

RESGATE

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE CULTURA

Ano 2010
número 19



Fotografia e Memória



Centro de Estudos
UNICAMP

Em novo suporte de memória

No ano em que comemora seu 20º aniversário, *Resgate – Revista Interdisciplinar de Cultura*, concebida e produzida pelo Centro de Memória-Unicamp (CMU), torna-se uma publicação eletrônica. Abrir mão da veiculação impressa não significa relegar a um segundo plano todo conteúdo produzido e divulgado, tanto é que todas as edições já publicadas em papel foram digitalizadas e estão acessíveis, também, na versão *on-line*. O que se pretende com essa mudança de suporte é aumentar sua circulação e atingir um público acadêmico que busca informações científicas nas áreas de história, cultura, patrimônio, memória, tradição, identidade, comunicação e história oral. Nessa nova plataforma digital, *Resgate* mantém basicamente a estrutura que até então vem configurando a versão impressa. Em ‘Apresentação’ é mostrada uma vitrine sobre o conteúdo da edição, um resumo dos trabalhos contidos ressaltando sua importância no campo da reflexão. Em ‘Artigos e Ensaios’, o espaço abriga textos originais oriundos de trabalhos de pesquisa. ‘Combates e Rituais’ é a seção reservada à publicação de resultados de teses de doutorado e de dissertações de mestrado recentemente

defendidas em universidades do país e do exterior. ‘Entrevista’ abriga a opinião, o depoimento de cientistas e de expoentes da cultura cujas idéias contribuam e dialoguem com temas presentes na edição. ‘Resenha’ é o espaço reservado à apresentação e análise crítica de livros publicados nas áreas de atuação na revista. ‘Crítica’ abriga análise e julgamento de produções artísticas. Na seção ‘Empório Cultural’ o leitor poderá passear pelo universo da literatura, da fotografia, das artes gráficas, enfim, de produções que manifestem diferentes expressões por meio das artes.

Resgate inaugura essa nova fase produzindo uma edição temática sobre Memória e Fotografia apresentando trabalhos que revelam o caráter cada vez mais polissêmico da imagem fotográfica. Fruto de um olhar ingênuo ou crítico, asséptico ou contaminado, a fotografia em seus vários significados pode ser arte, documento, denúncia, relato, verdade, encenação, prova, história... memória. Essas e inúmeras outras definições podem ser atribuídas à fotografia. Pouco importa a definição desde que a reflexão sobre esse objeto de pesquisa e de expressão de arte e de sentimento siga pelo viés da memória. Pouco importa mesmo, desde que a

fotografia seja um veículo que nos permita, em poucos segundos, recordar o passado buscando informações que estavam adormecidas e reconfigurar o presente a partir da bagagem cultural de quem a observa.

Ao elaborar esta edição temática, *Resgate* oferece ao pesquisador e ao amante da fotografia elementos de reflexão que possibilitam aprofundar o conhecimento num campo em que não há nada mais autoral e subjetivo que o olhar pouco despretensioso do fotógrafo.

Uma nova edição temática – agora no campo da memória e do patrimônio rural – está sendo preparada, com lançamento marcado para dezembro de 2010. No entanto, edições temáticas concebidas e elaboradas por um coordenador de renome na área não se constituirão na forma exclusiva de produzir a revista. Edições generalistas – podendo ou não conter dossiês – também fazem parte do novo universo de *Resgate*. É só esperar.

Boa leitura!

Amarildo Carnicel,
editor de *Resgate*

Fotografia e memória

“Posso esfriar uma foto transformando-a em documento visual objetivo de uma época e ou esquentá-la até ela ferver, e transformando-a em documento visual subjetivo. Há interpretações de diferentes modos: despóticas, em estado de dúvida, indiferentes, participativas, neutras, líricas, românticas, raivosas”.

Milton de Almeida

A edição temática sobre Fotografia e Memória abre uma nova etapa da revista *Resgate*, do Centro de Memória da Unicamp, na qual identificamos um sentimento legítimo e um lugar de pertencimento para as questões da memória através do conjunto de reflexões e apresentações de resultados de pesquisa com o fotográfico ora publicados. Os estudos fotográficos em nosso país passam por um período muito fértil e com volume considerável de mestrados e doutorados, além de livros e periódicos, presentes em muitas áreas interdisciplinares que conjugam antropologia, artes, história, comunicação, arquitetura, e mesmo psicologia. Enfim, muitos campos do conhecimento que passaram a dar lugar à fotografia como objeto de conhecimento pela sua ampla possibilidade polissêmica.

Boris Kossoy em seu livro *Realidades e*

Ficções na Trama Fotográfica nos indica objetivamente que sempre estaremos implicados em processo de criações de realidades quando nos aproximamos da materialidade do fotográfico e o presentificamos em nossas pesquisas. Assim, o autor nos apresenta três planos importantes: a “memória histórica”, na qual qualquer recuperação do passado leva indubitavelmente a construções imaginárias; a “memória fotográfica”, em que nossas coleções particulares adentram afetos muitas vezes perdidos, mas de alguma forma recuperados como uma “ilusão de presença”, quando a fotografia adquire vida; e a “memória da fotografia”, onde um documento pode sobreviver como uma fotografia, atravessar o tempo para olhares que são estranhos, ou quando existe a possibilidade de interrupção do fluxo imaginário, e torna-se somente uma imagem. Quando o autor anuncia por fim

uma “memória sintética”, na qual um documento confirma a realidade passada, nos alerta para a possibilidade de uma memória fotográfica construída como prótese, e nos lembramos das narrativas fotográficas recentes de Jóan Fontcuberta, e dos fotofilmes *La Jetée*, de Chris Marker (França, 1962) e *El Pabellon Aleman*, de Juan Millares (Espanha, 2009), que traduzem esse pensamento.

Nesse sentido, esta edição sobre Fotografia e Memória é um esforço de muitos pesquisadores aqui presentes para ativar sensibilidades e razões que levam a fotografia e o fotográfico a alimentar nosso imaginário coletivo sobre questões que permeiam imagens esquecidas em arquivo político, apresentam imagens de consciência de um fotógrafo militante, sentimentos narrativos de vivências pessoais, novo contexto de imagens religiosas da mídia, fotografia contemporânea como lugar de iluminação

do esquecimento, metodologias formais de encontros presentes em acervos pouco explorados, imagens legitimadoras de processos racistas de dominação, imagens subjetivas de uma memória pessoal em processo criativo, narrativa poética sobre uma cidade invisível, o embate entre os conceitos de fotografia documento e fotografia expressão em André Rouillé, e entrevistas com fotógrafos brasileiros que focam nossas africanidades.

Assim, o conjunto de textos perpassa os tempos da fotografia, como Boris Kossoy assim denomina: como perpetuação da memória pela sua própria gênese; tempo como conceito de criação e representação que se articula em tensões entre o efêmero e a suspensão, e por fim, os tempos considerados clássicos e o tempo eletrônico entre os quais apreciação e contemplação são substituídas pelas imagens em fluxo midiático e processo de contínua saturação.

Fernando de Tacca,
organizador da edição

Monumento/esquecimento: as duplas faces da imagem

Monument/forgetfulness: double faces of image

ELANE ABREU

Mestre em Comunicação pela UFPE e doutoranda
em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ)

E-mail: elaneabreu@gmail.com

RESUMO

Lembrar e esquecer, mostrar e ocultar são verbos de uma dinâmica fotográfica e histórica que tende a encarar o tempo como descontínuo. Com base no pensamento benjaminiano acerca da relação entre imagem e história, é feita uma leitura do trabalho do artista francês Christian Boltanski, que se destaca por trazer à tona a idéia de “monumento” desligada de nomes de grande relevância social. As “pequenas memórias” de que o artista trata em suas imagens se dirigem a dos inúmeros anônimos, que, como rastros frágeis, permanecem ocultos ante a força monumental do historicismo.

Palavras-chave: Fotografia; História; Memória

ABSTRACT

To remember and to forget, to show and to hide. These are verbs with a photographic and historic dynamism which slant to view time as discontinuous. Based upon Benjamin's thought about relationship between image and history, we have here a perspective of french artist Christian Boltanski's work, who stands out by bring out the concept of “monument” disconnected from salient authors. In their pictures, Boltanski orients the “small memories” for the memory of countless anonymous, which, just like weak traces, are kept hidden by the huge power of historicism.

Keywords: Photography; History; Memory

“...vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória”.

Giorgio Agamben, *Profanações*

A proposta deste texto é travar um diálogo entre a perspectiva de Walter Benjamin sobre a história e a memória e a iniciativa do artista francês Christian Boltanski, que constrói instalações com o uso de fotografias. A ligação dos dois se deve, sobretudo, pelo entendimento da história como descontínua e heterogênea, na qual a sequência temporal não nos serve como paradigma. Como apelos à lembrança, as obras de Boltanski devolvem à vida arquivos-ruína, muitas vezes, silenciados pelo encadeamento histórico. Nelas, está em jogo o exercício do que Benjamin coloca como papel do historiador materialista: reconhecer “o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1994a: 231).

As obras artísticas, como fotografias de uma luta contra o tempo homogêneo, podem, alegoricamente, conter narrativas que se dirigem a uma crítica da história dos vencedores. O nexos causal existente entre os vários momentos da história contenta o historicista. Contudo, o historiador consciente desse nexos, não se conforma em tomá-lo enquanto verdade. Ele questiona esse nexos e capta o presente como um “agora” no qual se “infiltram estilhaços do messiânico”, como comenta Benjamin. O presente enquanto “estilhaço messiânico” é carregado de uma força redentora, “uma experiência única”, como o ímpeto do anjo da história. E é na possível força redentora dos “monumentos/esquecimentos” de Boltanski que estaremos atentos. “Monumentos” esses que aludem às vozes caladas pelo *continuum* histórico.

O artista, ao atuar na ficção dos documentos, nas duplas faces do que nos chega como “verdade”, sugere outras possibilidades às imagens

do passado, sejam elas mentais ou materiais. Na tarefa do historiador quanto do artista, observamos tentativas de uma crítica cultural e histórica. Redimir o passado, colher seus fragmentos, relaciona-se também com a descontinuidade da cultura. História e cultura são alvos do ato de “despertar os mortos”. Para ambas, é necessário um olhar iconoclasta, que escape do progresso e resgate “os corpos prostrados no chão”.

DOCUMENTOS/MONUMENTOS: DA VERDADE À MENTIRA FOTOGRÁFICA

Benjamin, em suas teses “sobre o conceito da história”, dirige-se a uma história fragmentária, descontínua. E, a cargo do historiador, está a tarefa de desconfiança do passado, da sua verdade. Desconfiar do documento histórico, inclusive, foi uma das tarefas que fizeram de Michel Foucault um marco dentre os pensadores no século XX. Ele se destacou por trabalhar a noção de descontinuidade histórica e também por perceber como os *corpus* documentais com os quais trabalhava apresentavam regularidades e rupturas discursivas. Esse novo tipo de história – a arqueologia – dedica-se a explorar não apenas as práticas de um discurso único, mas todas aquelas que nele se apoiam. O empenho é de questionar o documento quanto à sua verdade, chegando a tratá-lo como mentira.

No trabalho histórico, paralelo ao da memória, está em jogo o tempo do “agora”, na relação que esse tempo tem com um tempo passado. Temos conhecimento de que essa relação vai na contramão do historicismo, que lida com o “tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994a, 2007). Assim, não sendo possível termos uma exatidão descritiva do passado, já que cairíamos no “dogma da verdade”, devemos olhar para trás com desconfiança. Cabe, então, enfatizar a dualidade verdade/mentira do que herdamos como passado. E, também, questionar o que se coloca como documento-rastro. A fotografia, considerada esse documento-rastro, pelo menos desde o seu uso como tal, participa desse conflito entre o que é falso e verdadeiro na imagem.

Ao falarmos de documento, naturalmente associamos o termo à ideia de prova, testemunho, constatação e, embutida nessa relação, a questão da verdade. A fotografia exerce um papel fundamental nessa relação de comprovação dos acontecimentos, e se caracteriza, no senso

comum, como documento visual incontestável da existência de um determinado objeto ou fenômeno. Jonh Tagg (2005) assinala que a fotografia pode estar impregnada da ideia de prova, de constatação da existência daquilo que ela mostra, quando acompanhada de um processo social, histórico ou cultural que a assegure.

O autor enfatiza que a noção de prova “documental” associada à fotografia está envolta de um aparato social, mais do que de seu vínculo existencial, condicionado pelo índice. Afirma que o problema da evidência fotográfica é histórico e não apenas proveniente de um “feito natural”. Ou seja, é um resultado da história o discurso da fotografia enquanto prova. Não é à toa que ele relaciona as técnicas de representação e regulação social do século XIX (vigilância, arquivos de penitenciárias, manicômios) ao reconhecimento da fotografia como instrumento de “prova” oficial das instituições. Arquivos fotográficos foram montados nessa época com o intuito de guardar “evidências” em investigações judiciais. Só posteriormente, em um contexto capitalista, segundo o autor, é que o “documental” se sobressaiu como discurso, quando a imediatez e a verdade [1] tiveram no meio fotográfico um lugar privilegiado.

1 – O autor se refere ao um momento de crise (social, econômica e identitária) vivido na Europa Ocidental e nos Estados Unidos que teve como resposta o discurso documental de “expor os fatos”, a “experiência de primeira mão”.

Se, nesse esforço de “provar”, “evidenciar” fatos, a imagem fotográfica é usada pelo corpo social, ela também é, dizemos, manipulável, construída. Kossoy (1999: 134) nos fala dessa construção em outro momento: a fotografia *cria realidades*, “é uma representação *elaborada cultural/estética/tecnicamente*”. Essas realidades da fotografia fazem com que sua “essência” puramente técnica e tida como “neutra”, que garante um estatuto de “verdade”, seja questionada. “Sempre houve um condicionamento quanto à ‘certeza’ de a fotografia ser uma prova irrefutável de *verdade*” (*idem, ibidem*: 133).

Enfatizemos o duplo verdade/mentira do documento no que concerne à sua apresentação do passado. Não é apenas a existência documental que garante a apreensão da verdade. Precisamos, também, levar em consideração a ausência como forma de compreender essa “vontade de verdade”. A noção de rastro ligada à memória, ao mesmo tempo em que nos coloca diante de uma “evidência” mutilada do passado, liga-se ao seu correlato, a “ocultação”. Nessa perspectiva é que citamos a memó-

ria como atuação do escavador/historiador/arqueólogo e, também, daquele que investiga o passado com base em fotografias. O documento deve ser questionado como a quem interroga um criminoso que mente.

O historiador Jacques Le Goff (1990: 548) é contundente. “Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo”. Nessa afirmação, é colocado nos braços do historiador o trabalho do escavador, que não pode se conformar com o que diz as superfícies, desmitificando-as e atentando para o que sob elas se esconde. Não existe neutralidade no documento. Há um “inconsciente cultural” nele contido. Lembremos da manipulação de Hitler para apagar qualquer rastro, fazer calar qualquer eco que existisse do extermínio dos judeus. Ele temia essa escavação documental.

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade (*idem, ibidem*: 547-548).

Esse texto é emblemático também para pensarmos a fotografia como documento. Sabemos que ela é uma fonte bastante consultada para apresentar rastros do passado. Contudo, deve ser pensada como essa “imposição de futuro”. Não pode ser assegurada uma falta de intencionalidade nesse aspecto. É interessante como Le Goff nos coloca também diante do duplo lembrança/esquecimento. Esquecemos pelo resultado de uma “montagem” histórica que fez silenciar determinados episódios, ocultar outros possíveis futuros. A imagem dialética benjaminiana da felicidade traduz esse dilema das possibilidades de “futuro” no “pretérito”. Para Benjamin, a nossa “imagem da felicidade” é inteiramente marcada pela época que

nos atribuíram ao longo de nossa existência. “A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído” (BENJAMIN, 1994a: 222-223).

Assim como o passado não é unívoco, também não é o próprio futuro. Subjacente às aparências que o documento nos impõe, estão camadas esquecidas, ainda por explorar. Contudo, a “montagem” que nos foi herdada manipula essa imagem do “pretérito”, colocada como resultado das épocas. Nisso, Le Goff traz mais uma assertiva: “documento” é “monumento”. Ele se refere à importância da crítica profunda do documento, encarando-o como monumento, algo edificado, intencional, ligado a uma “aparência enganadora”, falsa. Para uma crítica mais apurada, é preciso desmontar o documento/monumento, demolir sua montagem, descamá-lo.

Foucault se destacou por essa “desmitificação” inerente ao documento/monumento. No ato de questionar o documento/monumento, desviou-se da história em sua forma tradicional, que fazia questão de “memorizar’ os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos*”. Por uma visão descontinuísta,

(...) a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. (...) poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento (FOUCAULT, 1997: 8).

Esse empenho para a descrição do monumento, ou seja, partir de uma “massa de elementos” para o trabalho de isolá-los, agrupá-los, correlacioná-los e interpretá-los, toma a descontinuidade como princípio fundante. Notamos que os “rastros” aparecem, aqui sendo marcas deixadas pelos homens no passado. Contudo, não são trabalhados como uma

procura da “verdade” do passado. De um empecilho, a descontinuidade passa a uma prática. Eis a tarefa do historiador/arqueólogo: descrever o monumento, desmascarar suas intencionalidades, demolir sua montagem, criticá-lo. Nesse caminho, cabe a ele não se deixar enganar pelo “tempo homogêneo e vazio” a que estão sujeitos os monumentos tradicionais.

Desestruturar esta construção é perceber a história a partir de várias práticas, e não de um único motor. Tudo o que possa permitir a descoberta de fenômenos que se relacionem à busca do historiador é útil (da semântica à foto-interpretação). Nos múltiplos saberes, encontramos aparências e ocultações que podem ser pertinentes à investigação histórica. Seria a arte um possível caminho para essa descoberta? Percebemos em Boltanski a atuação nessa multiplicidade histórica, no desmascaramento dos monumentos, na iluminação das “pequenas memórias”.

MONUMENTOS/ESQUECIMENTOS: FRÁGEIS E FUGIDIOS

“Monumentos”, como assim intitula o artista suas estruturas piramidais com fotografias de anônimos e lâmpadas incandescentes, coloca-nos face ao verbo *monere*, que quer dizer “fazer recordar”, “iluminar”. Os rostos em preto e branco, que parecem de crianças, com fraca definição nos contornos, aludem a personagens comuns, às pequenas memórias devastadas no *continuum* da história. Iluminados, eles constroem a ideia de um memorial às vítimas do esquecimento. [FIG.1]

É recorrente em Boltanski o

Figura 1



Monuments – Christian Boltanski (1985)

tema da memória ou das “pequenas memórias”, já que ele não fala da memória dos vencedores, mas daquelas que foram arruinadas, despedaçadas. Na tentativa de dar voz, ainda que de forma alusiva, a essas “pequenas memórias”, o artista não só prestigia a lembrança dos seus vestígios mas, em contrapartida, faz uma crítica à amnésia deles. Sua inquietação com o extermínio em massa é traduzida ao trazer para suas obras a singularidade dos seres humanos. Seu interesse é mostrar o quão múltiplo somos e quantas múltiplas recordações morrem com atos de guerra, por exemplo.

