em Cuba: raça, sexualidade, matrimônio, classes, desigualdade ou hierarquia social, sociopolítica. E a reação foi terrível! Absolutamente terrível! Me aplastaram. E, sobretudo, Maria Sílvia, (...) Maria Isaura. Foi realmente muito, muito desanimador. Na realidade, a minha proposta era muito simples. Porém, eu acho que 20 anos depois... Isso foi, sim, fim dos [anos 19]90, que eu estive três vezes no Rio, na federal onde estava Peter e Yvonne Maggie com um projeto da Rockfeller e estava trabalhando sobre o projeto da Unesco de pesquisa sobre a democracia racial no Brasil. E aí percebi o que tinha acontecido, claro. Eu estava falando um discurso totalmente contrário, ainda que Florestan Fernandes já tinha escrito, porque ele participou do projeto. Porém o que eu estava colocando era totalmente contrário a essa ilusão de que neste país não tinha problema racial.

P: Colocando o dedo na ferida...

VS: Foi... exato. E, claro, essas colegas eram fortes, enérgicas. E quem entendeu, apreciou e me disse depois que achava muito interessante esse tipo de projeto foi um historiador [Fernando Novais], uma pessoa encantadora, historiador na USP, muito perto do Boris Fausto. Era óbvio porque ele tinha uma sensibilidade para essa questão... Ele entendeu perfeitamente qual era a questão, enquanto que a burguesia, a burguesia progressista ainda não tinha chegado lá, a perceber que a questão fundamental, que eu acho que continua existindo, é como se formula, se introduz essa ideia, essa mistificação da questão racial neste país, a democracia racial.

P: Como a senhora vê o campo da Antropologia Brasileira hoje no enfrentamento dessas questões, da questão racial? Várias vezes a gente percebe, vê o uso da etnicidade, identidade étnica em relação à raça – alguma coisa que a senhora falou uma vez da substituição terminológica –, como poderia ser um tipo de armadilha, e daí também as questões de gênero e a possibilidade de falar de uma categoria mulher ou mulheres. Eu queria saber como a senhora vê a antropologia feita hoje no Brasil.

VS: Lamentavelmente, não estou tão informada. Mas a impressão que eu tenho é, por uma parte, o que aconteceu com o giro pós-moderno, passamos das classes às identidades e às identidades étnicas. E a questão da intersecção, isso foram as mulheres negras nos Estados Unidos que atacaram essa questão da desigualdade e da invisibilidade delas, não? Agora, esse modelo paradigmático pós-moderno, também eu acho que conduz à questão racial neste país. Teve essa época quando eu estava pesquisando, quando fui à Unesco e trabalhei no arquivo [qual?]. Sobre o projeto, sobre a democracia racial, teve vários trabalhos, o [Marcos] Chor [Maio] teve um grande debate sobre as cotas, mas aí, outra vez, eu acho que foi um debate, e não sei se continua ainda a polêmica; foi uma polêmica altamente política, porém com pouca pesquisa! Tem um artigo fantástico, que foi publicado em *Current Anthropology*, a revista de antropologia que o [Ricardo] Ventura [Santos], Peter [Fry], um grupo de cinco ou seis pesquisadores, o Chor, que, em relação com o debate sobre as cotas, fazem uma pesquisa com uma turma de escola secundária. É extremamente interessante como eles se definem, como são definidos e que implicações tem tudo isso para uma política de cotas, não? Mas em geral eu não se tem feito muito mais. Não é uma questão, me parece, não? E tem sumido outra vez, e vocês sabem melhor do que eu.

P: Agradecemos mais uma vez...

VS: Muito obrigada vocês! É uma visita realmente muito nostálgica, justamente pelas Jornadas e a vinda de Peter [Fry] e Antônio Augusto [Arantes] e alguns colegas mais, não? Será muito, muito bonito. Muito obrigada!



> FUNKEIRAS E HIP HOPPERS, MULHERES ARTISTAS EM MOVIMENTO

IZABELA NALIO RAMOS

> izanalio@gmail.com

Mestra em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

Nos últimos cinco anos desenvolvi pesquisas de Iniciação Científica e Mestrado com mulheres integrantes dos movimentos culturais do hip hop e do funk, em São Paulo, com o objetivo de observar como elas mobilizavam noções de gênero, sexualidade, raça e classe. A perspectiva da investigação era comparativa, e partia da noção que ambas as expressões eram consideradas pelos seus criadores e pelo público como “periféricas”. Aliás, é importante destacar aqui que muitas artistas com quem tive contato circulavam entre o funk e o hip hop. Assim, o que de semelhante e de diferente teriam os modos como esses grupos de mulheres mobilizam marcadores sociais da diferença? E quais as relações que tais modos teriam com o funk e com o hip hop enquanto culturas juvenis de periferia com suas características particulares?

Para a maior parte da opinião pública o funk tem sido visto como expressão fútil, que deprecia as mulheres e que não passa uma mensagem de “conteúdo” aos jovens. Há uma visão corrente, inclusive, que entende o funk como fonte – ou como reflexo – de problemas sociais nacionais. As fortes opiniões de crítica ao funk geralmente não encontram paralelo quando se observa a repercussão de outras expressões artístico-culturais, e um dos pontos de partida desta pesquisa buscava problematizar justamente estas críticas.

Assim, alguns pontos que busquei enfatizar foram: a discrepância entre o conteúdo das críticas recebidas pelo funk, de um lado, e aquelas recebidas por outras manifestações culturais que traziam letras de música que colocavam as mulheres em situação de inferioridade, de outro lado; e a historicidade do lugar marginal em que o funk – e especialmente funkeiras/os – tem estado, desde suas primeiras expressões, nos anos 1980 e 1990. Assim, a comparação entre funk e hip hop passava por esta contraposição entre um estilo menos e outro mais aceito e louvável pela opinião pública.

Assim, alguns pontos que busquei enfatizar foram: a discrepância entre o conteúdo das críticas recebidas pelo funk, de um lado, e aquelas recebidas por outras manifestações culturais que traziam letras de música que colocavam as mulheres em situação de inferioridade, de outro lado; e a historicidade do lugar marginal em que o funk – e especialmente funkeiras/os – tem estado, desde suas primeiras expressões, nos anos 1980 e 1990. Assim, a comparação entre funk e hip hop passava por esta contraposição entre um estilo menos e outro mais aceito e louvável pela opinião pública.

A minha opção por desenvolver a comparação partiu fundamentalmente também do meu contato com o movimento feminista e com as discussões feitas nesses meios sobre sexualidade, erotismo e sobre o próprio funk feito por mulheres. À época, pelos anos de 2012 e 2013, muitas feministas questionavam se o funk cantado por mulheres era feminista ou, ao contrário, machista. Provavelmente por se tratar de uma expressão musical com forte conteúdo sexual, a leitura feita então se calcava justamente nessa dicotomia machista versus feminista, dividindo opiniões. Abordarei essas distintas perspectivas em maiores detalhes mais à frente.