Diz o artista: “interesse-me pelo que chamei de *A pequena memória*, uma memória afetiva, um saber cotidiano, o contrário da grande memória preservada nos livros” (BOLTANSKI, 1998). [2] As “pequenas memórias” trabalhadas nas imagens de Boltanski não se dirigem ao tempo homogêneo da história tradicional. Elas são fragmentos no chão da grande memória lembrada. *Monuments*, ao iluminar esses rastros “pequenos de memória”, entretanto, apontam para a ausência de recordação das ruínas deixadas no curso linear histórico, ou seja, os pequenos saberes esquecidos. O duplo lembrança/esquecimento se desdobra de forma enfática na obra de Boltanski. Não se trata de uma “monumentalização” de documentos, de uma memorização do passado, mas de uma quebra dele em vários pequenos pedaços.

Além do duplo lembrança/esquecimento, podemos dizer que Boltanski chama atenção para a verdade/mentira dos documentos. Quem garante que o nosso passado foi tal e qual narram os livros? De outro lado, onde estão os testemunhos das “pequenas memórias”? Como na discussão sobre o caráter da verdade fotográfica dos documentos, há, sobre isso, uma certeza: qualquer documento deve ser olhado com desconfiança, pois ele está intencionado a mostrar e a esconder. Se as “pequenas memórias” permanecem alheias a muitos de nós, isso é fruto de uma intencionalidade que vem sendo transmitida de geração a geração: a intencionalidade dos vencedores.

É interessante como o artista materializa o tema da ausência: seja de testemunhos, de humanidade ou de lembranças. Os retratos aparentam quase desaparecer não fosse a luz que é colocada sobre ele. E ainda

2 – Tradução livre de: “Je m'intéresse à ce que j'ai appelé La petite mémoire, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres”.

iluminados, os rostos não são mostrados com inteira clareza. Estão no limiar entre a presença e a ausência, entre o aparecer e o desaparecer. Vemos nesses aspectos relações com a dialética das imagens benjaminianas. Os rostos estão entre o sonho e o acordar. Quando nos esforçamos para identificá-los, eles parecem fugir, escapar de um reconhecimento. Essa fuga presente em *Monuments* também reforça um caráter instável das imagens, como a própria “centelha” benjaminiana.

A obra de Boltanski é fotográfica ainda que não se utilize apenas de fotografias. As questões trazidas concernem à própria natureza fotográfica, que vai da transparência à ocultação, da presença à ausência. Jogando com esses estados, o artista persiste na tarefa de atuar na fragilidade da “pequena memória”, já que ela, de tão quebradiça, pode desaparecer. “Essa pequena memória, que forma para mim nossa singularidade, é extremamente frágil, e desaparece com a morte” (*idem, ibidem*). [3]

O caráter de presença/ausência que parte da ligação da fotografia com o passado é recorrente, principalmente, sob a imagem do rastro, do vestígio. A fotografia, ao mesmo tempo em que certifica uma presença, também o faz com a ausência. Sendo a memória o meio pelo qual o passado ganha vida, fazendo da sua realidade também uma ficção, sua atividade requer uma exploração dos rastros do tempo. Na visão da história benjaminiana, não podemos conhecer o passado com exatidão, mas apenas o articulamos. Não temos acesso a uma totalidade dele, uma vez que só cintila em um instante de perigo. Fotografia, memória e história se entrelaçam nesse momento visionário. Momento-rastro.

A noção de rastro é complexa por unir uma presença do ausente e a ausência da presença. Os trabalhos de Boltanski carregam essa noção. Encontramos no texto da filósofa e professora Jeanne Gagnein (1998: 218), *Verdade e Memória do Passado*, um questionamento fundamental: “por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro?”. Movida por essa indagação, a autora identifica uma *fragilidade* essencial que essa imagem traz para nós.

(...) a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do

3 – Tradução livre de: “*Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort*”.

passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida (*idem, ibidem*: 218).

Está na escrita a característica de assinalar a ausência das coisas e, por isso, sua analogia ao rastro. Contudo, a autora, nessa passagem, faz questão de frisar o aspecto frágil que o conceito estabelece. Ele nos dá consciência do quanto a *fragilidade* percorre a memória. Mais uma vez recorremos a Benjamin quando diz que o passado relampeja perigosamente. É o perigo de uma irrupção em “um presente evanescente”, fugaz. Contrariando o desejo de plenitude e presença, o rastro e sua fragilidade essencial faz da tarefa do historiador uma luta contra o esquecimento e a mentira, “sem cair em uma definição dogmática de verdade”. Nas palavras de Gagnein (*ibidem*: 218), “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”.

Momuments, de Boltanski, articula dessa maneira a noção de memória, como imagem do rastro. Não são evidentes as fisionomias dos retratados, tampouco a presença delas por completo. O que vemos são imagens no seu evanescer-se. Ao mesmo tempo em que se apresentam como imagens, são imagens-rastro, fugidias, voláteis. Como monumentos frágeis, nada cristalizam ou petrificam. Apenas sugerem. Estão entre o aparecer e o apagar-se, configurando um perigo iminente. Nessa tensão, são como “centelhas” benjaminianas, dirigindo-se ao passado desaparecido.

O artista, no ímpeto do historiador, é desafiado a não se entregar a essa fragilidade e colocá-la em um diálogo atual. Lutar contra o esquecimento e a mentira é escavar as camadas desse passado, não deixando de “despertar os mortos” no presente. Ao entrelaçar-se com a história, a memória assume essa “frágil força messiânica” presente na visão relampejante do passado. Por ser evanescente, ou seja, por poder aparecer e desaparecer em apenas um instante, essa fragilidade do rastro é comple-

xa. No rastro, eu vejo e lembro. Contudo, se eu não o vejo, o que significa? Aí está um nó. A ausência do rastro também significa.

Seria mentira o extermínio de pessoas na segunda guerra, por exemplo, pela escassez de arquivos dos campos de concentração? Sabemos que esses “documentos” foram destruídos com a intenção também de aniquilar a expressão da história e da memória de um povo inteiro. Qualquer rastro de existência dele, para Hitler, deveria ser destruído e, em consequência, apagaríamos sua existência também da memória. É manter atual a lembrança do esquecimento um dos principais desafios do historiador. Essa tarefa, para Gagnebin, é “sem glória”, uma vez que se trata de “transmitir o inenarrável”, manter acesa a memória dos anônimos, lembrar que o “inesquecível existe”, mesmo que não se possa descrevê-lo.

O Holocausto e, atrelado a ele, o tema da ausência e do esquecimento, são colocados por Boltanski nos dois trabalhos que aparecem na imagem *Reserve Canada* (1988). [FIG. 2], À esquerda da imagem, trata-se de uma instalação com um imenso conjunto de roupas penduradas e expostas de forma amontoada, com iluminação superior, e *Reliquaire*

Figura 2



Reserve Canada e Reliquaire - Christian Boltanski (1988; 1989-1990)

Figura 3



Reliquaire - Christian Boltanski (1989)

(1989-1990), à direita, um conjunto de imagens de rostos que aparecem de forma fantasmática, diluída, sem possibilidade de identificação.

Por um lado, em *Reserve Canada*, Boltanski lembra os cadáveres esquecidos no extermínio do Holocausto. Vestimentas penduradas em grande número torna imensa a manifestação da ausência corporal. E remontando essa ausência aos tempos de guerra, são rastros de um tempo sem documento, sem reconstituição fiel, carente de testemunhas. O artista alerta para a ausência de pistas, de rastros – principalmente humanos – deixados da época do extermínio em massa. O vazio evocado pelas roupas enfatiza o desaparecimento da recordação, o aniquilamento da memória.

Por outro, *Reliquaire* tenta dimensionar a destruição dos documentos desses anônimos extinguidos pelo rumo da história. As fotografias que compõem a obra aparecem de forma irreconhecível, diluídas, quase apagadas. As imagens

metaforizam nossa própria memória sobre esses acontecimentos. A inexistência de arquivos tão estimulada por Hitler toma forma na inexatidão desses rostos. Como lembrar se nos fizeram esquecer? Nossa frágil lembrança de uma presença remota corre o risco de apagar-se inteiramente. É essa fragilidade que Boltanski evoca nos rostos de *Reliquaire*. [FIG. 3]

Os monumentos/esquecimentos trazidos nas duas obras – tanto as peças de roupa quanto os rostos indefinidos – aludem à incompletude, à presença do ausente, temas que são enfáticos ao falarmos de fotografia.

Fotografar é tornar lampejos acontecimentos passados, é criar rastros e apropriar-se deles não como verdade, mas como fragmentos de um tempo frágil. Nesse sentido é que, mesmo em trabalhos em que a fotografia não é o material em exposição, Boltanski é fotográfico. Ele trabalha com as relações que se desdobram da ligação entre fotografia e esquecimento.

Roupas e fotografias falam de presença e ausência, de rastro. Nas roupas, a ausência de um corpo e a presença do seu invólucro. Na fotografia, a ausência do objeto fotografado, mas ao mesmo tempo, o traço de sua presença. Boltanski joga com esses duplos. Suas obras põem em questão nossa capacidade fotográfica de ver o mundo, os vestígios dele. E esse jogo de mostrar e ocultar é também sobre o que fala Benjamin (1984: 198), em sua visão alegórica da imagem. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora (...) o falso brilho de totalidade se extingue”.

Reconstituir totalmente as lembranças não é uma tarefa que cabe à fotografia nem ao artista. Entretanto, ambos atuam na escavação das camadas da memória do passado. Ao trazer à tona a inconclusão dos acontecimentos, a ausência de testemunhas do Holocausto, a fragilidade da lembrança, *Monuments*, *Reserve Canada* e *Reliquaire* lançam luz à sombra sobre a qual persiste um fato histórico. A partir dos fragmentos/monumentos, mostram que as recordações dos sujeitos mortos, ali representados pelas fotografias e vestimentas, não são reconstituíveis, mas essa impossibilidade convoca a persistir acesa a existência do inenarrável.

Se assim pensarmos, Boltanski e “seus retratos” colocam para nós a reversibilidade temporal possível da história como imagem. A reconstrução da realidade por meio das imagens se torna expressão de um tempo não apenas declarado pelo testemunho visual, mas também realizável pela criatividade do artista ao montar sua narrativa. Compilando as expressões e iluminando-as, ocultando e revelando-as. Fugidias e quase ausentes, faces fadadas ao esquecimento, banais, são rerepresentadas em sua significância, na luz que podem lançar ao vazio de nossas lembranças.

Suas fotografias são testemunhos incompletos, que não dão conta de uma totalidade cronológica. Reside nelas a fraqueza do testemunho. Ao mesmo tempo em que registram a existência de algo, declaram a

insuficiência desse registro. Se resta alguma individualidade para as faces apresentadas, ela não está no lugar de onde vieram, nem no contexto em que viveram. O que Boltanski sublinha com suas fotografias sem rosto e com suas roupas sem corpo é a humanidade que se desprende das barreiras cronológicas e historicistas.

ALÉM DA APARÊNCIA FOTOGRÁFICA

Christian Boltanski, como vimos, questiona os documentos/mo-numentos e suas historicidades. O que está além da aparência fotográfi-ca? Que rastros nos são deixados pelas imagens e como podemos reinventá-los? Artistas não conformados com uma postura passiva em relação ao passado, criam, elaboram outra temporalidade para as imagens, a partir da desconfiança do documento como prova do real. Enquanto vestígios, os documentos possuem aparências e ocultações. Muitas vezes, eles pre-cisam ser criticados de forma a salientar a “mentira” que neles existe, como destaca Le Goff. Boltanski assume esse empenho de enfatizar nas imagens seu caráter ficcional.

Conforme expomos com base em imagens de suas obras, o artista atua nas “pequenas memórias”, aquelas dos anônimos, à margem do que se conta nos livros. Tendo o Holocausto, a memória, a morte e a ausência como temas imbricados aos seus trabalhos, o artista desafia a fragilidade de nossas lembranças. Podemos ver como o vazio, o apagamento dos rostos mostrados, a multiplicidade de pessoas comuns lançam luz à críti-ca do passado. Os vestígios, os rastros, que são trabalhados em suas instalações, como vestimentas e fotografias, figuram como lembranças de esquecimentos. É nesse jogo entre aparência e ocultação, verdade e men-tira, presença e ausência, lembrança e esquecimento, que Boltanski traz a obra para um diálogo atual, rompendo as fronteiras sequenciais de um tempo histórico contínuo. Ele assume a postura do alegorista, que passa a significar os fragmentos dando vida a eles.

Sem nos esquecermos de dar ênfase ao empenho do historiador dialético em escavar o passado, desnudando ocultações e apagamentos, sublinhamos como a noção de “documento-mentira” colabora para um questionamento da fotografia enquanto prova do real, “documento-ver-

dade”. Ao aliarmos os temas da história, da memória e da fotografia, alertamos para uma desconstrução da “monumentalização”, que nos coloca Benjamin a partir de suas teses. O termo monumento, no autor, está também relacionado com a dialética das imagens que se colocam ao historiador. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN. 1994a, p.225). Ou seja, nunca houve memória preservada sem atrocidade, falta de humanidade, vencidos “espezinhados”. As imagens de Boltanski estão mais próximas dos monumentos que se dispersaram a nossos pés.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. *Rua de Mão Única*. (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- BOLTANSKI, Christian. “*La petite mémoire*”. In: *Catalogue du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*, 1998. Fragmento compilado em *Dossiers pédagogique do Centro Georges Pompidou*. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>>. Acesso em: 29 out. 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne. “Verdade e Memória do Passado”. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP*, São Paulo, n. 17, p. 213-221, nov. 1998.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

MYRRHA, Lais. “Sobre as possibilidades da impermanência: fotografia e monumento”. 2007. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

SCHRAENEN, Guy. “Christian Boltanski: a memória do esquecimento”. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=441>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

TAGG, John. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia

Photobiography: for a methodology of the aesthetic in anthropology

FABIANA BRUNO

Jornalista, doutora em Multimeios, professora da Faculdade Panamericana de Arte e Design e pesquisadora do Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento (GRIP) vinculado ao CNPq
E-mail: fabybruno@uol.com.br

RESUMO

As *Fotobiografias* de pessoas idosas apresentadas neste estudo nasceram de uma proposta metodológica a qual, sem desprezar o verbal, priorizou e deu confiança ao *trabalho das imagens*. Por serem carregadas de memórias, elas, as imagens puderam, *diferentemente* do verbal, “refletir” e “pensar”, “redescobrir” e “esquecer” a memória de pessoas idosas. A pesquisa desenvolveu etapas de um percurso metodológico de natureza visual trabalhando com conjuntos fotográficos compostos por 20, 10 e três fotografias. Cinco *Fotobiografias* acompanham o estudo e nelas, o verbal e o visual guardam em si, relevância singular, isto é, partilham *diferentemente* uma mesma tarefa: representar a vida de uma pessoa idosa como um *pequeno filme*, que ela *monta, desmonta ou remonta*.

Palavras-chave: *Fotobiografia; Fotografia; Memória; Velhice; Antropologia visual*

ABSTRACT

The *Photobiographies* of elderly presented in this study from a methodological approach which prioritized and gave emphasis to *the work of images*, though not despising the oral expression. The images, being by themselves, full of memories could, differently from the oral expression, “reflect”, “think”, “rediscover”, “forget” the memory of old people. Based on the visual expression, this research was developed in different stages working with sets of 20, 10 and three photos. Five *Photobiographies* are attached to the study and the oral and the visual expressions contained in them have their own characteristic that is, share in *different* ways the same task: they represent an old person’s life *as a short film* that he/she can *assemble, disassemble or reassemble*.

Keywords: *Photobiography, Photography, Memory, Old age, Visual anthropology*

As *Fotobiografias* de cinco pessoas idosas apresentadas neste estudo nasceram de uma proposta metodológica a qual, sem desprezar o verbal, priorizou e deu confiança ao *trabalho das imagens*. As fotografias puderam *diferentemente* do verbal, “refletir”, “pensar” e “redescobrir” a memória e representar a trajetória de um idoso como um pequeno filme, que ele *monta, desmonta e remonta*, a partir de etapas metodológicas que partiram de *arranjos visuais* compostos por 20, 10 e três fotografias.

Esta proposta metodológica se definiu como um estudo verbo-visual “das imagens” – numa primeira instância, a fotográfica – e “da memória” – representada pelas narrativas de histórias de vida de pessoas idosas. A conjugação verbo-visual se deu pela intersecção entre as operações de *escolha, montagem e remontagem* de fotografias guardadas por eles ao longo da vida e pelos relatos orais elaborados espontaneamente durante o percurso da pesquisa.

O estudo foi se organizando numa vertente de cunho *antropológico, comunicacional, visual e estético* em busca das “representações imagéticas” escolhidas pelos participantes da pesquisa – homens e mulheres octogenários – como formas de “evocar” e de “sintetizar”, ora sua própria ‘história de vida’, ora o complexo ‘ritual de passagem’ que vivenciaram. A pesquisa procurou examinar como essas pessoas organizam, isto é, como “formam” (a imagem enquanto “forma”) e “montam” (a problemática da “montagem”) as fotografias por elas selecionadas, com vistas à evocação e à transmissão de sua própria existência.

A proposta, deste modo, caminhou numa tentativa de exploração do “trabalho da memória” na velhice, vasculhando baús fotográficos, num estudo de reconhecimento do que guarda e conserva, o que forma e ordena, o que configura e – talvez – transfigura em termos de uma constituição de história de vida. O processo de pesquisa fez germinar e permitiu a eclosão de uma tríplice ordem de reflexões: “Montagens *Foto-Biográficas*”, “Formas *Fotobio-Gráficas* (“Formas que Pensam”) e “Imagem-Escrita nas *Fotobiografias*”. Essas temáticas complexas foram encaradas não somente para tornar nossos propósitos viáveis no âmbito deste estudo, mas para não perder o horizonte que fixamos nessa pesquisa: a construção possível de cinco “*Fotobiografias*”,

capazes de expressar de maneira estética singular “histórias de vida” em termos verbos-visuais e em perspectivas tanto antropológicas como estéticas, conjugando as singularidades e as complementaridades entre imagens, palavras e textos, fazendo-as interagir com as três reflexões temáticas referidas:

a) O que significa a questão da *montagem* em nosso trabalho de elaboração verbo-visual de “história de vida”?

b) A ideia que as imagens (todas as imagens) são “formas que pensam” quando, entre elas, se associam;

c) Como repensar concretamente as questões de complementaridades entre visual e verbal – na constituição de uma nova maneira de pensar as histórias de vida – a partir deste trabalho de campo?