Desenvolver uma etnografia entre mulheres artistas foi, ao mesmo tempo, prazeroso e desafiador. Desafiador porque meu olhar estava direcionado para o encontro entre arte, política e marcadores sociais da diferença, de modo que a minha análise antropológica seria frequentemente confrontada com questões políticas delicadas. Além disso “se a arte imita a vida” – ou vice-versa – cabia ao trabalho antropológico descrever como se dava essa relação, entre o cotidiano destas mulheres e suas obras, objetivo um tanto ambicioso. Isto porque, como apontou certa vez a professora Adriana Facina¹ sobre as funkeiras, as jovens têm para si, de modo muito claro, que o que cantam é uma performance, assim como as letras que carregam conteúdos machistas cantadas por homens o são, podendo haver mediações nas práticas e ações cotidianas, em relação ao conteúdo das letras.

Por outro lado, foi prazeroso porque pude acompanhar processos criativos que partiam de pautas políticas como o racismo, o machismo e a desigualdade socioeconômica, e ultrapassavam a denúncia para se concretizar em algo mais propositivo do que reativo. Ou seja: produziam movimento a partir da criação artística. Além disso, em casos em que estas mulheres não eram militantes, como ocorreu com muitas funkeiras e algumas hip hoppers, foi interessante perceber como as suas obras e discursos – não “coerentes” dentro de uma perspectiva militante – eram politicamente potentes, apenas por existirem, e estavam abertos a constantes transformações.

Outro desafio ao qual me propus – e que no desenvolvimento da pesquisa se mostrou bastante produtivo dos pontos de vista acadêmico e político – foi, além de contar no texto as minhas experiências junto a elas em minhas palavras, trazer também palavras delas em textos, livros e músicas que produziram, ou que expressaram nas nossas conversas e nas entrevistas que realizamos. A intenção era a de não representá-las a partir do meu texto, mas construir espaços em que pudessem aparecer representando a si próprias por meio de suas obras e falas. O objetivo, assim, foi tratar as suas produções e falas como formas de conhecimento e experiência, e colocá-las em diálogo com as formas de conhecimento e experiência dos textos acadêmicos – que sequer formam, eles mesmos, um corpus homogêneo.

¹ Comunicação verbal da Prof^a Dr^a Adriana Facina em palestra no ciclo de debates “Mulheres e Cultura” do SESC São Paulo, em maio de 2014.

Preparando as bases: a concepção do tema de pesquisa

O tema de pesquisa foi construído aos poucos, em um longo caminho, traçado desde a graduação. Durante uma disciplina que cursei em 2011, na graduação, desenvolvi uma breve pesquisa com grafiteiras em São Paulo, movida pela admiração que tinha pelos graffiti² espalhados pela cidade, e pelo questionamento de quem eram estas mulheres que desenhavam na tela aberta que são os muros e paredes paulistanos. Na pesquisa me deparei com diversos desafios que podem estar presentes na realização de etnografias, a começar pela inserção em um campo com o qual eu não tinha intimidade alguma. Ainda assim, pude apreender com essa experiência que o graffiti, além de expressão de artes visuais, é também parte de algo mais amplo, a cultura hip hop.

Em um primeiro momento, tal aprendizado foi formal, pois como se ouve em eventos de hip hop ou se lê em trabalhos acadêmicos sobre o tema, o graffiti é um dos quatro elementos fundamentais desta cultura: está ao lado do MC (Mestre de Cerimônias, que pode ser tanto a pessoa que apresenta um evento de hip hop como um/a cantor/a de rap), da/o breaker (dançarina/o da dança break, tipo específico de dança) e do DJ (que com técnicas específicas com o toca-discos faz as bases para que rappers cantem ou breakers dancem). No entanto, o campo realizado posteriormente durante pesquisa de Iniciação Científica sobre as mulheres no hip hop em São Paulo³ revelava as tramas e conexões para além desse conhecimento formal, pois pude reencontrar algumas de minhas colaboradoras iniciais e vê-las inseridas no movimento hip hop⁴, em relação com outras/os artistas e ativistas dos demais elementos.

O trecho exposto a seguir – retirado de uma entrevista realizada por mim com uma rapper do coletivo Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, com o qual trabalhei – demonstra bem o que significa, a partir de um dos elementos específicos do hip hop, passar a entendê-lo como um todo, como um movimento:

E aí quando eu fui nessa batalha [de rap⁵] eu senti de verdade o que é o hip hop na essência feminina. De fato assim... tantas mina dançando, tanta mina rimando, tanta mina grafitando, riscando, tá ligado... (...) Fiquei assim ó “uau, é isso que eu quero pra minha vida, ser do hip hop!”. E aí quando eu olhei o hip hop todo unido assim, eu falei “é o hip hop, mano. O rap é só um detalhe no hip hop”. Tá entendendo? A gente tem que começar a pensar amplo. O hip hop é tipo o macroambiente, né? O rap é o micro. (...) Eu sei que a gente começa, aí a gente estuda o hip hop, mas num... num sente o hip hop dessa maneira, tudo funcionando junto ao mesmo tempo. É muito difícil chegar num evento de rap, muito difícil, e ter além do DJ e do MC, um breaking...um graffiti. Entendeu? Então, é essa noção de ver tudo funcionando junto ao mesmo tempo... Nossa, aquilo ali é fantástico, tio. Você sente o baguio, você vê Bambaataa⁶ refletindo ali... Nossa, que louco!

² Desenhos feitos com sprays em lata e tintas, em muros e paredes. A grafia “graffiti” é internacionalmente consagrada entre grafiteiras/os.

³ Pesquisa de Iniciação Científica em Antropologia concluída em agosto de 2013, sob a orientação da Prof^a Dr^a Heloísa Buarque de Almeida e fomento da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo.

⁴ Os artistas se referem ao hip hop tanto como cultura quanto como movimento. Alguns, como fez Tiely Santos em um evento da X Semana do Hip Hop no CEU Perus em 2014, estabelecem uma distinção entre ambos. Para Tiely, a distinção dizia respeito exatamente à questão de gênero: a cultura não tem gênero, pois se olha para a arte, para a obra. Já o movimento cultural sim, tem gênero, de modo que muitas vezes se olha para gênero e sexualidade e não para a competência da/o artista.

⁵ As batalhas de rap são práticas comuns em São Paulo, sendo a mais famosa talvez a Batalha da Santa Cruz. São reuniões de jovens, homens e mulheres, em que realizam o duelo de improviso de rimas.

⁶ Afrika Bambaataa, reconhecido como pai do Hip Hop pois durante a década de 1970 “teve a ideia de unir essas manifestações artísticas que tinham um contexto social comum em torno de um único movimento, o Hip Hop” (CHANG, 2005 apud SANTOS, 2011, p. 71).

Como minha interlocutora, também compreendi tal dimensão ao me aproximar do mesmo coletivo, a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (FNMH²). A Frente é um coletivo de coletivos femininos que atuam em diferentes regiões brasileiras e também em conexão com outros países, e “que desde 2010 trabalha pela união, especialização e divulgação do Hip Hop feminino no Brasil, tendo representantes em dezessete estados” (Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013).