Perseguindo um modo de pensar que priorizava o *trabalho* das imagens para a elaboração de cinco *Fotobiografias*, cada uma delas, apresentadas num volume independente, este trabalho procurou conservar a originalidade do estudo no tocante ao trabalho visual, criado para as apresentações das histórias de vida, a partir das fotografias, especialmente no que diz respeito à criação e reflexão “formal” gráfica – das formas e da montagem.

As *Fotobiografias* procuraram mostrar, com particularidade, como as pessoas idosas constroem suas histórias, por meio de suas memórias, e a partir de um detalhe em um registro fotográfico, revelando um tipo de registro de memória pessoal e familiar, que se concretiza sobre a forma de imagem e evoca as próprias imagens. Tendo esta pesquisa aberto diversos pontos de luz ao longo do percurso – caminho este construído pela confiança dada à imagem no trabalho conjunto com a palavra – aportar para uma única vertente poderia ser redutor. A própria opção pelo fazer metodológico nos assegurava desta condição, de multiplicidade de olhar, de interesses, de interrogativas e convites a novas questões.

Reserva-se ao leitor, que a partir de agora se volta a acompanhar o que foi este caminhar, a observação de que este estudo foi pensado como “uma forma” para ser desdobrado e desvendado. O corpus da pesquisa apresenta cinco volumes finais, contendo as *Fotobiografias* da rede de informantes como proposta de um *continuum* a conjugar montagem, desmontagem e remontagem das histórias de vida de pessoas idosas, assim como se fosse um *pequeno filme*.

A IDEIA DE *FOTOBIOGRAFIA*

A *Fotobiografia*, a que se pretendeu, pensa a imagem – predominantemente fotográfica neste caso – não como um mero objeto, mas como um “acontecimento” – ora epifania, ora fenômeno no sentido etimológico das palavras –, um campo de forças que se cruzam e um *sistema* de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas (o verbal), figurativas e perceptivas (o visual). Uma *Fotobiografia* é, para esta pesquisa, esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir e, na medida do possível, desvendar, camada após camada, imagem após imagem – dentro, embaixo, em cima, nos arredores, nos entrecruzamentos de *figuras* de ordens múltiplas – traços e vestígios de emoções, sensibilidades, sentimentos, sempre, fragmentos da vida de uma pessoa ímpar. Para Didi-Huberman:

tentar uma arqueologia é sempre tomar o risco de pôr, uns aos lados dos outros, pedaços de coisas que sobreviveram, coisas necessariamente heterogêneas e anacrônicas, já que provenientes de lugares separados e de tempos disjuntos por lacunas. Ora, esse risco tem como nome – dirá ele – *imaginação e montagem* [*grifos dele*] (2006: 26-27).

O autor acrescentará: “A *montagem* será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de *construção da historicidade*”. (Idem: 26-27) E acrescentaríamos, uma resposta também aos problemas das culturas, das sociedades, das pessoas... “A medida em que a montagem não está simplesmente orientada, ela escapa às teleologias [1] e torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Assim sendo, o historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao mesmo tempo, consegue mostrar que a história não se faz sem todas as complexidades do tempo, todas as camadas da arqueologia, todos os ponteados, os interstícios do destino” (Ibidem: 27).

As *Fotobiografias* dos cinco informantes que foram desvendadas ao longo do trabalho não escaparam a esse processo, cuja singularidade repousou precisamente na constatação de que a “construção da historicidade” de cada uma dessas vidas se dará principalmente a partir de imagens que elegeram e

1 – Doutrinas filosóficas que procuram explicar os seres pela finalidade aparente a que parecem destinados.

montaram. Não foram denegadas deste processo de montagem as palavras. Sabemos, como as palavras – ao se concatenarem – conseguem, também, se constituir em frases, em períodos, conseguem formar capítulos e desembocar na construção, por exemplo, de discursos, romances, biografias, livros de memórias. O que, então, será essencial observar é a maneira como se dará a montagem – ora através de imagens, ora de palavras ou de ambas – e o modo cognitivo e a dimensão estética de cada um desses suportes oferecidos em “termos” e “figuras” de eclosão, construção e configuração dessas “histórias de vida”.

Algumas das funcionalidades singulares da “montagem”, quando relacionadas a fotografias e na elaboração de *Fotobiografias*, foram realçadas por razões peculiares que surgiram no decorrer dessa pesquisa. No percurso do trabalho de campo não foi adotado o imperativo para que os informantes ordenassem os seus conjuntos fotográficos (da ordem de 20 para começar, de dez, em seguida, e depois três), aos quais nos remetiam, em momentos temporalmente distantes. A realidade foi de outra ordem. Foram eles que *despertaram* para a importância dos arranjos (“montagens”) que constituíam, por vezes, com hesitações, resistências e outras saudades.

Descobrimos, desta vez, que uma *prancha*, outrora composta por 28 fotografias por dona Celeste [2] foi, de repente, segmentada, recortada, *desfragmentada*. Das 28 fotografias escolhidas originariamente, 11 delas permaneceram expostas – aliás, quase “perdidas” – no meio de 17 “janelas”, que se abriram de repente: janelas, telas, brancuras, quadros, transparências opacas, buracos, perdas, desaparecimentos? Ou, ainda, fantasmas que foram e voltaram a habitar as sinapses da memória e do imaginário das pessoas, confabulando *o quê e como* seriam e se dariam suas próximas reminiscências e reaparições? Suas “sobrevivências”. Suas “supervivências”. [FIG. 1]

Esta “remontagem” é da ordem de um verdadeiro estouro, uma espécie de arrombamento da primeira montagem, uma espécie de dissolução e de desaparecimento de uma primeira *Fotobiografia* e, ao mesmo tempo, a necessidade de se reconstruir outra. Esse terremoto obrigou a uma reordenação das 11 fotografias restantes. Onze fotografias não apenas privadas agora das relações que mantinham até lá com as demais, mas também 11 fotografias que conduzem a uma nova e necessária “montagem”, uma “outra *Fotobiografia*”. [FIG. 2]

2 – Cinco informantes integraram a pesquisa iniciada em âmbito de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes-Unicamp). O trabalho foi ampliado e finalizado em doutorado (2009), pelo mesmo programa com apoio da Fapesp.

Figura 1

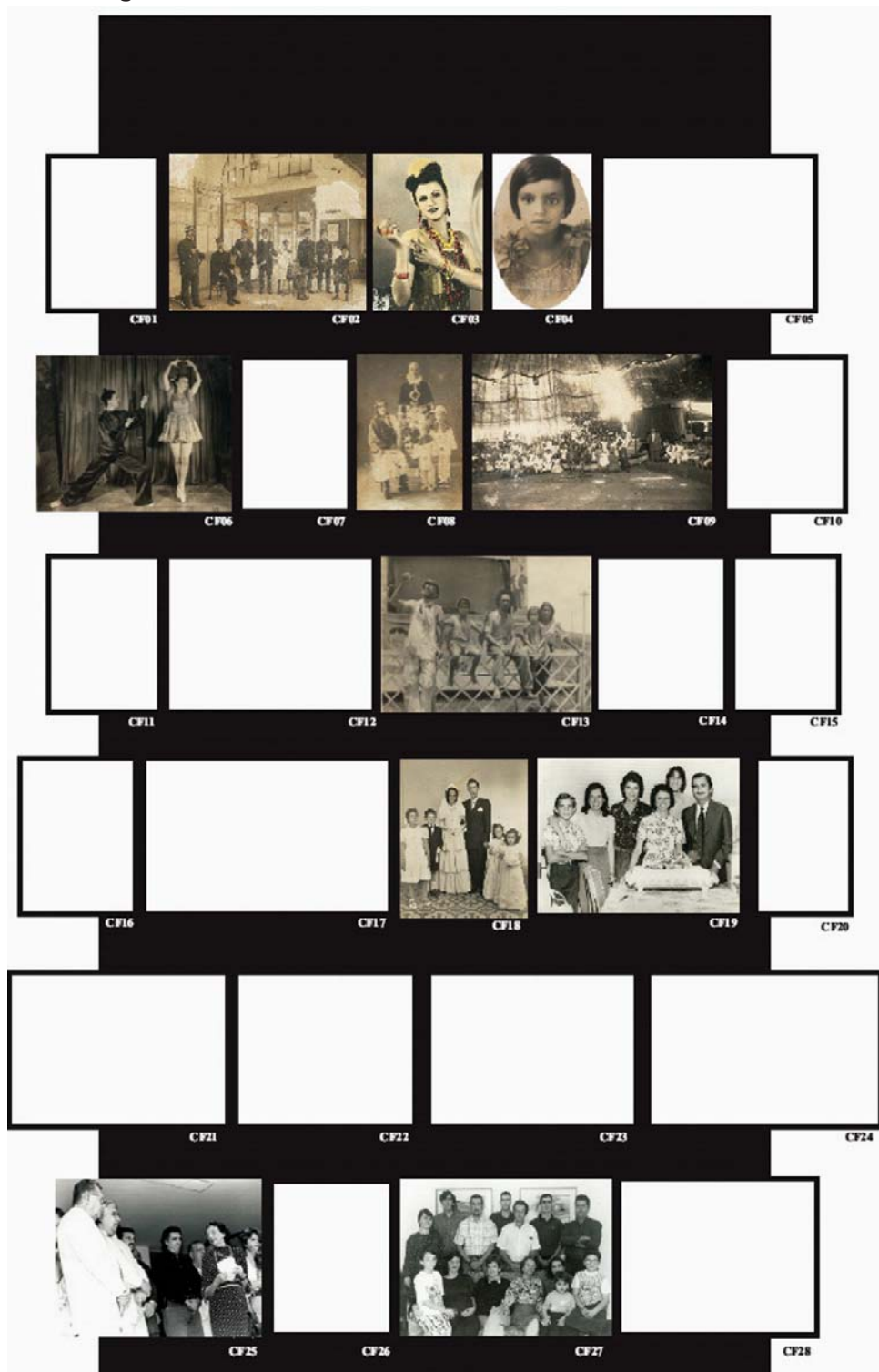
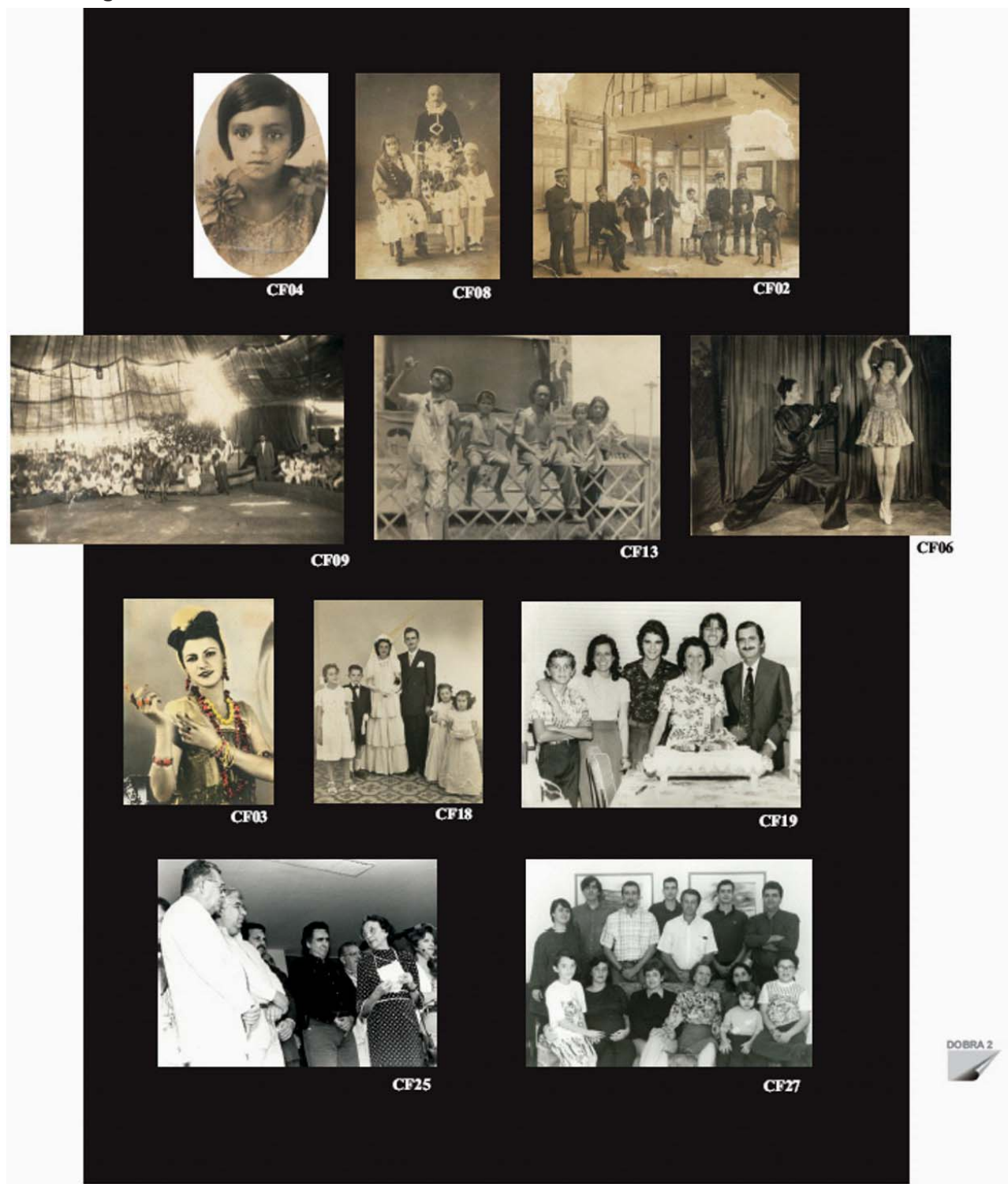


Figura 2



É assim – recorrendo mais uma vez às escolhas de dona Celeste – que descobriremos que o pequeno rosto com olhos grandes, marcas de sua primeira entrada na vida do circo (foto CF04) no primeiro arranjo de 28 fotografias, passará, no segundo arranjo, a ser a primeira do novo lote. Da mesma maneira, notar-se-á que, quando dona Celeste elabora esse outro conjunto, ela desloca a foto CF03 – vestida de Carmem Miranda, apoteose de sua existência no circo – e dispõe a mesma ao lado da fotografia de celebração de seu casamento, com o farmacêutico Walter Ferrari: (foto CF18). Essa segunda montagem realça, nas sete primeiras fotografias encadeadas por dona Celeste, algo que as quatro últimas reconfiguram num outro patamar existencial. Falam, de um lado, da “grande família do circo”; de outro, da “grande família humana” que Dona Celeste construiu, sendo mulher e vivendo em outra época cultural.

Descobriu-se ainda que, no caso de dona Celeste (observação válida, aliás, para os outros informantes), devemos ir, mais adiante, no tocante à(s) significação(ões) *possível(eis)* dessas reformulação e reorganização de suas fotografias, da primeira à segunda montagem. Em qual sentido? No sentido de que dona Celeste não apenas teve de condensar e conglomerar marcos importantes de sua existência, mas teve também de renunciar e eliminar outros momentos que faziam parte da prancha inicial de suas 28 fotografias.

O conjunto das fotografias assim “abandonadas”, no caso dela, fala – eis o teor da nossa nova pergunta – de quais lugares, de que épocas da sua vida, de quais figuras continuam vivendo na sua memória? Há de se ir mais longe. Será que as 17 fotografias retiradas – na *ordem* – não se constituiriam num roteiro possível de sua vida, num outro florilégio importante de sua vida, numa outra parcial *Fotobiografia*. Eis o que não podemos definir *a priori*, mas que, no entanto, a(s) montagem(ns) nos revela(m) com clareza. [FIG. 3]

Na realidade, os cinco informantes ao passarem de uma primeira montagem para uma segunda fizeram emergir, cada um ao seu modo, uma *terceira mensagem*, composta de outras facetas particulares de sua *Fotobiografia*. Essas fotografias “excluídas e abandonadas” representam uma terceira montagem e uma não menos importante “história de vida”. O que Roland Barthes (1970) teria designado de “terceiro sentido” e que

Albert Piette (1992) chamaria de “modo menor da realidade”. No caso desta pesquisa, pretendia-se apenas chamar a atenção do leitor para os desdobramentos heurísticos que as imagens nos proporcionam de uma maneira inequívoca.

MEMÓRIA DE MEMÓRIAS

Quando produzimos fotos ou as deixamos aos cuidados de outros, é, na maioria dos casos, para guardar a lembrança de acontecimentos, de encontros ou de momentos rituais de todo tipo, que acompanham nossas vidas. Esses eventos foram, ora, meticulosamente organizados, estandardizados em termos de seus preparativos (casamento, festa de formatura); ora quase fortuitos. Muitas vezes, queríamos simplesmente – na hora de fazê-la – privilegiar um instante, uma impressão, uma surpresa ou um encantamento. Lembranças, memórias que geralmente não passam de divertimentos, momentos lúdicos, ocasionais, banais, muitas vezes, tendo como destino: o esquecimento.

Muitas fotografias, de fato, *morrerão*, segundos após o seu nascimento, graças a nossas máquinas guilhotinas, mas tantas outras sobrevirão. Será que “morrer”, aliás, representa o verbo apropriado quando se trata de fotografias que compõem as nossas histórias de vida? É verdade que podem deixar de existir ou que podem vir a apagar-se. Pois, o que dizer então desses pequenos montões de cinzas que um sopro de vento é capaz de fazer também re-arder? [3] Nossa memória está, sim, em evolução e reorganização constantes.

O que esses interlocutores reuniram são *acontecimentos*, simples acontecimentos. Dito isto, se existir, todavia, algo novo nessas fotografias reencontradas, escolhidas, ordenadas dois componentes são referências da memória humana: o *tempo e o espaço*. Sem temporalidade e espacialidade não existem verdadeira memória, verdadeiras lembranças que possam nascer. Deve-se acrescentar um outro dado que nos parece fundamental. Neste caso, as dimensões *sociais*, mas principalmente *afetivas*, da memória são patentes. Basta assim rever os cinco conjuntos de fotografias para se dar conta que moldadas pelo tempo e dilatadas por outros espaços de vivência humana, as imagens expressam antes de tudo dados

3 – Fazemos aqui alusão a Didi-Hubermann (2006: p.11-52) e seu belíssimo trabalho “L’image brûle” sobre as imagens e as falenas.

afetivos, sensíveis, emocionais. Eis, sem dúvida, uma das *configurações maior (pattern)* das fotografias escolhidas no tempo da velhice e de que se nota potencialmente no início desta pesquisa: uma configuração e uma condensação de uma história em torno de um núcleo: a família natural, as famílias humanas (escolar, profissional, política...).