Neste período acontecia um caloroso debate dentro do movimento hip hop sobre a força que o funk vinha ganhando nos últimos tempos nas periferias paulistanas, sobretudo entre os jovens, sobre a relação entre ambas as expressões culturais e sobre os valores relacionados às temáticas tratadas nas letras de funk, em comparação com aqueles abordados nas letras de hip hop. Uma das temáticas mais recorrentes nos debates entre as mulheres hip hoppers era a da sensualidade e erotismo presentes no funk. As letras que falavam sobre o sexo, cantadas tanto por homens quanto por mulheres funkeiras/os, eram vistas com certo desconforto e falta de prestígio pela enorme parte das hip hoppers com quem eu convivía, como letras que trazem conteúdos vulgares, fúteis e/ou objetificam o corpo das mulheres, em contraposição a uma ideia de “mulheres pensantes” com a qual muitas se identificavam em sua atuação através do hip hop.

O curioso era que, em paralelo a essas impressões etnográficas, naquele momento – final do ano de 2012/início do ano de 2013 – acontecia um debate nos meios feministas e acadêmicos sobre a presença das mulheres no funk, como já mencionei. Arrisco dizer que este era um debate crescente aqui em São Paulo – não só pela percepção de que o funk estava se espalhando entre os jovens da cidade, habitantes ou não das periferias, mas também por dois outros motivos. Primeiro, o sucesso cada vez maior da cantora Valesca Popozuda, recém saída do grupo de funk “Gaiola das Popozudas”, que começava a se apresentar e ter suas músicas reproduzidas de forma mais massiva em festas e casas noturnas focadas no público LGBT. Segundo, pela crescente visibilidade de outros grupos e cantoras/es de funk que tratavam do tema da (homo)sexualidade de um ponto de vista mais próximo à militância feminista e LGBT. Nesses espaços, o funk parecia chegar pela via das demandas e reflexões feministas e LGBT sobre liberação sexual. Pessoalmente, me via inserida nesse contexto de alguma forma, como mulher e como feminista, e estas discussões tocavam em questões que me eram – e ainda são – caras.

O debate, como eu o compreendia, tinha dois pontos de vista que me pareciam conflitantes: por um lado, aquele que mais se assemelhava à opinião das hip hoppers citada acima – do funk como estilo musical machista, no qual as mulheres aparecem como objetos sexuais nas letras e nas performances de dançarinas ou cantoras. Por outro, a noção de que o funk era como um meio de as mulheres falarem da própria sexualidade com autonomia, tensionando a ideia de que a sexualidade feminina tem de estar associada ao recato, à satisfação masculina antes da própria satisfação feminina e à passividade em relação aos homens. Este último ponto de vista foi, por vezes, diretamente associado ao “feminismo”⁷ Perguntavam-se as mulheres, acadêmicas, militantes feministas, funkeiras e/ou outras categorias que as levassem a se interessar ou se deparar com o tema em alguma situação: seria este funk cantado por mulheres um funk feminista?

Além das já citadas características de tanto funk quanto hip hop serem tidos como culturas juvenis de periferia, e também dos conflitos e negociações observados no campo que precedeu a pesquisa do mestrado, há outras razões que tornaram interessante a comparação destas duas expressões em relação à participação de mulheres. Por exemplo, na trajetória de ambas (que retomo em um dos capítulos da dissertação), percebe-se que a visibilidade e a ocupação de espaços de poder por mulheres é muito menor que do que por homens.

⁷ Coloco entre aspas porque não considero a existência de apenas um feminismo, mais de feminismos diversos a partir das diversas condições e interesses das mulheres. No entanto, o debate se dava mais acerca do termo assim formulado, “feminismo”, no sentido amplo de luta pelos direitos das mulheres.

A partir disso, é interessante notar que no movimento hip hop houve, desde praticamente o seu início no Brasil, reflexões conjuntas⁸ entre homens e mulheres a respeito da temática de gênero, como os direitos das mulheres e o feminismo. Houve também ações e projetos autônomos, que contemplavam diretamente as mulheres enquanto um grupo, como é o caso da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (FNMH2), junto à qual desenvolvi a pesquisa de mestrado. Já no que diz respeito ao funk, não tive acesso (seja pela pesquisa bibliográfica, seja pela etnografia) a nenhuma ação ou projeto semelhante àquelas do movimento hip hop, embora na Associação Liga do Funk, junto à qual conduzi parte da pesquisa, tenham havido discussões pontuais sobre esses temas. A participação das mulheres no funk – e sua inserção mais massiva – parece ter ocorrido sobretudo a partir da década de 2000, e de uma vertente que fala sobre erotismo, sexo, e sexualidade: o “funk sensual”, ou “funk putaria”.

Assim, nas duas expressões estiveram implicados diferentes modos de lidar com a questão de ser uma mulher em movimentos artísticos predominantemente masculinos e masculinizados, que trazem narrativas sobre as experiências de vida nas periferias e principalmente de jovens negros e negras. Ao pensarmos em gênero (e também na sexualidade) de modo relacional – ou seja, como uma noção que se constitui na relação entre os gêneros – ambos os processos pelos quais passaram o funk e o hip hop indicam caminhos bastante diversos entre si, mas também algumas condições estruturais semelhantes, como a dificuldade das mulheres em acessarem posições de destaque e poder.

Aprendendo a dançar: aproximações com as interlocutoras de pesquisa

A minha entrada em campo aconteceu de maneiras diferentes nos dois casos. No hip hop, durante a pesquisa de Iniciação Científica, comecei conhecendo mulheres artistas de forma difusa pela região metropolitana de São Paulo, frequentando eventos, oficinas e atividades ministradas por elas em diferentes bairros. Em um destes eventos, a Feira Preta⁹ de 2012, cujo tema era “O poder da mulher negra”, uma das atrações da programação era a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, que até então eu conhecia apenas pelas redes sociais. Na ocasião, procurei as integrantes do coletivo e conversei com algumas delas, que se mostraram bastante receptivas.

No entanto, para entender melhor o que era a Frente, como funcionava, levei alguns meses, e neste meio tempo a pesquisa teve de ser finalizada. No mestrado, optei por continuar trabalhando com o coletivo para ampliar a questão para uma comparação com a participação de mulheres no funk, e foi então que compreendi melhor o funcionamento da Frente e a sua dinâmica. Aos poucos fui percebendo que muitas das grafiteiras que eu havia conhecido no início da primeira pesquisa integravam aquele coletivo, ainda que atuassem de forma descentralizada em bairros espalhados pela cidade – e, na verdade, pelo país! Como disse uma vez a pesquisadora de hip hop, Tanya Saunders¹⁰, ali se formava uma extensa rede por meio da qual mulheres de todo o país se conectavam, tendo como fio condutor o hip hop. Fossem amigas pessoais e/ou parceiras profissionais, aquelas mulheres tinham algumas experiências comuns que davam sustentação a esta rede.

⁹ A Feira Preta é um evento anual que ocorre em São Paulo, de divulgação da cultura negra, em diversas linguagens.

¹⁰ Tanya Saunders pesquisa, entre outros temas, o hip hop cubano e o brasileiro. Atualmente é professora na The Ohio State University, nos Estados Unidos.

Já com as funkeiras, a aproximação foi diferente. Se, por um lado, do ponto de vista político o pessoal do funk não parecia tão desconfiado com a minha presença enquanto pesquisadora quanto o pessoal do hip hop, por outro, havia ali outros elementos que me faziam ser percebida como diferente. Em termos de idade, de modo de falar e assuntos, modo de vestir, tudo. Todos sempre me trataram muito bem e de maneira aberta, mas a primeira conversa, o primeiro contato, era algo mais difícil para mim ali do que no espaço do hip hop. Depois de muito tempo frequentando as reuniões da Liga do Funk em 2014, sentando no fundo da sala para assistir, sem conseguir falar muito com ninguém porque estava envergonhada, algumas pessoas se aproximavam e perguntavam quem eu era. Eu falava que era uma pesquisadora e interessada em conhecer melhor o funk; alguns se animavam em me apresentar àquele universo, outros perdiam o interesse na conversa. No final de 2014, ao longo do qual estabeleci essa aproximação, troquei contato com algumas meninas, que retomaria em 2015.

Em 2015, então, nos aproximamos mais. Algumas das meninas com quem havia trocado contato no ano anterior não frequentavam mais as reuniões, mas as que ainda frequentavam se animaram em conversar comigo, responder minhas perguntas e me apresentar o seu trabalho. Além disso, foi fundamental a ajuda que tive da então produtora da Liga do Funk, que me apresentou a algumas meninas que tinham começado a frequentar as reuniões e atividades da Liga naquele ano, além de trocar ideias comigo sobre meu tema de pesquisa. No final de 2015, ela me convidou para fazer uma viagem com a Liga do Funk ao Rio de Janeiro, para um evento nacional de cultura e política¹¹, e daí em diante pude conviver mais com as funkeiras da Liga e fazer algumas entrevistas.

Nos dois campos, tive que aprender a “dançar” algo novo, no sentido literal e no figurado. Fosse uma batida mais pesadona do rap ou os passos rápidos (que exigem uma super flexibilidade) do break, fosse o quadradinho ou o passinho do romano¹², meu corpo precisava tornar-se outro, diferente. Mesmo quando não eram tão diferentes assim, quando eu sabia que em outros espaços e na frente do espelho eu muitas vezes me mexia daquele jeito, algo ainda me limitava: a timidez de quem acaba de chegar sem conhecer ninguém. A timidez, tão oposta à performance de atitude das funkeiras – ou “minas de artilharia”, como diz MC Cacau Rocha em sua música¹³ – e das hip hoppers – ou “perifeminas”, como se denominaram no livro de sua autoria as hip hoppers com quem tive contato. Eu tive que aprender a dançar de um jeito novo para poder estar ali junto com elas.

Afiando as rimas: do verso à estrofe

O meu objetivo sempre foi desenvolver um trabalho acadêmico que não se encerrasse em si, e que fizesse sentido também para aqueles contextos situados além do âmbito das discussões da antropologia. Algo que falasse de juventude, de expressões artístico-culturais, de movimentos de mulheres diversas (ou mulheres em movimento) e que pudesse, sobretudo, ser interessante para minhas interlocutoras. Eu estava construindo vários “versos”, mas tinha que transformá-los em “estrofes” que tivessem um significado coletivo, ou seja, em “rimasafiadas”.

O fato de a experiência periférica – de ter nascido e/ou viver em regiões que compreendiam como “periferias” – ser fundamental nos dois campos, embora de formas específicas, me distanciava das minhas interlocutoras. De um lado, eu: uma pesquisadora branca, de universidade pública, e que não era “de periferia”; de outro, as interlocutoras que eram, em sua maioria, mulheres negras e “de periferia”,

¹¹ O evento Emergências, que ocorreu em dezembro de 2015 no Rio de Janeiro, sob realização do Ministério da Cultura (MinC), por meio da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC).

¹² Todos são passos de dança, os dois primeiros próprios ao hip hop, e os dois últimos ao funk.

¹³ A música, “Mexeu com todas – funk pela democracia”, é de composição de MC Cacau Rocha e Alê Almeida, e pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/labcriativo/mexeu-com-todas>. Última visualização em 20/07/2016.

que em geral não frequentavam a universidade como experiência juvenil. Estes lugares sociais nos diferenciavam e nos distanciavam em muitos níveis, e foi sobre essas distâncias que as primeiras pontes tiveram de ser construídas.

Na seção anterior eu disse que as interlocutoras do hip hop eram muito desconfiadas comigo de início, e isso tinha razões bem profundas. Primeiro, muitas diziam que pesquisadores e jornalistas não tinham responsabilidade com o movimento, e apenas se aproximavam para produzir os seus trabalhos e satisfazer as suas necessidades individuais. Como disse uma das interlocutoras, eram os chamados “hip hopólogos”. Em segundo lugar, o modo como se pensavam como mulheres negras era, em grande parte, em contraposição ou comparação política com o lugar social de mulheres brancas, de modo que nem sempre consideravam o feminismo feito por mulheres brancas como um feminismo que as contemplasse. Assim, foi necessário um processo de negociação e transformação para que eu estabelecesse uma real colaboração junto a elas.

Um dos meios para isso foi o chamado “quinto elemento do hip hop”, o conhecimento. Ao lado dos outros quatro elementos – DJ, MC, break e graffiti –, o conhecimento não é reconhecido oficialmente por todos os integrantes do movimento, mas é onde grande parte das mulheres se coloca como colaboradora: com poesia, prosa (contos, textos jornalísticos e também textos acadêmicos), e na educação não-formal, com oficinas, vivências, debates etc., que podem tratar de temas diversos com as linguagens do hip hop. A teórica afro-americana Patricia Hill Collins (2000) destaca, inclusive, a importância do conhecimento para o empoderamento no pensamento feminista negro: empoderamento para a transformação não apenas da consciência individual das mulheres negras, mas também das instituições sociais injustas.

Foi assim que, em determinado momento, recebi um convite para integrar o livro “Perifeminas II – nossa história”, uma iniciativa da Frente, concebida e redigida pelas suas próprias integrantes, que narram as suas trajetórias no movimento. Apesar de ter recusado o convite, por razões que explico na dissertação, ali se esboçou uma parceria que depois culminaria no desenvolvimento de oficinas conjuntas no projeto “Mulheres Multiplicando a Cultura”¹⁴, e também na publicação “Mulheres de Palavra”¹⁵.

Em comparação, eu também disse na seção anterior que as funkeiras desconfiavam menos de mim, mas que as diferenças entre nós eram maiores, sob determinado ponto de vista. Este ponto de vista pode ser ilustrado pelo que desenvolve Alexandre Barbosa Pereira (2014) em seu artigo “Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação”. Ali, o autor aponta para o fato de os setores mais intelectualizados terem certa reserva em relação ao funk – especialmente o funk ostentação – uma vez que procuram nos movimentos juvenis o que entenderiam por práticas revolucionárias, algo que se potencializa pela grande aceitação do hip hop por estes setores. O fato de o funk não trazer as mesmas referências políticas que o hip hop, então, marcaria um afastamento destes setores mais intelectualizados em relação a ele. A gestualidade, os “papos”, os “rolês”, tudo isso que citei como algo que marcaria mais intensamente a minha diferença em relação às funkeiras do que em relação às hip hoppers, passava por esta questão pontuada pelo autor.