De certo não há a intenção de limitar tal configuração como única e universal. É muito provável que uma amostra mais consequente do que esta revelaria outros pólos. É mais provável ainda que os *patterns*, referenciais de histórias de vida mais próximas no tempo, possam revelar novos aspectos não menos significativos de reconfigurações de nosso universo atual. Para o que nos diz respeito e no quadro exíguo de nossa amostra é evidente que um desses *patterns* é aquele da *família*.

No âmbito deste trabalho de pesquisa – inicialmente de mestrado, e doutorado em seguida –, não havia necessariamente balizas críticas definidas e nenhuma ambição, senão as de não nos atrelarmos diretamente a um modelo de história de vida, nem de lançar mão ao puro acaso. O horizonte primeiro consistiu em não definir de antemão nossa geografia, mas ao contrário, em deixar a geografia humana e seus interlocutores questionarem passo a passo. Não era a intenção apenas traçar histórias de vida e sim pensá-las através de seus labirintos de signos, de figuras, de palavras, de silêncios, de contextos. Não era o propósito se fechar em sistemas sociológicos enclausurados em determinados parâmetros.

Era necessário dar confiança às imagens na construção de histórias de vida. Isto significava, portanto, entender, com a contribuição de outros autores, em que medida a fotografia representa um excelente explosivo para fazer ressurgir lembranças. Dito isso, lamentava-se o fato de que, tendo despertado essas lembranças, logo estas mesmas desapareciam do cerne das pesquisas. Eram engavetadas, ou seja, escondiam-se as próprias fontes, tornando-se apenas “detonadores virtuais”. Sem minimizar o *trabalho da palavra* na elaboração de uma história de vida, o estudo caminhou para dar uma relevância especial ao *trabalho das imagens* na constituição de uma história de vida. Essas prioridades heurísticas fizeram com que os interlocutores, em momentos diferentes, tivessem que esco-

lher ou selecionar aproximadamente 20, 10 e três fotografias, que melhor representassem o caminho de suas singulares existências. Este *trabalho de síntese, de redução*, que se impunha sob pena de cair numa disseminação de significação abusiva, nos fazia descobrir, às avessas, que cada etapa representava uma *montagem*, uma *desmontagem*, uma *remontagem de fotografias*, que permitiam viver tais fotogramas, como na montagem de um filme. Entre as mãos, encontravam-se pequenos filmes de diferentes montes, porém, articulados e expressivos. Tínhamos entrado no mundo do cinema. Era a primeira grande felicidade de nossa aventura: poder olhar as histórias de vida como pequenos filmes.

No imenso campo das Ciências Sociais, o papel da arte mereceu até hoje uma insuficiente atenção. Permaneceu a lembrança da leitura difícil do primeiro capítulo “A Ciência do Concreto”, do *Pensamento Selvagem*, de Claude Lévi-Strauss. O pai do Estruturalismo procurava entender, então, a especificidade do chamado “pensamento selvagem”, concreto, sensível, “próximo da *percepção* e da *imaginação*”, ao lado de um outro, mais *abstrato*, mais *lógico*. Independentemente dos desdobramentos existentes entre esses dois modos de pensamento, não se deu atenção suficiente a outro fato não menos importante: a arte e a atividade artística. Segundo os termos de Lévi-Strauss (1969), podemos aludir que a arte se insere *a meio caminho* entre o conhecimento lógico e o pensamento mítico, ou mágico; pois o artista, podemos considerar, é uma combinação do sábio e do *bricoleur*. Lévi-Strauss, que sempre foi amante da arte, sonharia ainda conosco, que a arte, mas, sobretudo, o homem e as culturas, ao se reunirem, conseguiriam, um dia, dar valor aos traços profundos, que unem percepção e imaginação e abstração e lógica.

Eis, enfim, o que nos conduziu a apresentar sobre a forma de cinco volumes *fotobiográficos* estas histórias de vida. Como pesquisadora, tomei partido de conceber história de vida, em termos do estético e artístico. Tal audácia fez com que estas histórias de vida pertencessem não apenas a uma realidade e sim a uma cultura humana e que a forma, essa construção, fosse habitada por um pensamento.

No processo de conceber as cinco *Fotobiografias*, tornou-se notável a presença de uma densa profundidade de significados que foram sendo teci-

dos no decorrer do longo percurso da pesquisa. Afinal tratava-se de documentos verbo-visuais originados de diversos verbos: do ver, do olhar, do sentir, do escolher, do excluir. Esta pluralidade de ações, do reino do sensível, nos provocava a encontrar o fio, o que seria o elemento desencadeador do eixo de cada composição e ao mesmo tempo, tentávamos antever o resultado destas montagens, da eficácia do “roteiro” do filme, de um pequeno filme com o propósito definido, nesta pesquisa, de contar uma história de vida. Foi então que ficou muito visível que a montagem e a forma desta história já haviam sido concebidas pelos próprios informantes. Restava a tarefa de considerar a construção do que eles mesmos propuseram ao desenvolverem suas montagens; entendemos que era necessário valorizar o conjunto mais completo de 20 fotografias (resultado da primeira escolha) sim, mas também as lacunas, os intervalos, os vazios gerados pelas fotografias excluídas (resultado da segunda escolha) e, suas histórias; obviamente, igual importância deveríamos dedicar a síntese de três fotografias (resultado da terceira escolha).

Guiados por esse entendimento, interessava reunir todo o trabalho de escolha e de montagem, proporcionado pela metodologia, para encontrar neste contexto como essas *fotografias montadas e remontadas, abandonadas ou reafirmadas* poderiam constituir o filme de vida dos informantes.

A seguir exemplifico a estrutura desenhada que compõe as páginas das *Fotobiografias*.

A *composição estética em camadas* é uma das características fundamentais das cinco *Fotobiografias*, decorrentes de momentos e de resultados, de escolhas e de montagens dos conjuntos de 20, de 10 e de três fotografias. O leitor encontrará logo nas primeiras páginas um índice que contempla esses três conjuntos fotográficos: no rodapé da página (margem inferior) o conjunto maior de cerca de 20 fotografias, respeitando a ordem designada pelo informante; à direita o segundo conjunto de aproximadamente 10 fotografias também na ordem de montagem e à esquerda as três últimas fotografias síntese escolhidas. [FIG. 4]

O conjunto das 20 fotografias é o que guiará, na ordem, a sequência das páginas. A fotografia da primeira escolha será sempre apresentada logo após uma página, com cortes especiais, que anunciarão a imagem



que virá ao lado de uma frase curta, um *teaser*, do texto que também seguirá. Esta janela que dará a fotografia um recorte diferenciado será uma maneira de trazer o leitor para um ponto de destaque da imagem (sugerida ou não pelo informante). Se pensarmos, de maneira análoga ao cinema, poderíamos interpretar esse recurso como aquele das câmeras que se aproximam, num *close*, do personagem para depois apresentá-lo no contexto de um cenário. Este recurso visual gráfico se enquadra, portanto, como mais uma proposta estética destas *Fotobiografias*. [FIGs. 5 e 6]

No caso desta mesma fotografia ter sido selecionada por ocasião da segunda escolha de 10 fotografias, esta página dará a pista por meio de uma fenda (faca gráfica) para indicar que na página debaixo haverá outra referência àquela imagem. A página seguinte trará, então, o texto relatado pelo informante, naquela ocasião, impresso em acetato (transparência). O texto transcrito na transparência é um convite a interagir com a *Fotobiografia*. Em contato com o fundo preto, as palavras escritas estarão apagadas, mas poderão ser descobertas pelo leitor com o movimento de um marcador (apenso) presente sob a transparência. [FIG. 7]

Figura 5



Prancha com demarcação do corte da faca gráfica.

Figura 6

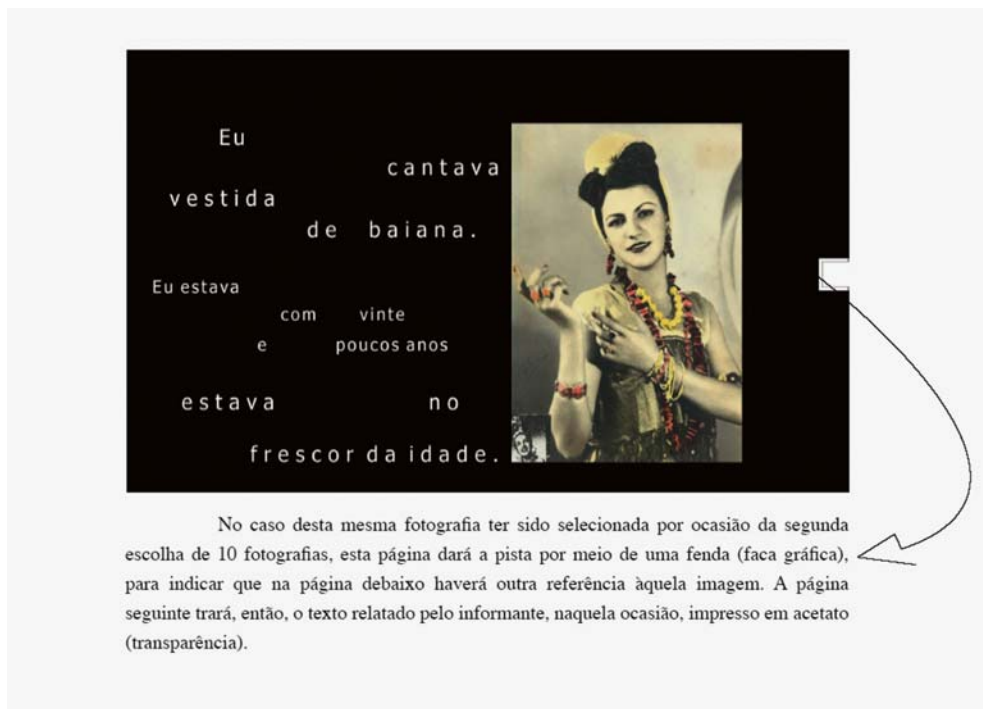


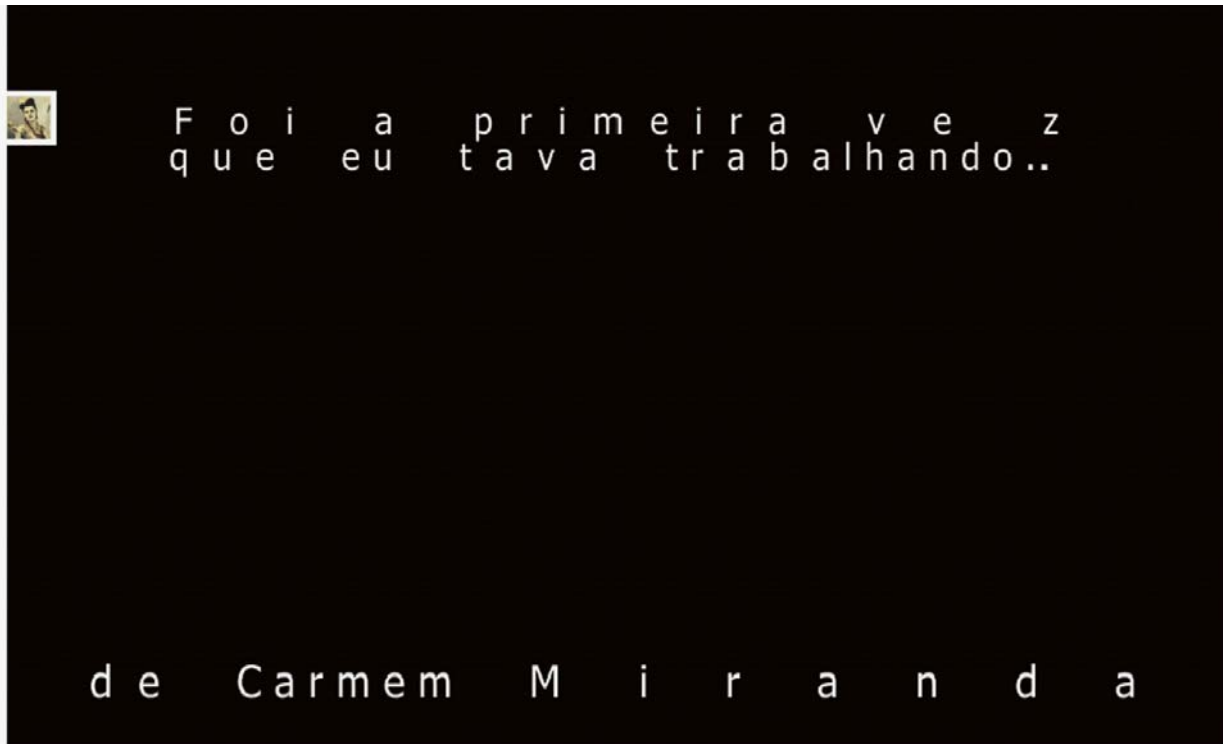
Figura 7



A intenção é despertar o interesse para a realização de um movimento arqueológico de descoberta das camadas. Podendo ainda surgir por debaixo desta camada transparente o texto da terceira seleção, caso a mesma fotografia esteja entre as três últimas escolhidas. Da mesma maneira, haverá uma fenda (faca gráfica), desta vez à esquerda, para indicar a existência de uma nova referência a esta fotografia. [FIG. 8]

A página que fará referência ao texto da terceira escolha virá sempre com um fundo preto e o texto impresso em branco. Desta maneira, toda vez que a escolha de uma mesma fotografia se repetir dentro dos três momentos da pesquisa, o leitor encontrará essas camadas sobrepostas de textos numa espécie de fusão. Esses textos, transcritos das entrevistas, poderão, assim, guardar a originalidade da forma como esses informantes se referiram a mesma fotografia em diferentes momentos acontecidos com intervalos de tempo. O leitor poderá constatar em que medida os textos se duplicam, se complementaram, ganharam nova ordenação ou se diferenciaram da primeira para a segunda e terceira escolhas, observan-

Figura 8



A página que fará referência ao texto da terceira escolha virá sempre com um fundo preto e o texto impresso em branco.

do desta forma como se deu, portanto, o “trabalho da memória” do informante.

Desta maneira caberia dizer que cada camada é ao mesmo tempo resultante da ausência, do esquecimento, do desaparecimento por nós solicitado, de certas fotografias e da revalorização de novas memórias daquelas que permaneceram e que se enriqueceram de outros comentários. Não poderíamos descobrir necessariamente o que poderia significar em termos de valor, determinadas presenças imagéticas (pessoas, lugares, acontecimentos), se não tivéssemos as dimensões das outras fotografias que foram deixadas de lado para, portanto, reforçar a presença das que permaneceram.

Cada camada poderá ser lida separadamente como se fosse “uma leitura de um fragmento de uma história de vida”, parte de um palimpsesto

reencontrado ou, melhor dizendo, revivido na interioridade de uma pessoa. Palimpsesto, outrora e de certo modo apagado, mas nunca excluído. O que, deste modo, será o mais importante para o leitor – se dará, nesta possibilidade de leitura conjunta para alcançar a composição de uma *Fotobiografia*, nos moldes metodológicos desta pesquisa.

Notadamente encontramos outros territórios extremamente densos que exigirão mergulhos profundos para futuras pesquisas acadêmicas. Explorando o território descobre-se que toda imagem é, portanto, uma memória de memória(s). Memória de um tempo remoto que se distancia de suas origens, mas não está impedida de sobreviver no passado, no presente e no futuro, e participar com a imagem de uma montagem – não-histórica – de tempo (para nos referirmos a Didi-Huberman, um dos autores que mais trouxe contribuições para esta pesquisa). A imagem, para a existência humana, poderá “continuar sendo...”; não se apagará, mas não será mais a mesma para a memória do seu passado e para as histórias da vida. Se tocada, por outro lado, como garante o mesmo autor, arde novamente. A imagem arde de vida, de memória e de futuro. Reavivadas guardam em parte lembranças, até de outras imagens, e de outras memórias. Não são, simplesmente, um corte no tempo e no espaço, como costumamos sempre dizer. As imagens passam... como fluxos... como pensamentos... como explosões de significações. As imagens fazem pensar e são “formas que pensam”. No labirinto – da imagem e da memória – entramos, então, com o propósito de ter apresentado uma metodologia estética (antropológica) para cinco histórias de vida. E de dentro dos quadros deste labirinto garantimos estarmos ainda no começo de um desvendamento mais expressivo de singulares histórias de vida, não enclausuradas somente *de palavras*, mas embrenhadas na prioridade heurística do pensamento *das imagens, signos, figuras, silêncios, contextos e também palavras*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTEHS, Roland. *La Chambre Claire. Note Sur la Photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard- Seuil, 1980. [versão portuguesa: *A Câmara Clara. Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2^o ed., 1984].

_____. “O terceiro sentido”, In: *O Óbvio e o Obtuso: Ensaaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. [original francês: 1970].

BRUNO, Fabiana. “Retratos da velhice: um duplo percurso metodológico e cognitivo”. 2003. 309p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina

Photography as the art of trauma and image-action: light game in the
photographs of missing people in Latin America dictatorships

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Docente e pesquisador do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp)

E-mail: m.seligmann@uol.com.br

RESUMO

Ernst Simmel descreveu o trauma de guerra com uma fórmula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens: “A luz do flash do terror cunha/estampa uma impressão fotograficamente exata”. O trabalho analisa a relação entre fotografia e trauma no contexto das ditaduras da América Latina entre os anos 1960 e 1980. Pensa-se nas imagens na sua relação com a violência e sobre a nova era digital que favorece uma cultura da amnésia.

Palavras-chave: Fotografia e trauma; Imagens da violência; Imagens do desaparecimento

ABSTRACT

Ernst Simmel described the trauma of war with a formula that clarifies the relationship among technique, trauma, violence and the recording of images. “The flash light of terror prints a photographically exact impression”. This article shows the relation between photography and trauma in the context of the Latin American dictatorships in the years 1960-1980. It reflects on the images in its relation to violence as well as about our new digital era that favor a culture of amnesia.

Keywords: Photography and trauma; Images of violence; Images of missing people

O fim da foto analógica pode ser pensado como mais um momento de um processo em direção à digitalização de nosso universo “real”. *Matrix* não seria, deste ponto de vista, nossa origem, mas, antes, o nosso fim. Parafraseando e deslocando o sentido de uma frase de Karl Kraus, cara a Walter Benjamin: “A origem é o fim.” Esse processo inicia-se pelo campo mais passível de se digitalizar, mais “leve”, ou seja, nosso universo comunicacional. [1]

1 – Trabalho apresentado no encontro “Violence & The Contexts of Hostility”, organizado pela Inter-Disciplinary Net (Oxford), ocorrido em Budapeste entre os dias 4 e 7 de maio de 2009.