¹⁴ O projeto “Mulheres Multiplicando a Cultura” foi organizado pelo Portal de Mulheres no Hip Hop em parceria com a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, e financiado pelo Programa VAI/2016, edital da Prefeitura do Município de São Paulo. Levava oficinas de breaking, DJ, MC, graffiti, música, literatura marginal, além de palestras sobre mulheres na sociedade, no hip hop e no funk (ministrada por mim) e cultura afro. As oficinas aconteceram em equipamentos culturais das diferentes regiões do município.

¹⁵ A publicação “Mulheres de Palavra: um retrato das mulheres do rap de São Paulo” traz fotos artísticas e relatos de dez rappers do Estado de São Paulo. É de autoria de Fernanda Allucci, Ketty Valencio e Renata R. Allucci, realizada com o apoio do Governo do Estado de São Paulo e da Secretaria de Estado da Cultura, por meio do PROAC Editais, Edital nº 46/2014. Está disponível para download no site www.mulheresdepalavra.com.br.

Assim, foi um esforço metodológico e um ganho para a pesquisa poder perceber que o funk não necessariamente compartilhava da mesma linguagem política que o hip hop, e que não poderia ser lido por determinadas dicotomias e sentidos. Novos caminhos foram traçados, a partir das experiências conjuntas e com o auxílio de bibliografia que destacavam como as expressões da diáspora negra muitas vezes não operam em dicotomias ocidentalizadas. Para dar um exemplo, a questão da sexualidade, do erotismo e das relações de gênero não seriam facilmente lidas a partir da dicotomia que o movimento feminista colocava, de interpretar o funk e a participação das mulheres nesta cena ou como uma objetificação delas, ou como ações feministas voltadas para a liberdade sexual e autonomia feminina. Era possível, ao contrário, que ambas as perspectivas estivessem presentes simultaneamente, ou que uma terceira perspectiva estivesse sendo desenvolvida ali.

Tentando escapar destas dicotomias, então, o lugar que construí junto a elas foi o que chamei, seguindo uma ideia formulada por Mariana Gomes Caetano (2015), de “caminho pedagógico do feminismo”. Neste contexto em que não se encaixavam em nenhum dos polos em que eram constantemente colocadas, as práticas feministas passavam a ser cada vez mais debatidas entre as funkeiras, e eu dialogava neste ponto, a partir de meus referenciais que me motivaram a desenvolver a pesquisa. No entanto, não mais buscava uma resposta baseada nas dicotomias – “você é ou não feminista?” –, mas ampliando as possibilidades de atuação das interlocutoras do funk conforme via como interagiam nos espaços e como dialogavam sobre temas de seu cotidiano.

Essas mulheres, hip hoppers e funkeiras, então, seguiam as linguagens das culturas juvenis das quais participavam para forjar seus lugares e espaços. No caso das primeiras, faziam isso a partir da organização coletiva, da denúncia constante de sua exclusão, e da criação de espaços “nós por nós”, ou seja, espaços criados pelas e para as mulheres, que no decorrer do período de pesquisa foram espaços cada vez maiores e de maior visibilidade na cena hip hop paulistana. No segundo caso, as mulheres forjavam espaços para si próprias nas fronteiras e bordas das letras de música, das respostas improvisadas, e nas dinâmicas de blasfêmia e zoeira, próprias ao funk. Quanto a mim, como pesquisadora, só consegui entender mais plenamente estes pontos quando busquei compreender as linguagens das próprias culturas juvenis e, assim também, pude forjar meu lugar para transformar os versos em rimas, consolidando não só um texto, mas também uma postura de colaboração entre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAETANO, Mariana Gomes. My Pussy é o Poder: representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. Toward a politics of empowerment. In: Black Feminist Thought, 2000, Routledge.

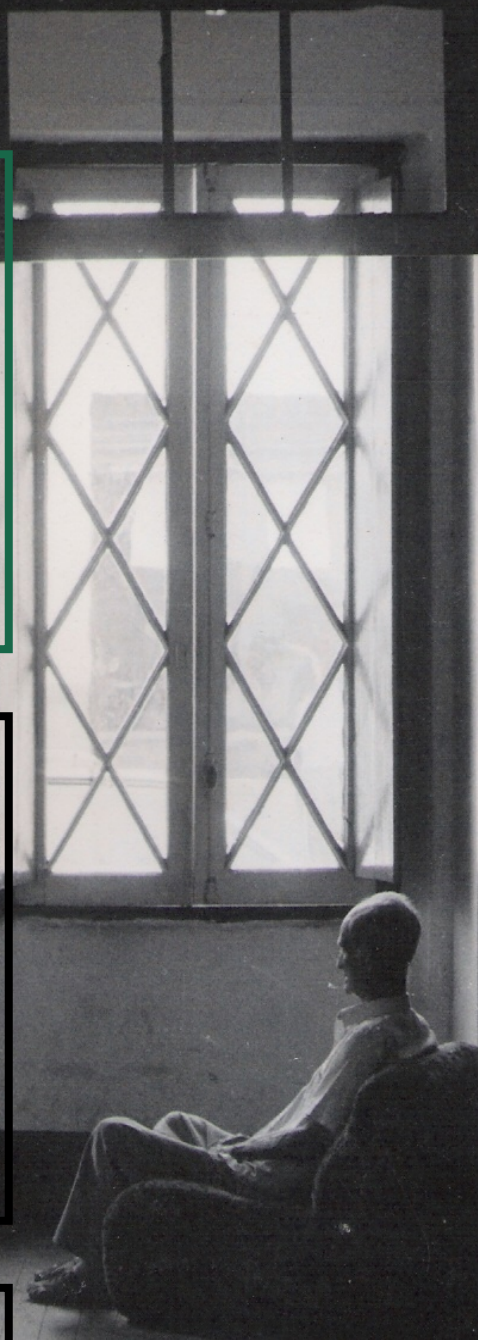
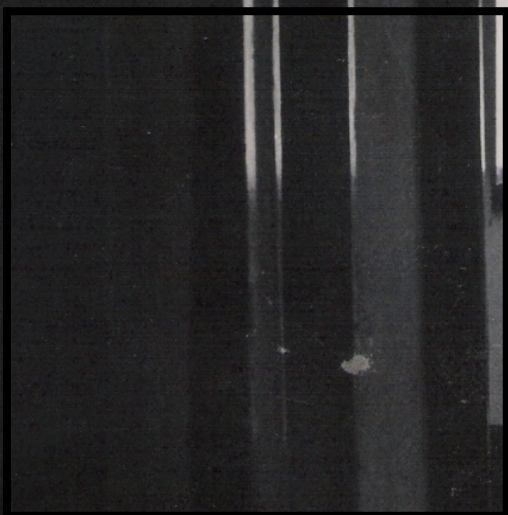
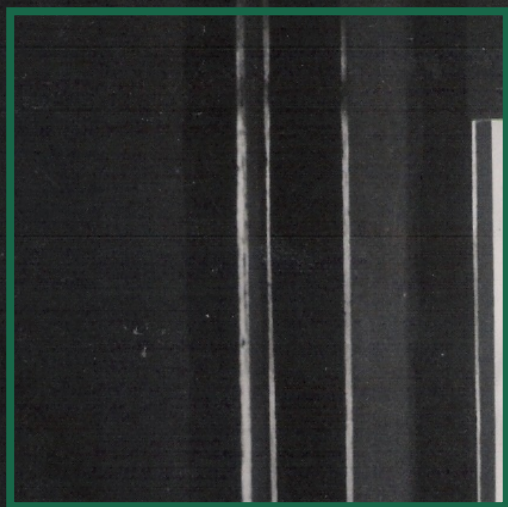
PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. Dossiê sobre cultura popular urbana. In: Revista de Estudos Culturais. São Paulo, 2014.