Todas nossas bases de informação estão se digitalizando, portanto era de se esperar que logo esta passagem para a fotografia digital deveria ocorrer, assim como o livro, o jornal, nossas contas, recibos, cartas etc. estão também passando para o registro digital. No caso específico da fotografia, o que *perdemos* com esta passagem para o digital? Perdemos muitas coisas: antes de mais nada, o *filme* e todos os procedimentos mecânicos e químicos a ele vinculados, com destaque para a revelação. Esta implicava um *espaçamento temporal* entre o ato fotográfico e a possibilidade de se visualizar a imagem captada. O tempo da foto digital é vertiginoso, imediato, é um tempo sem-tempo. Ele capta, como a foto analógica, o aqui-e-agora, mas, diferentemente desta, apresenta imediatamente a imagem no visor digital da câmara. Por outro lado, esta imagem captada é apenas a base para futuros trabalhos de intervenção na imagem. Portanto. Ela, como veremos melhor, põe em questão a própria unidade espaço-temporal que está na origem da foto. Esta mudança de temporalidade reflete tanto um aceleração generalizado da vida provocado pela virada digital (ela põe tudo em andamento, acelera as comunicações e transformações, abala tudo que se quer estático) como aponta para uma consequência desta aceleração: a dissolução das identidades e dos espaços.

O digital corresponde ao mundo em processo de liquefação, de quebra das identidades e das fronteiras. As fotos de identificação faziam parte da relação da foto analógica com o estágio de desenvolvimento das técnicas de controle social em uma sociedade que ainda atribuía uma certa estabilidade à identidade das imagens. As fotografias, não por acaso, acompanhavam nossa impressão digital na carteira de identidade. Este tipo de identificação está sendo substituído por outros meios, como

a leitura de nosso corpo e de nossos códigos genéticos. Logo a carteira de identidade com a fotografia será dispensável.

Ocorre, portanto, um *abalo* nesta passagem da fotografia analógica para a digital. Um abalo na credibilidade das imagens. Estas deixam de atestar, de testemunhar, ou se o fazem, o testemunho ganha um novo caráter, mais performático, como acompanhamos no caso das fotos da prisão de Abu Graib. A onipresença dos dispositivos de captação transforma todo real em *citacion à l'ordre du jour*. A fotografia era pensada como índice capaz de designar e atestar uma singularidade física de um aqui e agora. Este aqui e agora foi abalado pela era das imagens eletrônicas. As imagens agora se tornam mais “maleáveis”, manipuláveis. Não que a foto analógica não permitisse as manipulações, como cortes de personagens nas fotos e retoques, mas é evidente que a fotografia digital multiplica estas possibilidades de moldagem das imagens. O “isto ocorreu”, ou o “isto foi assim”, da fotografia analógica, é posto em questão pela inscrição digitalizada. Os famosos fotogramas de Moholy-Nagy e de Man Ray (fotos obtidas sem uma câmera e com a simples sobreposição de objetos em superfícies sensíveis à luz) não podem servir mais de síntese do funcionamento da fotografia digital, como o serviam para pensarmos a foto analógica. Este abalo pode ser comparado àquele detectado por Benjamin em seu texto de 1936 sobre a obra e arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Para aquele autor, vale lembrar, a fotografia significou um “violento abalo da tradição”, ou seja a *despedida de nossa relação com a tradição*. A visão de mundo correspondente à teoria da fotografia de Benjamin já apresenta um universo cada vez mais achatado no seu próprio presente. Podemos dizer que a era digital potencializou ainda mais este mergulho no presente.

A fotografia, enquanto técnica, máquina de registrar o instante, arrancando-o da continuidade do tempo, congelando um momento com seu olhar de Medusa, pode ser aproximada da cena do trauma, tal como ela foi descrita por Freud em seu *Para além do princípio do Prazer*, e da cena do choque, como Benjamin o pensou em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Ernst Simmel, autor de *Kriegsneurosen und psychisches Trauma* (1918), descreveu o trauma de guerra com uma fór-

mula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens: “A luz do flash do terror cunha/estampa uma impressão fotograficamente exata” (“Das Blitzlicht des Schreckens prägt einen photographisch genauen Abdruck”, citado por ASSMANN, 1999: 157 e 247). As imagens do trauma, obsessivamente reiteradas e impossíveis de serem assimiladas, devem ser aproximadas das imagens fotográficas e, com mais razão, das imagens eletrônicas. O ataque às torres gêmeas de Nova York, em setembro de 2001, foi um exemplo eloquente deste ser traumático das imagens midiáticas. Observando esta relação da imagem fotográfica com a traumática – ambas congelam o tempo, achatam-no em uma bidimensionalidade avessa à simbolização – podemos pensar também na sua capacidade de apontar para o *real*. À era da fotografia digital corresponde uma concepção da realidade como aquilo que nos escapa: a história como trauma (SELIGMANN-SILVA, 2000). Podemos pensar em uma virada do paradigma da historiografia para o da psicanálise com seus desdobramentos em Ferenczi e Lacan. Trata-se de uma modalidade de descrição da realidade – nascida do esgotamento das grandes narrativas e da violência que marcou o século XX – que privilegia o negativo, o precário, e não a presença positiva e representável. Como índice, escritura de sombra e luz, a foto é um fragmento do mundo e não sua simbolização. Mas o próprio Benjamin apontou para um outro lado deste elemento traumático da técnica de criar imagens. Falando do cinema (que com a *montagem* incorpora também o choque como princípio estético), ele indicou uma capacidade terapêutica via esta performance que abala. Estes dispositivos nos treinam para a vida pontuada por choques e rupturas. Além disto, com Benjamin também podemos ver tanto o cinema como a fotografia como capazes de abrir aquilo que ele denominou de *inconsciente ótico*. Este revela novos aspectos insuspeitos de nosso corpo e de nossos gestos. Valorizando a *recepção tátil* das imagens, que Benjamin retoma de Lucrécio, podemos pensar na capacidade destas de criar esteios para nosso mundo. Ou seja: as imagens técnicas, e de modo mais radical, as imagens eletrônicas, servem tanto de reprodução do abalo e de potenciação do trauma, como também podem servir de

terapia de choque. Evidentemente cada imagem resolverá esta ambiguidade a seu modo, conforme também o seu modo de recepção.

É verdade que a foto digital mantém uma origem metonímica que ela compartilha com a foto analógica. A fotografia continua a ser *fotografia*, ou seja, uma inscrição feita pela luz. O princípio da captura do mundo por meio de uma “janela” é mantido. Podemos reescrever, reelaborar à vontade a imagem, mas enquanto falamos de “fotografia digital” ainda mantemos a origem da imagem no recorte de um pedaço do mundo. Mas se a sua relação umbilical com o mundo não é posta em questão, a própria *verdade* o é. No limite, é a “verdade do mundo” que é posta em suspensão por esta técnica. Ela já apresenta o mundo como digitalizado, como parte de um código binário, e pode multiplicá-lo (ou diminuí-lo) e transformá-lo como o *agente da fotografia* quiser. E aqui entramos em um outro aspecto essencial desta revolução digital. O abalo na capacidade de atestação das fotos implica uma transformação na própria figura do fotógrafo e de seu papel na composição das fotografias. Antes a reprodução das fotos permitia uma manipulação qualitativamente e quantitativamente muito inferior à dos atuais softwares. Agora o receptor das fotografias se torna um fotógrafo de segunda ordem. Ele está apenas dispensado da tarefa de capturar a “imagem primária”. Sua liberdade de intervenção nas imagens é tão grande que ele também pode ser denominado de *agente da fotografia*. A figura clássica do fotógrafo morre junto com a fotografia analógica.

Aquele abalo detectado por Benjamin, gerado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução, era para ele o *outro lado* da crise e da renovação da humanidade. Agora também podemos dizer que a metáfora fotográfica digital representa apenas um aspecto da revolução em nossa visão de mundo. Ela permite visualizar algumas de suas facetas. A própria fotografia digital é apenas um pequeno fato se colocado ao lado da verdadeira revolução por que passamos agora, que é, antes de mais nada, uma revolução no nosso próprio organismo. A possibilidade de manipular imagens é apenas um fenômeno menor se comparado à nossa possibilidade de sintetizar a vida. Vivemos não a era da reprodução técnica, mas sim da *síntese técnica* não só de imagens, mas também de corpos, de

organismos. É esta nova virada na “reprodução técnica” (que passa a ser *síntese*), a virada biológica, que está no centro de nossas sociedades hoje. É desta entronização do biológico que derivarão as próximas mudanças de peso em nossas vidas.

Não podemos deixar de perceber também que a imagem digital ainda abala a temporalidade ligada à fotografia analógica em outro aspecto, para além da superação do tempo da revelação. Benjamin notara que, no que toca à fotografia (analógica), as bases e suportes materiais da foto não tinham mais a importância que possuíam no contexto das artes tradicionais. Em um quadro, num desenho e numa escultura, a base material é desgastada pelo tempo. Daí porque a escultura, para Benjamin, era o exemplo máximo da *arte aurática*, ou seja, daquela modalidade tradicional da arte que corresponde a um mundo onde o passado se conecta ao presente como tradição. A unidade da pedra que origina a estátua seria uma manifestação da existência de idéias eternas. À fotografia, com a sua reprodutibilidade que lhe é essencial, corresponderia uma sociedade na qual não haveria mais espaço para esta crença em idéias eternas. Mas Benjamin, que não pôde ver a revolução digital, não levou suficientemente em conta nosso verdadeiro culto das fotos antigas. O desgaste do papel fotográfico e a cor sépia das fotos antigas fazem destas objetos cobiçados, verdadeiros representantes de uma era na qual o tempo ainda podia se inscrever nas bases materiais da fotografia. Se é verdade que o álbum de fotografias, arquivo da memória da família, ainda não está totalmente desbancado, é difícil, por outro lado, imaginar que ele poderá resistir por muito tempo. Hoje vivemos uma fase de transição na qual enviamos nossas fotos para “revelar” (na verdade para imprimir) nas mesmas lojas de fotografia que ainda vendem os últimos rolos de filme analógico. Em breve o armazenamento será totalmente digitalizado. Álbuns eletrônicos (celulares, relógios, e outras telas eletrônicas, além de nossos computadores) substituirão as bases de papel.

Podemos falar de uma *desaparição da fotografia*. Trata-se de uma desapareção paradoxal, de algo que justamente foi criado para registrar o que potencialmente logo desaparece. A fotografia em papel guardava uma

presença, uma densidade que foi e é muito explorada pelas artes plásticas. As potencialidades artísticas da fotografia analógica certamente nunca foram tão exploradas antes da fase de sua desapareição. É como se, diante de seu fim, a fotografia analógica se tornasse ainda mais eloquente como uma metáfora ambígua de nossa memória, que é sempre inscrição da presença e de seu apagamento. Decerto já possuímos muitas grandes obras de arte na base digital, mas o princípio da fotografia analógica ainda deverá produzir muitas grandes obras também.

Muitos outros elementos da fotografia tradicional são abalados, em menor ou maior escala, pela foto digital. Por exemplo, a questão dos direitos autorais. Sabemos como este tema já era complicado na era da fotografia analógica. Mas, com o tempo, desenvolveram-se procedimentos de garantia de respeito à autoria das imagens. Com a fotografia digital, que só pode ser compreendida com a paralela abertura do universo da *web*, esta questão ganhou uma dimensão inaudita. Além da facilidade de manipulação e de multiplicação das imagens, a incrível capacidade de circulação delas acrescenta mais uma dificuldade para se controlar os direitos autorais. Na era digital a autoridade do fotógrafo é posta em questão. Esta autoridade também é abalada pela fantástica democratização dos aparelhos fotográficos. Todos agora somos fotógrafos, e com isso se indica não apenas que somos agentes da fotografia enquanto manipuladores e agentes na sua circulação: todos atuamos na própria captação das imagens. Uma criança de cinco anos já possui hoje sua primeira câmara digital. Além disso, a câmara digital, na medida em que nos possibilita um acesso imediato às imagens capturadas e como não depende de sua tradução para um meio duro, propicia uma multiplicação do próprio ato de captura de imagens. É uma banalidade afirmar que fotografamos muito mais na era digital. Se esta multiplicação quantitativa significa uma elevação qualitativa é uma questão ainda a ser respondida, de qualquer modo estas fotografias, mais e mais assumem o caráter de *pós-fotografias*: são inscrições imagéticas eletrônicas de outra qualidade que ainda não sabemos exatamente como definir. A multiplicação quantitativa de imagens pode ser explicada não só pela facilidade técnica,

mas também por uma necessidade quase que patológica do indivíduo contemporâneo de registrar tudo em imagens. “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)”, escreveu Baudelaire. Estas palavras caracterizam também o indivíduo contemporâneo com sua sede de construir uma casa em um mundo onde tudo se liquefaz. Como suas imagens também são líquidas, ele não pára de inscrevê-las. Nossa era de museus e arquivos é uma filha de nosso descolamento da tradição e, mais recentemente, de nossa crise quanto aos limites do próprio humano.

A ARTE DA DESAPARIÇÃO E DO RENASCIMENTO

O texto que acabo de apresentar aqui, com poucas mudanças, acompanhou o catálogo da exposição *A última foto* de Rosângela Rennó, na Galeria Vermelho em São Paulo em 2006. Esta artista é uma das que consegue, hoje, levar mais adiante o trabalho com a fotografia como uma reflexão sobre a memória, o desaparecimento e a própria questão – para mim fundamental – da relação entre as imagens fotográficas e a violência. As obras de Rosângela Rennó podem ser vistas e lidas dentro da antiquíssima tradição da reflexão sobre a memória como uma inscrição. Dentre os textos mais importantes desta tradição destaca-se uma conhecida passagem de Aristóteles. Nela, o filósofo nos dá elementos para pensar a atual diluição das bases de nossa memória cultural. Ele descreve nosso aparelho anímico como um dispositivo onde as mensagens se inscrevem com maior ou menor durabilidade, conforme a sua constituição. Para ele, cada pessoa possuiria uma determinada consistência de superfície mnemônica, que ele aproximou da noção antiga de “bloco de cera” (a metáfora por excelência para a memória na Antiguidade), o que determina a sua capacidade de reter mais ou menos informações:

(...) em certas pessoas devido à incapacidade ou idade, a memória não se dá mesmo sob um forte estímulo, como se o estímulo ou selo fosse aplicado à água que corre; enquanto em outras, devido ao desgaste, como em paredes antigas de prédios, ou à dureza da superfície de apoio, a impressão

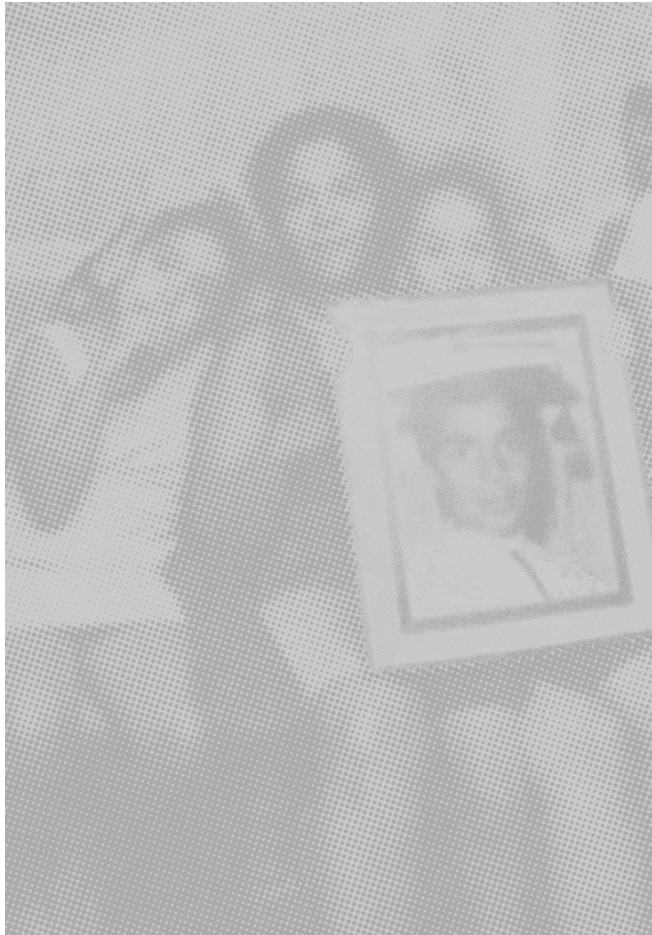
não penetra. Daí os muito novos e os muito velhos terem memória fraca; eles estão no estado de fluxo: o jovem devido ao seu crescimento, o idoso, devido à sua decadência. Pelo mesmo motivo, nem o muito veloz, nem o muito vagaroso parece ter boa memória, os primeiros são mais úmidos do que deveriam ser e os últimos mais duros; nos primeiros a imagem não permanece na alma, e nos últimos ela não deixa nenhuma impressão (ARISTÓTELES, 1995: 450b 1-10).

Nossa era está em “estado de fluxo” e é marcada pela velocidade da circulação. Rosangela Rennó constrói dispositivos que nos ajudam a refletir sobre esta nossa condição paradoxal de submersos em imagens e ao mesmo tempo de amnésicos. No seu catálogo *O arquivo universal e outros arquivos* encontramos várias obras com base fotográfica que representam muito bem esta pesquisa artística em torno do estatuto das imagens. Limito-me a destacar alguns exemplos.

A série “Parede cega” (1998-2000) agrupa várias molduras, que lembram molduras fotográficas tradicionais, só que sem imagem alguma. O título parede-cega – uma parede sem abertura – remete à idéia de que a fotografia emoldurada na parede pode ser vista como uma janela no espaço-tempo. As molduras são apresentadas como que afundadas na parede, como se elas tivessem sido viradas de costas. Na verdade, trata-se de fotografias doadas ou adquiridas em feiras de artigos de segunda mão (RENNÓ, 2003: 62), que foram pintadas e colocadas sobre painéis de espuma e lycra e fotografadas por Vicente de Mello. Mas podemos também interpretar estas fotos pintadas de cinza como espelhinhos cegos: uma superfície de inscrição mais próxima a da superfície da água que corre, mencionada na passagem acima de Aristóteles. A cor da obra remete à cor de um negativo fotográfico. Tudo é cego nesta obra que revela – com o perdão do jogo de palavras – o ponto cego da nossa visão fotográfica. Ao olharmos esta série vemos apenas a falta, a desapareição, sem seu avesso de presença, sem o enfático “isto foi – isto é” que toda fotografia parece dizer. Vemos apenas o “isto não é”, ou – pensando em termos de uma economia sublime, de uma estética do

silêncio e da falta para indicar o irrepresentável – assistimos nesta obra simplesmente ao “Isto é” ou o “How is it” becketiano. Vemos a imagem como pura performance, sem o lastro da referencialidade. Trata-se do dispositivo fotográfico de apresentação cegado e que remete a uma espécie de cegueira que também constitui a recepção da fotografia. Podemos pensar, assim, que a moldura da foto é esta própria cegueira, uma falta e um desejo que quer se saciar na inscrição de luz – que neste caso não acontece na sua totalidade. Encontramos apenas molduras vazias. Suportes à espera de um olhar.

Figura 1



Rosângela Rennó “Corpos da alma II” (1990-2003) (Foto: MarceloCarnaval_Agência O Globo)

No mesmo catálogo, a série “Corpos da alma II” (1990-2003), um conjunto de fotografias de jornal mexidas digitalmente, trabalha com fotografias dentro de fotografias. Pessoas carregam fotos em passeatas ou em ambientes familiares. [FIG. 1] As pessoas que se transformam em porta-retratos são apresentadas em imagens ampliadas de tal modo que parecem fotos de jornal com seus pontos fotográficos super-dimensionados. Aqui é a *foto-presença*, a *foto-corpo*, que está em jogo. A fotografia é apresentada como um *Ersatz* das pessoas, sejam elas líderes políticos ou parentes desaparecidos. A fotografia se apresenta aqui como

testemunho: de uma fé política, ou testemunho jurídico, ou ainda, testemunho dos fatos, tal como costumamos ver as fotos dos jornais. As fotos de fotos servem para apresentar a fotografia como um dispositivo capaz de incorporar outras imagens. Trata-se de uma meta-imagem, imagem da imagem que aponta para as imagens como criação e

construção do mundo, no mesmo gesto em que, paradoxalmente, apresentam as imagens como *foto-corpo*, *imagens-pessoas*: quase que de carne e osso.

Já na série “Vaidade e violência” (2000-2003) vemos textos emoldurados e escritos em preto sobre o preto – como em Ad Reinhardt, o pintor expressionista abstrato, criador de obras *black-on-black*, como vemos na sua série *Abstract Painting*, dos anos 1960, que figura linhas pintadas em preto, sobre um fundo preto. O título da série é uma irônica (auto-)referência à relação entre imagem, escrita, arte e violência. Nesta série de Rennó o texto que faz as vezes de foto, refere-se a fotografias. No primeiro quadro o texto diz:

A imagem que ela diz guardar de seu algoz é a de um homem que confundia seus interlocutores quando assumia o comportamento frio, decidido e muito objetivo nos interrogatórios. Vinte anos depois, E.M., 41 anos, ex-militante do MR-8, ficou trêmula ao ver a fotografia recente do delegado D.P. e não teve dúvida em afirmar: “É ele mesmo! Essa fisionomia ficou muito forte para mim (RENNÓ, 2003).

A cena retratada por Rennó é a cena de um *reconhecimento* ao mesmo tempo *trágico* e *jurídico*. Nesta cena, a imagem mental encontra uma imagem fotográfica e provoca uma reação parecida com a que temos diante de pessoas. Trata-se aqui de uma imagem-pessoa ou imagem-corpo, de um torturador, que estava inscrita na memória da enunciadora e foi reconhecida na imagem fotográfica. Mas na obra de Rennó, a única imagem que vemos é a de palavras em preto em uma moldura e fundos pretos, que para serem lidas exigem o constante deslocamento do leitor para conseguir extrair o texto da página negra que brilha. Rennó fornece apenas as iniciais da torturada e do algoz, transformando este reencontro em uma espécie de evento coletivo, que marcou um país, o Brasil, já que o MR-8 é explicitamente mencionado. Esta obra é um dispositivo que permite pensar as imagens fotográficas como inscrições que devem ser lidas, ao mesmo tempo que aponta para o ser imagem da escrita.

Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido - de “n” maneiras - pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não-verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas

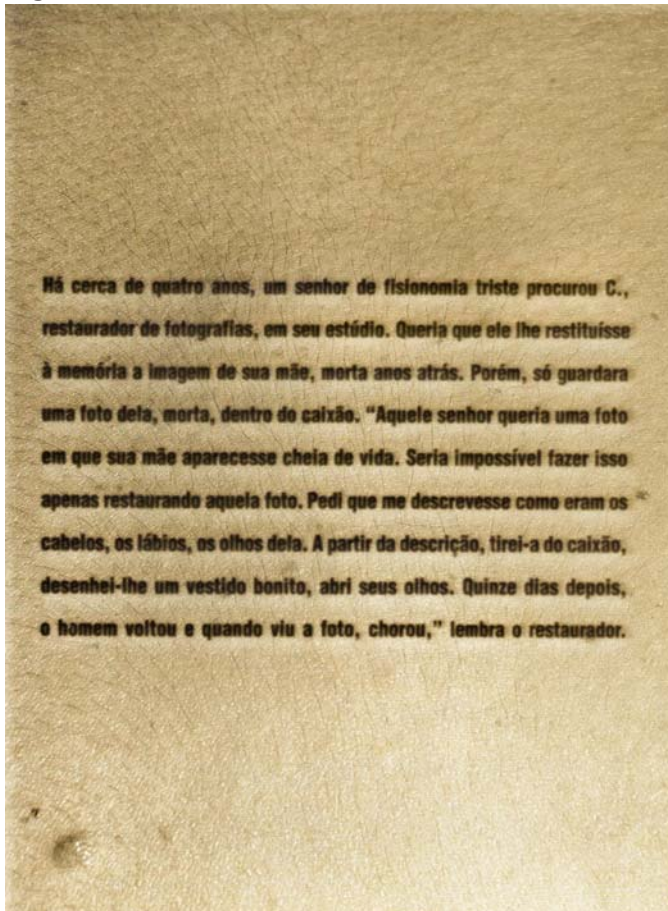
imagens, existem também cenas que deixaram imagens - embaçadas, traumáticas - apenas na mente de certas pessoas. A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagar os seus rastros. Havia um tabu da imagem em torno das câmaras de tortura. Também a impossibilidade de testemunhar aquela cena que se passou na câmara obscura está indicada nesta impressionante obra.

Por último, destaco uma obra da série “Cicatriz”, (1996-2003) do mesmo catálogo. Nesta série vemos a cada página, alternadamente, fotos de fragmentos de corpos com suas tatuagens - extraídas de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista - e fotos de fragmentos de peles recobertas com inscrições, como se estas tivessem sido realizadas sobre a pele, queimando-a. Os

textos, como na série “Vaidade e violência”, também dizem respeito a fotografias. No exemplo que apresento [FIG. 2] o texto diz:

Há cerca de quatro anos, um senhor de fisionomia triste procurou C., restaurador de fotografias, em seu estúdio. Queria que ele lhe restituísse à memória a imagem de sua mãe, morta anos atrás.

Figura 2



Rosângela Rennó “Cicatriz” (1996-2003)

Porém, só guardara uma foto dela, morta, dentro do caixão. ‘Aquele senhor queria uma foto em que sua mãe aparecesse cheia de vida. Seria impossível fazer isso apenas restaurando aquela foto. Pedi que me descrevesse como eram os cabelos, os lábios, os olhos dela. A partir da descrição, tirei-a do caixão, desenhei-lhe um vestido bonito, abri seus olhos. Quinze dias depois, o homem voltou e quando viu a foto, chorou’, lembra o restaurador (RENNÓ 2003).

O texto inscrito sobre a pele-pergamino é uma pequena e contundente narrativa. Nela a presença da fala em primeira pessoa, na voz do restaurador, torna tudo mais imagético e intenso. O texto é apresentado como um ato de memória, ele se fecha com a expressão “lembra o restaurador”. Todo texto é registrado na pele, como uma cicatriz, metáfora potente da memória traumática. A narrativa da ressurreição da mãe via fotografia remete à força vital da imagem fotográfica: se na série “Corpos da alma II” as fotos representavam pessoas desaparecidas que continuavam a viver apenas nas fotos, aqui vemos mais do que a *sobre-vida*, vemos o próprio *renascer* via restauração fotográfica. O fotógrafo proclama: “abri seus olhos”. Esta imagem abala e faz chorar, tanto quanto as imagens de desaparecidos que sabemos que não poderão mais ser renascidos. Esta mãe que ganha vida pela intervenção do fotógrafo-artista-deus remete novamente a esta força presencial da imagem fotográfica: ela é quase tão forte e intensa quanto as imagens reais de pessoas. Daí desde o século XIX se falar na capacidade como que espectral da fotografia de captar fantasmas e pessoas ausentes. Neste trabalho vemos várias metamorfoses: a mãe que morrera e fora transformada em imagem fotográfica que depois, por meio desta foto e da descrição - *ekphrástica* - que o filho faz dela, volta a ter vida graças à intervenção do restaurador, este artesão que lida com o desgaste do tempo. Mais do que nunca, nesta imagem da mãe ressuscitada vemos uma indicação da força vital da imagem fotográfica, com sua capacidade de nos abrigar, como em um útero analógico ou eletrônico. A bidimensionalidade da imagem fotográfica

2 – Neste sentido podemos lembrar que no momento vemos nos Estados Unidos a difusão de flat-daddies e flat-mummies que são encomendados pelos familiares de soldados que estão no Iraque e em outras missões patrióticas, para reduzir os efeitos da ausência destes pais e mães. Estes pais e mães de papel têm como função produzir uma proximidade àquilo que está distante. Trata-se de uma arte da memória esvaziada da força política que encontramos nas fotos da América Latina... Outros contextos, outros jogos imagéticos e trágico-compassivos.

não rouba dela esta sua fantástica força presencial. [2] As fotos de forte teor indicial e icônico, com caráter de foto-presença, de certa forma reverterem a função aurática benjaminiana, uma vez que Benjamin via na aura “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (1985: 101). O próprio Benjamin viu que a fotografia – como arte pós-aurática – tinha justamente a capacidade de *aproximar* coisas do indivíduo, distantes no tempo e no espaço (1985: 168). Nela se unem transitoriedade e repetibilidade: como nas imagens do trauma a que me referi neste trabalho.

FOTOGRAFIA E *SOBRE-VIDA*

Benjamin enfatiza também em seu texto sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica que o rosto humano teria sido o último lugar de resistência do valor de culto das imagens que, com o abalo da reprodução técnica, teria migrado para o valor de exposição das imagens. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (1985: 174). As fotos dos desaparecidos na América Latina emanam esta aura. Uma das fontes da incrível melancolia que estas fotos transmitem é um intenso desejo de presença. Por outro lado, elas são filhas de uma era pós-aurática. Disto resulta uma série de peculiaridades. Benjamin valoriza as imagens que o fotógrafo Atget fazia de Paris, justamente porque ele fotografou aquela cidade esvaziada de seus habitantes e transeuntes. Escreveu-se que Atget fotografou as ruas de Paris “como quem fotografa o local de um crime. Também este local é deserto”, comenta Benjamin. “É fotografado por causa dos índices que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história” (1985: 174). Benjamin via aí a “significação política latente” da obra daquele fotógrafo. As fotos necessitam agora de legendas para serem entendidas (Cf. 1985: 129). Ou seja, com Atget as fotos se transformam em verdadeiros jogos de emblema, onde interagem a imagem e a inscrição, uma re-significando a outra: uma suplementando a outra. A insuficiência de uma tentando ser superada pela outra. Os textos nomeiam as imagens e estas dão corpo aos nomes.

Se para Benjamin, “escrever história significa dar fisionomia às datas”, aqui trata-se de dar corpo e nomes a imagens-datas. Nas fotos de desaparecidos vemos, portanto, o encontro da melancolia aurática dos retratos com a função jurídica da foto de tribunal: a foto-prova (pós-)aurática. Vale lembrar também que Atget fotografou uma Paris a qual, como escreveu Baudelaire no seu poema *Le Cygne*, “Muda mais rápido, infelizmente!, que o coração de um mortal”. Se Benjamin constatou que “aquilo que está para desaparecer assume a forma de uma imagem”, nas fotografias das ruas de Paris de Atget reconhecemos uma total consciência deste fato. No verso das suas fotografias o fotógrafo anotava: “Vai desaparecer”.

A *sobre-vida* fotográfica dos desaparecidos nas ditaduras civil-militares na América latina tem um sentido que não tem nada a ver com o aparente milagre do sudário: muito pelo contrário, estas fotos estão diretamente ligadas ao que Benjamin chamou de uma nova significação política da fotografia. As fotos de identificação, criadas no final do século XIX para controlar as populações, foram transformadas na América Latina em poderosas fontes documentais para comprovar a existência dos desaparecidos. Foram estas fotos, ao lado das extraídas dos álbuns de família, que, ampliadas, puderam ser anexadas aos laudos apresentados ainda durante as ditaduras, exigindo do Estado a restituição dos corpos – o *habeas corpus* que havia sido suspenso no estado de exceção que imperou em muitos países da América Latina dos anos 1970 e 1980.

Como escreveu Carmen Hertz,

No Chile, esta prática de desaparecimento forçada de pessoas foi implementada a partir do 11 de setembro de 1973, como método de dominação da sociedade civil e principalmente dos oponentes ideológicos do regime de fato (2000: 48).

Nos anos seguintes esta prática foi mantida. A Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), que estava diretamente dependente do chefe da junta do governo militar, Augusto Pinochet, fora criada por decreto-lei e tinha como objetivo levar a cabo esta repressão política. Suas operações se estenderam não só por todo território chileno, mas

também, por meio da operação Condor, a outros países ditatoriais aliados: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil (HERTZ, 2000: 49s.). A fotografia teve um papel decisivo, neste quadro, enquanto meio de resistência e oposição à ditadura. Os trabalhos de Rosângela Rennó, fortemente calcados no dispositivo fotográfico, foram criados com uma distância de cerca de 10 anos do final da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), já estas fotografias a que me refiro agora foram parte da própria ação de resistência dentro do período do “estado de exceção” da ditadura chilena.

O estudo da relação entre fotografia e ditaduras na América Latina deve levar em conta estes dois momentos aos quais se ligam duas abordagens do dispositivo fotográfico e das fotos: na ditadura as fotos têm um papel de denúncia. São um testemunho no sentido jurídico de *testis*: o fotógrafo (e o público que contempla as imagens) são como que o “terceiro” dentro de uma contenda entre dois partidos. Evidentemente esta modalidade jurídica do uso fotográfico se estende depois das ditaduras, tanto nos processos jurídicos como também em trabalhos historiográficos. Já a apropriação destas imagens depois das ditaduras está subordinada a um trabalho – sempre conflitivo, político – de memória. No embate entre a continuidade do negacionismo – que normalmente se valeu de leis de Anistia, como a do Chile de 1978 e a do Brasil do ano seguinte – e, por outro lado, aqueles que lutam pela justiça e, portanto, por manter acesa uma memória do mal cometido, estabelece-se também um conflito entre iconoclastas e defensores das imagens. Existe uma guerra de arquivos, que muitas vezes foram queimados ou escondidos e se transformam em verdadeiros fantasmas, espectros nos quais se projeta uma capacidade de redimir o mal: coisa que, sabemos, mesmo no caso em que acontecem julgamentos e até condenações, como na Argentina, no Uruguai e no Chile (mas não no Brasil), é impossível. O negacionismo dos algozes e de seus cúmplices e sucedâneos é um fator de primeira ordem para considerarmos estas imagens fotográficas: normalmente o negacionismo vai ao encontro dos assim chamados interesses de Estado, que visa promover a “conciliação nacional”. Estas imagens são, portanto, imagens *malgré tout*, para utilizar a expressão de Didi-Huberman: apesar do negacionismo e apesar também das próprias limitações do testemunho. Pois as fotos eram em grande

parte proibidas nas ditaduras, via censura ou até mesmo via decretos que proibiram a fotografia em público na Argentina e, no Chile, a sua publicação em revistas. Na ocasião os editores de oposição chilenos tiveram que apelar para letras para construir as imagens em suas publicações. Nestas páginas vemos o ser-escritural das imagens e sua relação com a censura em embate com Eros: o desejo de vida. Já os fotógrafos reagem portando suas fotos ampliadas, como homens-sanduíche, pelas ruas do centro de Santiago. As fotos são aqui verdadeiros agentes da oposição. Por falta de espaço terei que me restringir a um exemplo aqui.

Um caso paradigmático neste contexto é o do fotógrafo chileno Luis Navarro. De Antofagasta e sendo perseguido após o golpe de 1973, ele acabou indo para Santiago no final de 1974. Lá ele começa a trabalhar na Vicaría de la Solidariedad. Nesta posição ele foi responsável pelas fotografias do importante caso Lonquén, o primeiro sítio clandestino descoberto com cadáveres de desaparecidos em 1979. Nas comemorações do Tedeum na Catedral de Santiago, feito para comemorar em 11 de março de 1981 a proclamação da nova constituição, Navarro foi preso e posteriormente torturado. Graças à intervenção do Cardeal Raúl Silva Henríquez e de organizações internacionais, ele foi libertado. Esta prisão, como destaca o historiador da fotografia chileno Gonzalo Leiva Quijada (2004 e 2008), serviu de impulso para a fundação da AFI: a Asociación de Fotógrafos Independientes. Esta organização teve um papel fundamental durante a ditadura chilena, apoiando o trabalho de importantes fotógrafos, dando credenciais a eles e os defendendo dos ataques das forças do governo. Além do próprio Navarro, participaram da AFI fotógrafos como Paz Errázuriz, José Moreno, Hellen Hugues, Rodrigo Casanova, Álvaro Hoppe, Cláudio Bertoni, Jorge Ianiszewski, Leonora Vicuña, Kena Lorenzini e Rodrigo Rojas (assassinado pelos membros da ditadura em 1986, quando tinha apenas 19 anos, de modo bárbaro, queimado vivo ao lado da jornalista Carmen Gloria Quintana).

Luis Navarro é um dos responsáveis pela introdução das fotos ampliadas de carteiras de identidade e de fotos de família: estas imagens não apenas serviram, como vimos, para dar início aos processos contra a ditadura, mas também foram parte integrante das ações dos familiares e amigos dos desaparecidos. Gonzalo Leiva considera estas fotos o maior fato na história da

fotografia no Chile desde seu início no país em 1840 (2004: 15).

Nas manifestações no final dos anos 1970 os familiares portavam estas ampliações de fotos [FIG.3] . A demanda dos corpos se fazia com aquelas imagens-testemunho.