RAMOS, Izabela Nalio. Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk em São Paulo. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2016.

SANTOS, Jaqueline Lima. Negro, jovem e hip hopper: história, narrativa e identidade em Sorocaba. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2011.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 01 DE ABRIL DE 2017

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 02 DE JUNHO DE 2017



>FRICÇÕES ENTRE OBJETO E TEMPORALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tálisson Melo de Souza

talissonmelo@yahoo.com.br

>Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (UFRJ) e do Laboratório de História da Arte (UFJF).

RESENHA DE :

BUSKIRK, M. "THE CONTINGENT OBJECT OF CONTEMPORARY ART". CAMBRIDGE MA/LONDRES: THE MIT PRESS, 2003.

Em 1996, a historiadora norte-americana Martha Buskirk publicou "*The Duchamp Effect*", uma compilação de textos escritos por artistas, teóricos e críticos de arte (incluindo transcrições de conversas e mesas-redondas entre eles), dedicados à análise do legado artístico de Marcel Duchamp e sua relação com a produção artística emergente entre as décadas de 1960 e 1980. Entre as visões projetadas acerca do recente panorama de discussão sobre a arte contemporânea, a obra de Duchamp é vista como gesto precursor da ruptura com aspectos fundamentais que caracterizavam o campo artístico moderno (entre o fim do século XIX e meados do século XX). A partir de sua circulação entre as instituições artísticas, Duchamp elaborou e executou estratégias que confrontavam os limites delineadores desse campo – um campo marcado pela noção de unidade e de consistência estilísticas –, e seguindo um repertório de meios, técnicas e referenciais estéticos que se consagravam à medida que a arte de vanguarda era absorvida pelos museus.

¹ Ver: BUSKIRK, M; NIXON, M. "The Duchamp Effect". MA: The MIT Press, 1996. Ainda não traduzido ao português.

Ao coletar determinados objetos de produção massificada, alterá-los, mesmo que minimamente, e inseri-los em meio a uma polêmica sobre sua exposição (como seus *readymade*) – ou reproduzindo-os manualmente em seguida e salvaguardando-os em valises desdobráveis (que se abriam como pequenos mostruários de colecionador de preciosas miniaturas)² –, Duchamp tencionou dar visibilidade à dinâmica dos espaços institucionais da arte que logo se rearranjaram para apresentar a arte moderna. Ao mesmo tempo mantendo a arte moderna atada a um sistema de autenticidade e autoridade conferidas a agentes que estabeleciam as divisões “didáticas” de uma história das obras e seus autores, e definiam as fronteiras entre os objetos de valor artístico e aqueles que possuiriam mero “valor de uso”, compondo o mundo dos objetos cotidianos. Algumas de suas ações foram revistas, reinterpretadas e apropriadas por diversos artistas de diferentes maneiras, tendo sido vinculadas a novos repertórios nas últimas quatro décadas, incluindo a produção de ações e objetos artísticos que emergem atualmente.

Em 2003, Buskirk lançou “*The Contingent Object of Contemporary Art*”, apresentando seu estudo acerca dos novos caminhos tomados pelos questionamentos que artistas e suas obras de arte evocavam e anunciavam a respeito do sistema sobre o qual o campo artístico se apoia desde a segunda metade do século passado. A partir da seleção de um grupo de obras de arte – em sua quase totalidade realizadas ou inseridas em instituições norte-americanas entre os 1960 e os primeiros anos do novo milênio –, a autora traçou os contornos que evidenciam o aspecto contingente do objeto na arte contemporânea.

As análises de Buskirk partem de descrições detalhadas de conjuntos de obras de determinados artistas para abordar suas escolhas materiais, formais, cromáticas, estilísticas, conceituais e de estratégias de inserção, circulação e visibilidade, para fazer convergir noções como a de “transitório”, “instável”, “casual”, “conflitante” e “efêmero”. Sua perspectiva abre caminhos para pensar as relações entre artistas e outros agentes do campo artístico (como curadores, marchands, jornalistas culturais, críticos de arte, colecionadores e museólogos), a partir das ações, preocupações, condições, limitações e tensões impingidas pela materialidade, modo de funcionamento ou montagem, alocação, escala, cor e ordem dos objetos propostos como obras de arte contemporânea.

Das obras abordadas no livro, tomo como exemplo, entre as obras abordadas no livro, “Strange Fruit (for David)” (1992-1997), de Zoe Leonard: uma instalação composta apenas por frutas depositados no chão. O propósito manifesto pela artista, em diálogo com a tradição do gênero pictórico de “natureza-morta”, é apresentar diante do público exatamente o processo de putrefação desses objetos. O que traz para a instituição um desafio: como um museu se encarrega apropriadamente de exibi-la e mantê-la em seu acervo? Questionamentos como esse são apontados ao longo dos cinco capítulos que compõem o estudo.

Na primeira parte, “*Authorship and authority*”, são trazidas peças de dois artistas estadunidenses associados: “*Litanies*” (1963) e “*Statement of Aesthetic Withdrawal*” (1963) de Robert Morris, e “*Untitled*” (1974) de Donald Judd – a última também acompanhada de uma propaganda inserida pelo artista na revista *Art in America* de 1990, na qual alegava não ter autorizado a montagem de “*Untitled*” para exposição realizada no ano anterior com contribuição do colecionador proprietário da obra. Ambas são abordadas a partir de um viés conceitual através do qual a autora apresenta as tensões inerentes a um novo tipo de produção artística, baseada em objetos industrializados, produzidos por trabalhadores terceirizados ou montados a partir de instruções registradas por seus (“primeiros”) autores. O plano

² Refiro-me a obras de Duchamp como “La boîte verte” (1934) e “Boîte-en-valise” (1935-1940).

de montagem da obra passava a ser adquirido por colecionadores, e então a consecução das obras passaria para o interior de um circuito de exibição independentemente da autorização dos artistas que as conceberam e planejaram. Desta dinâmica, surge a tensão para a qual Buskirk lança perguntas objetivas: por que parece plausível para um colecionador ou dono de galeria que uma obra de arte ausente em seu acervo possa ser substituída por uma cópia autorizada não pelo artista, mas sim pelo proprietário de seu “manual de instruções”? Ou, ainda: há algo sobre a obra em si mesma que teria sugerido que a cópia seria apropriada no lugar do original? Onde passa a residir a autoria? Em suma, com o desaparecimento da “marca de toque da mão do artista” e com a ênfase sobre o conceito da obra, é possível alegar algum valor estético imanente ao objeto mesmo?

Sem buscar fechar a questão, a autora estabelece, a partir de outros casos de obras avaliadas, uma série de bases para se pensar os níveis afetados por tais operações. Do campo das artes visuais, este problema compõe, no período, uma discussão mais ampla sobre a noção de “autoria”: textos seminais, como os ensaios “*La mort de l’auteur*” e “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, escritos pelos filósofos estruturalistas Roland Barthes (publicado em 1967) e Michel Foucault (de 1968), respectivamente, que problematizavam o fim da percepção do autor como “sujeito fundador” e do texto como “documento”. A questão de quem está falando permanece sem resposta; e são trazidas novas vozes: as dos textos de outros autores, a do escritor e a do leitor, que participam na tessitura de relações de significados e construções de discursos.

Na altura, Buskirk analisa os conflitos que artistas buscam suscitar a partir de suas obras e o processo histórico de musealização que as acomoda na própria lógica dos museus modernos. A autora questiona: como um segmento da arte que incorpora o questionamento da autoridade, da unicidade, da longevidade, do talento e do toque do artista, ou mesmo da materialidade, tem sido envolvido em

While the notion of a postmodern rupture with earlier practices is seductive as a way of describing the turn away from the unity of medium and form associated with modernism, it does not (even if accepted) explain the embrace of contemporary art by collecting institutions focused on the care and preservation of unique works of art. (BUSKIRK, 2005, p.11)

No próximo capítulo, “*Original copies*”, a autora retoma o gesto de Duchamp: seus *readymade* como impulsionadores de uma ampla consideração acerca das formas e métodos inerentemente múltiplos e reproduzíveis, que têm sido assimilados em um meio predicado sobre uma produção estreitamente limitada. Além das réplicas de produtos industriais feitas de materiais diferentes (como as latas de bronze de Jasper Johns e as caixas de madeira de Andy Warhol), a autora aborda as diversas apropriações de uma mesma obra e os diferentes sentidos que podem gerar: um exemplo são os trabalhos de David Hammons, Robert Gober e Sherrie Levine utilizando mictórios, numa referência explícita à “*Fontaine*” de Duchamp (1917), para trazer outras dimensões de interpretação, outras evocações possíveis que um mictório pode acionar, como as ideias de frieza do material e de masculinidade e escatologia atreladas ao seu uso.

Buskirk afasta sua perspectiva sobre a produção mais recente de artistas que partem de apropriações e referências a obras consagradas nas suas criações daquela oferecida pela crítica de Peter Bürger sobre a perda de uma “autonomia artística”, própria da vanguarda histórica dos movimentos de início do século XX. A autora aproxima sua abordagem da visão de Hal Foster (1996) – cujo texto sobre a “*new avant-garde*” também compõe seu primeiro livro –, posicionando-se claramente no debate, de-

³ Ver: BÜRGER, P. “Teoria da vanguarda”. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução: José Pedro Antunes.

um novo *modus operandi* e um novo status atribuído aos objetos cotidianos na atual configuração do campo artístico. A seguir, ela afirma que um *remade readymade* como “*Painted Bronze*” (1960), de Jasper Johns – dois cilindros de bronze pintados reproduzindo a embalagem de um produto enlatado –, complexifica a noção de “apropriação” contida no primeiro gesto (da produção da obra ou objeto apropriados), na medida em que não se trata da simples reprodução do procedimento “*duchampiano*” de selecionar produtos industriais de uso comum, refazendo com outros materiais, proporções e intenções: “*One mark of how effectively Duchamp challenged traditional definitions of art is apparent in the fact that his objects did not, in many cases, retain their status, slipping back into the world of the everyday where they were used and discarded*” (Idem., p.67).

A partir das obras dos três artistas mencionados acima e de um percurso pelas apropriações de imagens veiculadas em meio massificado e posteriormente convertidas em obras “singulares-reprodutíveis” por Andy Warhol, a autora mostra como novos repertórios se somam a tais operações. A referência ao próprio gesto histórico contestador, a relação com um mais intenso nível de massificação da imagem técnica, repertórios subjetivos vinculados às trajetórias individuais dos artistas (o feminismo, a homossexualidade, a proliferação da AIDS nos anos de 1980, etc.), sendo algumas das dimensões possíveis.

“*Medium and materiality*” são o assunto central do terceiro capítulo, onde a autora considera a evidente ampliação das mídias e dos materiais utilizados pelos artistas contemporâneos na produção de suas obras. Chocolate, manteiga, feltro ou sabão passam, na medida em que se desenvolve tal processo, a evocar uma série de derivações de significados e associações culturais. Após a abertura para a apropriação de objetos e imagens que compõem a paisagem cotidiana, a própria história da arte passa a ser revista como fonte para reinterpretações, citações e formulações de *pastiches*⁴. O repertório de estilos, figuras e gêneros rigidamente hierarquizados nas academias de arte até o fim do século XIX passam a ser “transferidos” para fotografias e instalações, que por sua vez podem gerar pinturas.

Cada obra resulta da sobreposição de camadas e camadas de imagens coletadas de um percurso por um museu (de arte, arqueologia, antropologia, tecnologia ou ciências naturais, como observa Hans Belting⁵), enciclopédias, revistas de moda, ou HQs (ou ainda todos eles misturados). A retratação do corpo na arte Barroca, neoclássica e pop passa, então, a poder conviver e formar novas relações de significado, como também passa a produzir uma crítica ao processo de construção de significados no qual a tradição artística participa. Um dos exemplos desse tipo de prática é o trabalho referido de Cindy Sherman, que faz alusão à pintura de história religiosa e ao mesmo tempo introduz outros conceitos ao retratar corpos distorcidos em ambiente obscuro, despertando outras sensações e estendendo os significados da imagem “original” – um processo que conecta o passado a referências contemporâneas.

O que a historiadora evidencia ao abordar um conjunto seletivo e situado de obras de arte é a necessidade de se considerar a especificidade de cada decisão feita pelo artista. Ela sugere que as escolhas não sejam vistas como dadas ou costumeiras, pois a partir delas é possível rastrear múltiplas referências às tradições artísticas e a outras fontes no desenrolar de constantes apropriações e reapropriações: “*even as they are also given a new unity in the context of the work that emerges from this process*” (BUSKIRK, 2005, p.158).

⁴ A autora refere-se ao conceito de “pastiche” no sentido colocado por Frederic Jameson em “Post-modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism”. Durham: Duke University Press. 1991.