Figura 3



Luis Navarro. Missa por Lonquén. 1979

Figura 4



Luis Navarro. Te Deum. 1980

meio a uma trilha que vai na direção oposta para onde se voltam os militares. O tempo frutífero, típico das imagens sem movimento, assume no foto-jornalismo um significado muito mais radical. Aqui o disparo do

Navarro também fotografou outras vítimas do governo autoritário, os marginalizados economicamente, assim como captou a vida cotidiana em fotos com forte marca autoral, como notou Leiva Quijada. Sua fotografia de seu pai, reagindo à narrativa de sua prisão, quando leva uma das mãos diante dos olhos, tem uma rara força narrativa. Suas fotografias da *mise em scène* do poder também são importantes e apontam para uma característica das fotografias sob ditaduras: o fotógrafo muitas vezes tenta capturar imagens da esfera do poder, que, na mesma medida em que documentam, permitem construir alegorias e narrativas críticas. Assim a foto de um Te Deum em 1980 [FIG. 4] capta com certa ironia a pompa e austeridade militar sendo como que desprezada por um pombo que caminha exatamente em

obturador pode significar também um tiro certo no poder.

É importante concluir de modo anticlimático, para evitar apelos emotivos fáceis diante de uma temática tão carregada de emoções, injustiças e desilusões. Volto então rapidamente para as observações iniciais sobre a fotografia. Como vimos, as escritas de luz e sombra das fotos ganharam novo significado na era das imagens técnicas eletrônicas. Uma foto de Luis Weinstein, também da AFI, da fotografia engolindo outra fotografia [FIG. 5] aponta para esta situação. A bidimensionalidade das fotos como trauma, podem adquirir volume e vida, conforme a sua recepção e reinserção em um novo contexto. De certa maneira é este volume quase narrativo que os artistas que trabalham com as fotografias visam, ou mesmo os chamados autores de anti-monumentos, como Horst Hoheisel, Jochen Gerz, entre outros. Mas nossa sociedade está se tornando cada vez mais imagem da imagem e o dispositivo fotográfico eletrônico está como que canibalizando a própria memória, à qual ele antes estava subordinado. Nosso corpo, para Freud e a psicanálise, uma extensão de nossa memória e do inconsciente, está se tornando matéria plástica, sem possibilidade de inscrição do tem-

Figura 5



Luis Weinstein. *Exposición fot. "Chile en 100 miradas", foto de Antonio Larrea fotografiada por un ciudadano. Chile 10/2005*

po, assim como nossas memórias se aproximam e são deglutidas pelas de nossos computadores. A novidade é que aquilo que sempre pareceu impossível, a arte do esquecimento, é a grande promessa de nosso presente. O dispositivo fotográfico é assim consumido pelo teor traumático que sempre trouxe consigo. Mas Benjamin – admirador de Baudelaire, a quem ele chamou de traumatófilo – vislumbrou na capacidade de esquecer um ganho em *Spiel-Raum*, em espaço de jogo, de liberdade. Na América Latina vivemos o impasse de habitarmos ao mesmo tempo a modernidade técnica analógica, com seu desejo de memória, e a era das imagens eletrônicas, com seu desejo de pós-história. Com Borges – um dos maiores especialistas de todos os tempos no que tange às imagens mentais – ainda insistimos em dizer: “Só uma coisa não existe: o esquecimento” Os desaparecidos deste continente nos ensinam a não sucumbir ao esquecimento, seja ele o dito esquecimento feliz ou simplesmente o oportunista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. *De Memoria et Reminiscentia*. W.S. Hett (transl.). Cambridge: Loeb Classical Library, 1995.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*, v. I, *Magia e Técnica, Arte e Política*. S.P. Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, G. et. al. *Alfredo Jaar: La Política de las Imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Marina Appenzeller (trad.). Campinas: Papyrus, 1993.
- HERTZ, C. “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente.” In: *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Org. por Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- LEIVA QUIJADA, G. *Luis Navarro. La Potencia de la Memoria*. Santiago de Chile: Imprenta Edición, 2004.
- _____. *Multitudes en Sombras, AFI*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.
- RENNÓ, R. *Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e Outros Arquivos*.

São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. “História como Trauma”, in: M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (org.) *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000. Pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, M. “A arte de dar face às datas: A topografia da memória na arte contemporânea.” In: Horst Hoheisel, Marcelo Brodsky, Andreas Knitz e Fulvia Molina (orgs.). *A Alma dos Edifícios*. S. Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2004.

De algoz a guardião: fotografias da Polícia Política no acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

From executioner to guardian: photographs of police policy in the collection of the public file of the state of Rio de Janeiro

TERESA BASTOS

Doutora em Letras pela PUC-Rio, bolsista de pós-doutorado da Faperj e docente na Escola de Comunicação Social da UFRJ
E-mail: teresabastos@uol.com.br

RESUMO

Arquivos são locais de memória e pressupõem marcas e impressões. Este artigo dirige seu foco para o acervo fotográfico da polícia política brasileira, atuante por mais de sessenta anos no controle e repressão da sociedade. Constituído por imagens produzidas ou apreendidas pela polícia, este conjunto documental reflete o que representava para ela seu maior fantasma, o comunismo ou o “perigo vermelho”. O acervo encontra-se desde 1992 no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, integra o fundo Polícia Política e recebeu recentemente o selo de Memória do Mundo da Unesco.

Palavras-chave: Fotografia; Polícia Política; Arquivo

ABSTRACT

Archives are places of memory and required marks and impressions. This article directs your focus to the photographic collection of the Brazilian political police, acting for more than sixty years in the control and repression of society. Consisting of images produced or seized by the police, this set of documents reflects what it meant to its greatest ghost: “red danger”. The collection is since 1992 the Public Archives of the State of Rio de Janeiro, is part of the politic police file and recently received the seal of the Unesco Memory of the World.

Keywords: Photography; Politic Police; Archive

A fotografia encerra a característica do instantâneo, do fugaz; do momento irrecuperável que fica registrado na imagem, para o qual confluem futuro e passado, o *agora* benjaminiano. À luz deste conceito, o registro fotográfico torna-se lugar de interrupção, de fugacidade e de *policronia*. Fotografia é memória. Ao contrário do pressuposto defendido por muitos que abordam a questão, ela carrega já no ato de sua realização, a impressão do que está sendo registrado, do que registrou e do que ficará impresso em sua imagem, noção que embaralha a idéia de fixidez do registro e inaugura um terreno movediço de imprecisão e artifício.

Tomando a fotografia a partir do menos provável de um acontecimento do passado e mais como sugestão de uma confluência temporal em que convergem, presente, passado e futuro, fotografia é memória no sentido em que sinaliza uma fissura para várias temporalidades em que estão em jogo o tempo do espectador que vê a imagem, o tempo de produção da mesma, bem como seu referente que é evidenciado por ela. São estas relações tecidas no ato de ver a imagem que, mesmo que seja produzida em tempo distante ao nosso, as torna contemporânea a nós. E o que nos faz contemporâneo de algo [1] não é necessariamente o que é produzido ou aqueles que vivem num mesmo tempo, mas é a maneira como acessamos o passado e o tornamos então nosso companheiro.

Se a memória é vista mais como uma confluência de tempos, acessada voluntária ou involuntariamente e presume um jogo constante entre imaginação, lembranças, esquecimentos; a fotografia, como memória, carrega seus lapsos, sua invenção, seus mistérios e suas marcas. É sob esta noção de memória que este artigo pretende trazer à tona o acervo fotográfico da polícia política brasileira sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro desde 1992. [2]

Um acervo integrado por mais de 100 mil imagens, composto ao longo de sessenta anos, criado por órgãos das ditaduras é, sem dúvida, um lugar de memória que aproxima a fotografia da noção de arquivo. Uma idéia de certa maneira de preservação de lembranças, de culto ao passado para que não se apaguem referências vividas. Uma noção de que os arquivos, em particular, estes da ditadura, são os locais onde nossa pior história pode ser contada; para que

1 – A questão “O que é o contemporâneo?” é bem explicitada por Giorgio Agamben em sua aula inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006 – 2007, junto à Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza.

2 – No Brasil, os documentos das polícias políticas começaram a ser conhecidos publicamente no início da década de 1990, depois da extinção das repartições desse tipo em meados da década de 1980. (KNAUSS, Paulo; OLIVEIRA, Camila. “Usos do passado e arquivos da Polícia Política”. Trabalho apresentado na Universidade Federal de Alagoas, em 11 de novembro de 2008.

possamos manter acesa a chama dos que foram sacrificados nos tempos de intolerância e autoritarismo, para que possamos preservar as imagens dos desaparecidos e torturados; para que tenhamos provas que fatos hediondos ocorreram; para que não nos esqueçamos (KOSSOY, 2002: 130).

O que proponho aqui é colocar em jogo, [3] numa postura de retirar deste acervo a aura de imobilidade que o cerca e voltar os olhos não somente às vítimas de uma história recente do país, que não podemos esquecer, mas, recuperar o gesto dos algozes que a constituíram que, ironicamente, se tornaram guardiães dessa memória, dessas fotografias.

Fotografia é memória e memória são processos ativos em que estão em jogo não só o lembrar, mas o esquecer, o que se fixa como interpretação do vivido, recordado, (e porque não) sonhado, inventado. No sentido inverso, memória é fotografia pautada por uma noção de tempo que não só a perpassa e qualifica, mas a determina. “Estar diante de uma imagem, é estar diante do tempo” (HUBBERMAN, 2000: 32). Mas que tempo? O da produção da imagem? O do uso dela? O do seu arquivamento e ainda o daquele que a recupera e a vê? A imagem é o local da multiplicidade temporal e não só elas são anacrônicas, mas o olhar do pesquisador também o é na medida em que ele trabalha na composição de uma arqueologia, em que os tempos não se excluem ou sobressaem, mas se fundem em escavações.

Para Georges Didi-huberman, também leitor contemporâneo de Benjamin:

Diante da imagem – por mais antiga que seja ela – o presente não cessa jamais de se reconfigurar, por mais que a despreensão do olhar não tenha cedido completamente lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que ela seja – o passado ao mesmo tempo não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão através de uma construção da memória e isso não é assim tão assombroso. Diante de uma

3 – *Como bem demonstra Michel Foucault no texto A vida dos homens infames de não somente rememorar os infames, mas evidenciar o ato que os retiram do anonimato. E, como retoma Agamben, de considerar o autor como gesto.*

imagem, enfim, nós temos que humildemente reconhecer isso: que ela provavelmente sobreviverá a nós, que somos diante dela o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ela é diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais de memória e mais de futuro que o ser que a olha (HUBERMAN, 2000: 10).

É a partir desse anacronismo das imagens que está sendo desenvolvida a pesquisa no acervo, no âmbito da projeto intitulado “Fotografia e comunismo: imagens da polícia política brasileira no acervo fotográfico do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro”. A intenção é construir uma narrativa que perpassa os tempos históricos, pautada pelo que as imagens são capazes de dar a ver e narrar, não exatamente pelo recorte cronológico que as identifica.

Estar diante de um acervo composto por amplo tempo cronológico, é poder lançar um olhar contemporâneo de junção, elo de ligações possíveis entre essas imagens que carregam simbolicamente os traços do tempo em sua materialidade, em sua representação, em seu uso e função. Da mesma maneira que são sobreviventes e compõem esse acervo, são testemunhas históricas e podem ser olhadas e interpretadas prenes desse passado que representam como também podem ser portadoras de um futuro que se estenderá além do momento contemporâneo onde se encontram. A intenção da atual pesquisa está sendo a de estabelecer conexões entre as imagens não somente a partir de seu índice histórico, mas evidenciando a história a partir do anacronismo que elas evocam.

O FUNDO POLÍCIA POLÍTICA DO APERJ

Este acervo é composto de aproximadamente de 100 mil fotos além de 1 milhão e 500 mil fichas remissivas e 750 metros lineares de documentos textuais produzidos pela polícia política, bem como documentos e objetos apreendidos nas diligências desta polícia. A documentação que compõe o fundo Polícias Políticas constitui-se

também um acervo precioso e vasto, pois além dos documentos produzidos no interior das delegacias de polícia, o material apreendido nas diligências policiais constitui-se em rica fonte de pesquisa sobre a repressão aos movimentos políticos de todo o país e o constante estado de vigilância e suspeição que pairava sobre a população.

Abrangendo um longo período da história republicana, esse acervo pode ser agrupado a partir de uma periodização que compreende o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o período conhecido pela historiografia tradicional como de “redemocratização” (1945-1964) e os anos que se seguiram ao golpe militar de 1964 até 1983, ano de extinção do último órgão que exerceu a função de polícia política no Rio de Janeiro, o Departamento de Polícia Política e Social - DPPS, subordinado ao Departamento Geral de Investigações Especiais - DGIE.

O primeiro e o último período citados acima caracterizam-se por se constituírem em regimes políticos autoritários em que o papel da Polícia Política teve grande relevo na estrutura do Estado. Entretanto, o exercício de suas funções não se restringiu a esses dois momentos. Nos anos de vigência democrática, apoiada na Constituição de 1946 que garantia uma ampla gama de direitos individuais e a divisão harmônica e equilibrada dos poderes do Estado, os órgãos de informação, inteligência e repressão da Polícia permaneceram presentes e atuantes no controle da sociedade.

Se o “perigo” do comunismo aparelhou e profissionalizou a polícia, por outro lado, o período democrático vivido entre 1944 e 1960 fez vir à tona todas as forças políticas que atuavam reservadamente ou clandestinamente. Nesse aspecto a polícia trabalhou ainda mais, o que proporcionou uma documentação mais rica e variada.

O ACERVO FOTOGRÁFICO

A documentação iconográfica como cartazes, panfletos, folhetos e fotografias apreendidas ou produzidas pela Polícia Política está separada da documentação textual, identificada em instrumentos de pesquisa e acondicionada e arquivada separadamente. Composto por ampliações fotográficas, negativos de vidro e acetato, o acervo reúne

imagens referentes ao controle político e social exercido pelo Estado brasileiro desde a década de 1920 até 1983, com predomínio das décadas de 1930, 1940 e 1950.

São cerca de 100 mil imagens que estão acondicionadas de acordo com as várias Delegacias existentes como DESPS Delegacia Especial de Segurança Pública e Social -DESPS (1905-1945), DPS (1944-1960), DOPS, DOPS-GB (1960-1974), DOPS-RJ, e DGIE (1974 - 1985). O acervo é composto ainda por conjunto de fotografias temáticas produzidas ou apreendidas pelos órgãos da DESPS e DPS e classificadas em séries nomeadas de “Integralismo” e “Comunismo”.

A série iconográfica do setor Integralismo é formada por 663 fotografias produzidas ou apreendidas pela polícia entre 1932 e 1957 que retratam a grande inserção social do movimento junto à população do Rio de Janeiro.

Já as imagens da série “Comunismo” - a qual este artigo se refere - foram apreendidas ou produzidas pela polícia e registra diferentes momentos da vida do partido e das lutas políticas e sociais no Brasil entre 1922 e 1983. Entre alguns temas retratados encontram-se: Revolta Comunista de 1935, imprensa partidária, crimes atribuídos ao PCB, identificação policial, campanhas pela paz no pós-guerra, acompanhamento de funcionários soviéticos em visita ao Rio de Janeiro, campanha pela posse do Presidente João Goulart. Apreensões em gráficas clandestinas do PCB durante o Estado Novo, campanha de anistia a Luiz Carlos Prestes bem como comícios populares, congressos sindicais e movimentos comunitários em bairros e favelas são também assuntos presentes.

AS IMAGENS DA SÉRIE “COMUNISMO”

Esta série iconográfica foi formada gradualmente ao longo de 50 anos e sem documentos textuais que a expliquem diretamente. São 1.178 itens documentais que foram aleatoriamente sendo arquivadas pela Polícia em 14 pastas sem uma justificativa ou arranjo definido. Cerca de oitenta por cento dos itens documentais são constituídos por fotografias. São cópias em preto e branco, ampliadas, em sua

maioria, em tamanho 13x18 cm, já devidamente acondicionadas, organizadas, descritas e transformadas em instrumento de pesquisa.

Há ainda as imagens de material apreendido como armas, livros, objetos os mais variados possíveis, além das locações surpreendidas pela polícia em batida policial. Muito do material do Partido Comunista apreendido pela Polícia Política é proveniente dos “estouros” que os policiais faziam na sede do partido, bem como na casa de camaradas e células partidárias.

Na série Comunismo as imagens fotográficas reconstroem a memória social e coletiva da história do partido comunista, subordinadas à edição e ao gesto de trazê-las à tona. Elas existem como documento, mas a existência delas no Arquivo lhes garante, sobretudo, uma sobrevivência própria e propiciam um caminho autônomo e peculiar de constituição da história.

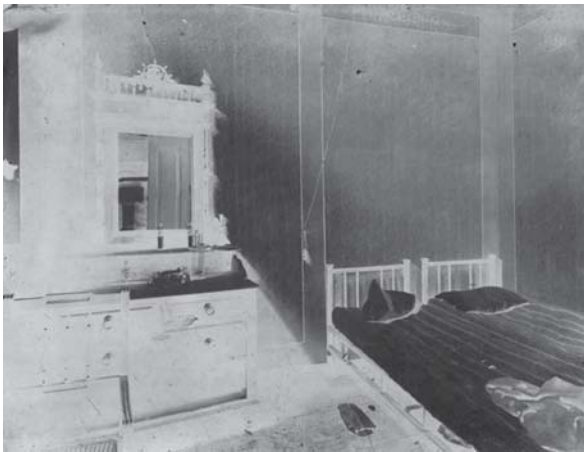
São fragmentos de memória. São acontecimentos isolados que evidenciam o ponto de vista da Polícia, marcado não somente pelos carimbos, pela baixa qualidade das lentes das máquinas refletidas nas imagens capturadas, mas também na ampliação apressada das cópias processadas no laboratório, em que se observa a tonalidade carregada de cinza, bem como esmaecimento de algumas imagens e cheiro de vinagre. Não são somente estes dados técnicos que garantem a autoria da Polícia, mas seus assuntos. A necessidade de registrar os rastros, vestígios, o local do crime, o desmantelamento de uma célula. Reside aí um pedaço da história visual do PCB vista a partir do ponto de vista da Polícia Política brasileira ao longo de quase sessenta anos.

AS DEZ TEMÁTICAS CRIADAS PELA PESQUISA

Para efeito da atual pesquisa, de relacionar o acervo não a partir de sua cronologia, mas de possíveis sugestões de narrativas e estéticas, no âmbito anacrônico, as fotografias da série Comunismo foram tematicamente divididas em dez assuntos que, de alguma maneira, são recorrentes no acervo.

“Rastros e vestígios” retrata locais onde predominam uma sensação de vazio, onde se percebe na imagem ainda um passado latente,

Figura 1



4 – Todas as fotografias apresentadas neste trabalho integram o Acervo Fotográfico do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

Figura 2



um local que registra ainda em sua atmosfera uma vida que há pouco tempo, antes de ser feita a fotografia, parecia existir. As imagens desse conjunto temático são isentas de elementos humanos. O foco está na ruína.