⁵ Ver: BELTING, H. “L’histoire de l’art est-elle finie? – Histoire et archéologie d’un genre”. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

Há ainda um conjunto de obras tratadas por Buskirk no quarto capítulo, intitulado “*Context as subject*”, que nem passam pela fabricação de imagens ou objetos. Um exemplo seria o caso de um artista que estuda acervos de instituições e propõe “curadorias” a partir da recontextualização de seus conteúdos, refletindo sobre os limites de seus lugares de representação – como foi a concepção de “*Mining the Museum*” (1992) de Fred Wilson. Ou obras que evidenciam os trâmites “nada ingênuos” entre as instituições na constituição de suas coleções – como “*Manet PROJEKT’74*” (1974) de Hans Haake. Os museus, por seu poder de projetar histórias, passam a ser o tema de investigações e passam a ser vistos como “texto”: os modos de aquisição, seleção e exibição de suas coleções engendram discursos, e é neste âmbito que os artistas intervêm com novas “leituras”, carregadas de sentidos políticos ou conceituais.

O último capítulo, “*Contingent objects*”, aborda obras de arte concebidas com base em propostas efêmeras, materiais orgânicos e mesclas de elementos perecíveis. A transitoriedade do objeto apresentado como obra encerra parte essencial da ideia de tais trabalhos que, ao serem adquiridas por instituições museológicas, são inseridos numa dinâmica cuja função fundamental é a de preservá-las para a “posteridade” e deixá-las ao alcance do público. Além de contarem com estritas instruções de montagem no ambiente expositivo, essas obras concretizam verdadeiros desafios para o corpo de conservadores, que precisam desenvolver técnicas específicas para conservar cada tipo de material usado: retardar a putrefação de frutas, evitar a dissolução de substâncias voláteis ou o desaparecimento de obras que se consomem – estas são algumas das demandas paradoxais que aparecem no interior de tais instituições.

Performances e ações exigem a elaboração de uma documentação que ilustre, explique e relate a experiência que proporcionou à audiência presente em sua realização efêmera – além de serem comprovações de sua existência no passado. Diversas formas de marcar os “traços da presença” e do “corpo ausente” do artista rompem com a busca específica pela “toque da mão do artista”, usando seus percursos pela cidade, diários e rastros sobre diferentes materiais como elementos do processo de representação de si mesmos para recordar os vestígios de sua presença física na realização de ações e performances.

Os paradoxos inerentes à condição contemporânea de produção e institucionalização da arte apresentados pela autora chamam atenção para a circulação de objetos e ações cujo valor artístico depende de relações contingentes. Ao mesmo tempo, os meios de representação desses objetos e a legislação sobre eles são constantemente problematizados e reinterpretados pelas propostas dos artistas “elencados” pela autora. Lançando mão de detalhadas descrições das obras que selecionou para ilustrar suas questões acerca das propriedades dos objetos da arte contemporânea, Martha Buskirk não dá respostas fechadas, mas situa os problemas abordados em um longo e complexo processo histórico:

The daunting situation faced by the artist of the early twenty-first century is one in which all choices seem possible. If art from the early phase of postmodernism in the 1960s and 1970s could still be understood according to certain movements or categories, a second phase predominant in the 1980s and 1990s has been characterized by artists who have felt free to pick and choose among the entire range of possibilities established since the late 1950s, pulling apart and recombining elements associated with many different movements. (BUSKIRK, 2005, p.11)

O livro se encerra sem uma conclusão extensa e definidora: a autora sumariza as perguntas norteadoras da análise sem, contudo, apresentar um desfecho. Após a leitura, ressoam as questões recuperadas pela autora, que se tornam mais aguçadas ainda quando tomamos distância da narrativa histórica que o livro compõe. Sobretudo porque podemos encontrar em outros contextos espaço-temporais, ou nos próprios Estados Unidos, práticas artísticas exemplares que não se articulam com a leitura proposta por Burskirk. A grande valia desse livro, que pode contribuir com os estudos sobre arte contemporânea no Brasil ou em outros lugares e momentos, reside nas suas intrigantes questões e no método que fornece para descrever obras conectando ideias e conceitos, além de relações entre produção, mediação e recepção mais imbrincadas. A trajetória traçada pelas perguntas da autora pode ser tomada então como um eixo a partir do qual é possível refletir acerca das práticas curatoriais e historiográficas que envolvem obras e artistas, identificando desvios e aproximações desses objetos e de ações que friccionam temporalidades, expõem tensões e fissuras entre objetos e os lugares que ocupam.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 18 DE MAIO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 15 DE AGOSTO DE 2016



> LISTA DE PARECERISTAS

<u>Adriana Nakamuta</u>	>Pesquisadora de Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro	>Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
<u>Alex Vailati</u>	>Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco	>Doutorado em Antropologia e Etnologia pela Università degli Studi di Torino
<u>Ana Gabriela Morim de Lima</u>	>Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária	>Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
<u>Ana Paula Alvares Ribeiro</u>	>Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro	>Doutorado em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro
<u>Andrea Barbosa</u>	>Professora Adjunta da Universidade Federal de São Paulo	>Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo
<u>Daniela Tonelli Manica</u>	>Professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro	>Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Edward MacRae</u>	>Professor Associado da Universidade Federal da Bahia	>Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo
<u>Eliska Altmann</u>	>Professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro	>Doutorado em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
<u>Fabiana Bruno</u>	>Pesquisadora pós-doc do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Gleicy Mailly da Silva</u>	>Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS)	>Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo
<u>Ilana Seltzer Goldstein</u>	>Professora da Universidade Federal de São Paulo	>Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Juliana Ribeiro da Silva</u>	>Professora do Centro Universitário Belas Artes	>Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo
<u>Júlio César Borges</u>	>Universidade de Brasília	>Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília
<u>Kabengele Munanga</u>	>Professor Titular da Universidade de São Paulo	>Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo
<u>Laura Ribero Rueda</u>	>Professora da Universidade Feevale	>Doutorado em Artes Visuais pela Universitat de Barcelona



<u>Lisabete Coradini</u>	> Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte	> Doutorado em Antropologia pela Universidad Nacional Autónoma de México
<u>Luciana de Oliveira</u>	> Professora da Universidade Federal de Minas Gerais	> Doutorado em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Minas Gerais
<u>Marko Monteiro</u>	> Professor da Universidade Estadual de Campinas	> Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Patrícia Carvalho Rosa</u>	> Professora da Universidade Federal do Paraná	> Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Paula Ferreira Vermeersch</u>	> Professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	> Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Roberto Conduru</u>	> Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro	> Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense
<u>Rosana Horio Monteiro</u>	> Professora associada da Universidade Federal de Goiás	> Doutorado em Política Científica e Tecnológica pela Universidade Estadual de Campinas
<u>Sandra Goulart</u>	> Professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais	> Doutorado em Literatura pela University of North Carolina System
<u>Sylvia Caiuby Novaes</u>	> Professora Titular da Universidade de São Paulo	> Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo
<u>Suely Kofes</u>	> Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas	> Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo
<u>Verônica Stigger</u>	> Professora da Fundação Armando Álvares Penteado	> Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo
<u>Vitor Grunvald</u>	> Professor da Faculdade Cásper Líbero	> Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo





INSTITUTO DE FILOSOFIA
E CIÊNCIAS HUMANAS