No quarto onde dormiram Olga Benário e Luiz Carlos Prestes pela última vez, antes de serem presos juntos em 1936, [FIG. 1] observam-se duas camas de solteiro unidas uma à outra. Um dos travesseiros está disforme e há uma peça de roupa largada sobre o colchão, como se tivesse acabado de ser deixada. Um

quarto simples onde se vê ainda um armário e uma cômoda com espelho, tipo de mobiliário que também está presente em outras imagens produzidas pela polícia. [4]

O armário da casa onde morou Oscar Sampaio [FIG. 2] e de onde foi apreendido um mimeógrafo se mantém na imagem com sua memória de função primeira de guarda-roupa, onde se pode observar cabides ocupados com camisas e paletós masculinos. O mesmo não acontece com o armário vazio, [FIG. 3] onde as roupas deram lugar a jornais e panfletos agrupados, material de divulgação do Partido Comunista, material apreendido na residência de Eugênia Haddad, em São Paulo. Nesta imagem os cabides sozinhos se destacam e o armário passa de mobiliário da intimidade para local de encenação criminal.

Camas, que referenciam habitualmente local onde se fica em repouso, reservado, tornam-se moldura e suporte de objetos apreendidos. Se no quarto de Prestes e Olga ela ainda se mostra como alcova, na casa de Clóvis de Oliveira Neto, codinome Pedro de Oliveira, no Alto do Ipiranga, também em São Paulo a cama é encenada. [FIG. 4] Móvel quebrado, o espaço reservado ao colchão deu lugar a jornais,

panfletos e livros de divulgação das idéias comunistas. Este material foi apreendido à época do fechamento do jornal comunista *A Classe Operária* e a imagem é datada de 26 de maio de 1939.

O ‘estouro’ do jornal permitiu a realização de outras imagens que integram a série “Apreensões policiais”, fotografias que a Polícia produzia com os objetos pertencentes aos comunistas, sobretudo com livros, cartilhas e retratos. Percebe-se um certo esmero e apuro na composição dessas imagens. O material apreendido é milimetricamente composto numa produção detalhista, em que os objetos são harmonicamente agrupados. É o que se observa na arrumação da cena do material apreendido na residência também de Eugenia Haddad, onde se pode ver mimeógrafo, matrizes para impressão e impressos com o título “Boletim Interno” agrupados no chão ao lado de uma cama velha e desarrumada. [FIG.5]

Todas estas imagens produzidas pela Polícia constam como autor “desconhecido”, mas em algumas há no verso o carimbo do Laboratório de Polícia Técnica do Estado de São Paulo e assinatura ilegível. Utilizando-se de armários, camas, cômodas mesas peças usualmente presentes nas casas ‘estouradas’ para colocar máquinas de escrever [FIG. 6] fotos, livros, cartazes, que evidenciam a ‘cultura comunista’, marcada por livros de Karl Max, imagens de Lênin, [FIG. 7] de Stalin, a Polícia elabora composições extremamente cuidadas que ficam mais evidenciadas ainda em meio à atmosfera com resquícios de íntimo, com objetos do próprio proprietário provavelmente

Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



retirado à força ou fugido. [FIG. 8]

Há uma preocupação do fotógrafo em delimitar todo o cenário do ‘crime’. Não só evidenciar, mas enaltecer o trunfo de abater mais um território inimigo. São imagens que demonstram poder, vitória. [FIG. 9]

O vestígio da potência da força é a marca das imagens que, classificadas como “Batidas policiais”, representam a evidência de destruição causada pelos policiais que ar-

Figura 7



ruinavam e depredavam os espaços pertencentes aos comunistas. A sede clandestina do jornal *A Classe Operária*, totalmente depredada e destruída à época de seu fechamento, em 1939 é a pura imagem da desordem e arbitrariedade. [FIG. 10] Cômimo fechado com jornais e revistas queimados.

Das fotos produzidas pela Polícia, as de “Espionagem” surpreendem. Há casos em que o fotógrafo policial se mantém escondido e não é percebido. [FIGs. 11 e 12] Ele fica dentro do carro e acompanha o industrial japonês radicado em São Paulo, Yozizo Yamada na rua, até chegar e abrir a porta de um Fusca. Em uma das imagens é possível ver um Vemaguet, na outra, uma moto passa bem no segundo plano.

Figura 8



Figura 9



Há situações, contudo, em que o fotógrafo/policial se mistura com seus espionados, dando a ver pela imagem os limites tênues que estas relações podem atingir, em que o distanciamento é rompido por uma ilusão de cumplicidade. Este foi o caso do fotógrafo policial que registrou a passagem do navio oceanográfico soviético Mikhail Lomonosov que aportou no Rio de Janeiro no dia 1º de junho de 1959 e zarpou no dia 6.

Durante quase uma semana os passageiros e tripulantes estiveram sob a mira da Polícia, quando foram produzidas 128 fotografias e o que se vê em algumas imagens como resultado é a pose dos ‘vigilados’ deliberada para o fotógrafo. [FIG. 13]

Sobre a prática de espionagem da Polícia Política brasileira, o delegado Cecil Borer que entrou para a DPS em 1932, da qual foi chefe do Setor Trabalhista e de Investigações e acabou como diretor do DOPS entre 1963-65, em entrevista a pesquisadores do APERJ em 1998 comenta que a Polícia Política brasileira utilizou muito o sistema de infiltração. Ele explica

Figura 10



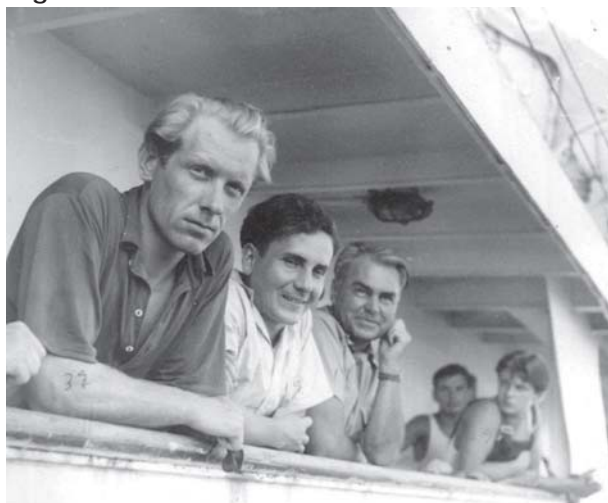
Figura 11



Figura 12



Figura 13



que “na infiltração, ou você procede de acordo com a técnica inglesa ou de acordo com a técnica americana. O inglês produz o agente e eu fiz muito isso” (CONTRADITA, 2000: 25). Nesse sistema, um indivíduo qualquer, sem formação ideológica nenhuma, era cooptado pelos policiais que arumavam emprego para ele onde queriam. Ele se apresentava como esquerdista, começava a frequentar o sindicato e em pouco tempo era absorvido pela entidade e aí começava a produzir informações.

A outra maneira é o sistema americano, que compra o agente. Eu tinha poucos agentes comprados porque havia recursos quase insignificantes. O governo era de ditadura, por conseguinte, baseado em informações, mas não tinha disponibilidade financeira para formar uma rede de inteligência altamente remunerada (Idem: 25).

Figura 14



Dentro da temática de espionagem surgem as imagens de “Casas suspeitas” que ilustram as residências, em sua maioria fechadas, sem vida, locais onde a Polícia fazia guarda e fotografava. Em série, parecem casas fantasmas. Dentre estas casas espionadas, destacam-se duas fachadas que abrigaram o casal Olga Benário e Luiz Carlos Prestes em fases diferentes de suas vidas. Logo na chegada ao Brasil, antes da Revolta Comunista de 1935, eles moravam na rua Barão da Torre, 636, em Ipanema [FIG. 14] e a casa onde ficaram escondidos após o fra-

casso da Revolta. [FIG. 15]

No elenco de vigilância da Polícia destaca-se ainda o Prédio “Casa Rosada” na avenida Nossa Senhora de Copacabana [FIG. 16] onde moraram Leon Jules Vallée, comunista e representante da III Internacional e sua esposa, Alphonsine Vallée.

A partir de informações escritas pela Polícia em duas fotografias da fachada [FIG. 17] e dos fundos de uma casa, [FIG. 18] de propriedade de Maria Margarida, nome fictício para proteção da idoneidade da representada, tornou-se possível tecer uma série de relações que envolvem além das imagens das casas, um retrato de identidade policial e outras fotografias ‘familiares’, que destoam inteiramente do conjunto de fotos onde estavam inseridas.

Para a Polícia, os fundos da casa interessaram na medida em que há um destaque para a janela onde fugiu o amante da proprietária, que aparece em várias imagens, em uma delas, segurando um bebê [FIG. 19] e em outra, como foto de identidade policial. [FIG. 20] Agrupada a ela, nos deparamos com cinco imagens da família do amante, entre elas sua jovem esposa. [FIG. 21] Não se sabe ainda quais foram as relações efetivas dessa trama, mas através do acervo pode-se deduzir que a Polícia acompanhava bem de perto os seus suspeitos.

No que concerne à série “Reconstituição policial” as imagens impressionam pela narratividade e teatralidade. Já o ‘gesto’ é delimitado pela atitude, pela ação. Percebe-se no acervo grande número de imagens em que grupos de pessoas, ou mesmo um só militante ergue os braços com o punho cerrado, símbolo do comunismo.

Um dos líderes da Revolta Comunista no Nordeste, Silo Meireles, [FIG. 22] não se intimida e mesmo ao chegar

Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



escortado ao Tribunal de Segurança Nacional para julgamento, ergue vigorosamente o braço em indicação de luta. O mesmo o fazem Francisco de Leivas Otero e Iguatemi Ramos da Silva [FIG. 23] também participantes da Revolta Comunista de 1935 no Tribunal de Justiça Nacional. Mas o gesto mais potente parte de Luiz Carlos Prestes [FIG. 24] em pose para fotografia de campanha eleitoral, em final de 1946, provavelmente na sede do Partido, no Rio de Janeiro. Talvez mais potente, contraditoriamente, por não ser espontâneo. O líder comunista dá o máximo de si para convencer o público, mas, de acordo com sua filha, Anita Leocádia Prestes, raramente evocava esse gesto.

A partir de Prestes inaugura-se uma nova série, de líderes, da qual ele é o mais representado. Encarnou ao longo de décadas o ‘perigo vermelho’. Inimigo número um da polícia política, que o espionou de todas as maneiras possíveis. É vasta a documentação encontrada sobre ele, como é enorme a quantidade de fotografias que o traduzem, do público ao privado. De comícios a encontros familiares. Ele é flagrado comendo frango despojadamente com a filha Anita em um churrasco beneficente do Partido em São Conrado, em 1936 [FIG. 25] Imagem que não se sabe a procedência, se produzida pela Polícia, ou pelo Partido.

Prestes é mostrado ainda em muitos palanques, discursando. [FIG. 26]. Em um deles, no comício “São Paulo a Luiz Carlos Prestes”, realizado em 15 de julho de 1945, a Polícia escreve o seguinte em seu prontuário [5] de 75 páginas no dia 17 de julho de 1945, dois dias após a realização do comício:

Figura 21



Figura 22



Figura 23



com um sucesso jamais previsto pelos padres, que tudo fizeram no sentido de desviar o público, realizou-se ontem, no estádio do Pacaembu, o comício de São Paulo a Luiz Carlos Prestes. Falaram vários oradores. O discurso de Prestes [FIG. 26] teve início às 17 horas e terminou às 18:40 hs. Foram, fenomenalmente aplaudidos, de todos os oradores, especialmente a professora Luiza Branco.

Prestes está retratado ainda em situações de política, em inúmeros *portraits*, produzidos por Ruy Santos (1916-1989), [6] que ingressa no Partido Comunista - na década de 40 e desempenha a função de fotógrafo e cineasta oficial do Partido onde obteve projeção internacional.

Ruy era comunista, comungava como muitos artistas e intelectuais da época dos ideais e da perspectiva do PCB e durante o período em que esteve atrelado ao partido, vida e obra se entrelaçam. Junto com Oscar Niemeyer constitui a Liberdade Filmes, produtora voltada para o registro e a propaganda cinematográfica das atividades comunistas. Graças ao documentário *24 Anos de Lutas: Como se Formou o Partido Comunista do Brasil* (1947), para o qual filmou Luiz Carlos Prestes ainda na cadeia, Ruy foi convidado a representar o Brasil como membro efetivo da diretoria da União Mundial dos documentaristas, instituição situada em Praga, Tchecoslováquia.

Além do longa *24 Anos de Lutas...*, Ruy realizou *Comício: São*

5 – Prontuário: local onde se podem recuperar rapidamente informações existentes sobre o preso.

6 – Como produto da pesquisa foi exibido de 27 de abril a 13 de junho de 2010 no Centro Cultura Justiça Federal, no Rio de Janeiro a exposição Ruy Santos: imagens apreendidas, com fotografias de Ruy encontradas no acervo do APERJ.

Figura 24



Paulo a Luiz Carlos Prestes, que retrata o comício de Luiz Carlos Prestes no estádio do Pacaembu, em 15 de julho de 1945, em São Paulo. O curta, com direção, roteiro e fotografia de Ruy Santos, foi produzido pela Cinédia em 1945, com texto de Alinor Azevedo, narração de Amarílio de Vasconcelos e realização do Comitê Nacional do Partido Comunista.

Com a entrada do partido novamente na ilegalidade em 1947, não apenas as atividades da Produtora cessam como *24 Anos de Lutas...* fica retido pela Censura Federal, onde é perdido. O roteiro encontra-se no APERJ. Durante o período posterior, de forte repressão política, Ruy chega a ser preso pela Polícia Política brasileira, em 27 de abril de 1948 ‘para averiguações’ e, com ele, parte do seu acervo, fica apreendido.

Figura 25



O pequeno acervo de Ruy Santos, guardado no APERJ, ganha vida com o gesto de trazer à tona imagens que resistem não somente às intempéries, mas ao tempo. São imagens que mostram o comício no estádio do Pacaembu, em São Paulo, de maneira bela e estética. A plasticidade das imagens de Ruy é construída com linhas definidas, claro-escuro acentuado e controle da luz dura, numa tentativa de dotar a cena de forte traço geométrico.

Figura 26



[FIG. 27] O grafismo da arquibancada vazia [FIG. 28] se mantém no desfile das delegações empunhando faixas e orquestrando movimentos sinuosos em seu desfile pelo estádio do Pacaembu.

O povo está em evidência nos discursos, nas faixas e como sujeito/objeto das imagens, proporcionando elementos visuais que evidenciam seu grau de importância naquele momento da história. Ruy Santos enquadra a multidão,

ordena as delegações, registra a profusão de faixas: ‘o povo quer eleições’. De abstrato e anônimo, nas imagens de Ruy, o povo tem rosto, come, desfila, espera e lê a *Tribuna Popular*, [FIG. 29] enquanto aguarda o discurso dos líderes.

O comício do Pacaembu foi um marco para a história do Partido Comunista e estas imagens, que sobreviveram à morte de seu autor, agora cumprem um papel de testemunhas e, ao mesmo tempo, de protagonistas da história. Se invertermos a maneira de olhar e colocarmos o arquivo em primeiro plano, interpondo-se sobre o real imaginado do passado, ele pode criar tempos e construir contextos. Desta maneira, as imagens deixam de nos impor uma memória do passado para se tornarem recortes do tempo.

RETRATOS

Ao lado das imagens do Pacaembu, uma pequena mostra de *portraits* de personalidades da época exhibe também a maestria e olhar de retratista de Ruy. Os pintores Candido Portinari e Clóvis Graciano, [FIG. 30] o escultor Bruno Giorgi, [FIG. 31] o jornalista Samuel Wainer e o escritor Graciliano Ramos são mostrados em *close*, cujos rostos em claro-escuro, nos traduzem uma tentativa do fotógrafo de imprimir

Figura 27

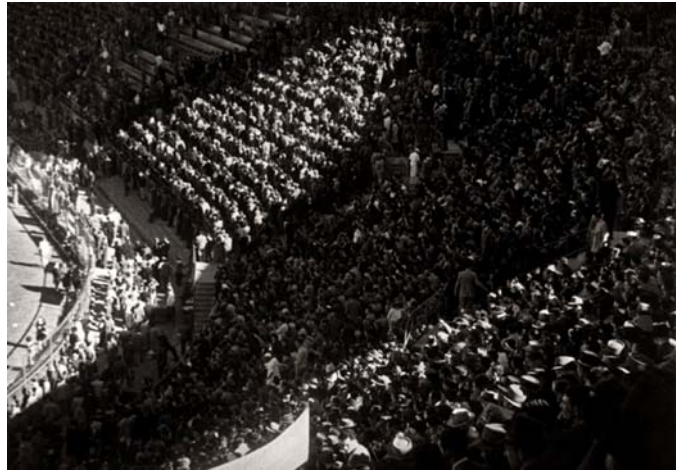


Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



uma marca estética. Além de documentarem uma época, essas fotografias sinalizam a amizade entre modelos e fotógrafo. É recorrente em cada fotografia a existência de dedicatória dos próprios retratados ao fotógrafo, em que se percebe alto grau de estima e cumplicidade.

7 – *Imagens de retratos criminais não exibidas. Restrição de publicação de acordo com leis de acesso a documentos sigilosos baseados em: Artigo 5.º, inciso X, da CRFB/1988 c/ c artigo 22 da Constituição Estadual; artigo 23 da Lei Federal n.º 8.159/91; Decreto n.º 2.134/97; e Leis Estaduais n.º 2.027/92, e n.º 2.331/94.*

RETRATOS DE IDENTIDADE CRIMINAL

Dos belos *portraits* de Ruy passamos para a série de “retratos de identidade criminal”, tema que reúne o maior número de imagens do acervo, mais de 20 mil fichas de presos políticos brasileiros detidos entre 1930 e 1983.

Os retratos de identificação policial (de frente e de perfil) [7] representam, especificamente, parte significativa da produção fotográfica da polícia. São retratos sem glamour, sem poses. Retratos de identidade. Mas que identidade? A identidade que ninguém gostaria de ter, nem de ver. Alguns mortos nas mãos da polícia. Outros sobreviventes com sequelas. Uma enorme quantidade de pessoas foi investigada, algumas torturadas e mortas, outras presas e esquecidas.

As imagens dão vida a esses ‘infames’. O retrato fotográfico obtido pela Polícia é, na verdade, uma não-identidade, a pior imagem que gostaríamos de ter de nós mesmos, que não nos orgulharíamos de mostrar a ninguém, um instante fugaz retido pelo pior dos acontecimentos.

A fotografia aprisionou esse instante e tornou essas pessoas índices, números, integrantes de uma rede sistêmica de controle e vigilância. Uma corrida de olhos nesses retratos permite perceber ainda os paradoxos e as contradições que permearam a constituição desse acervo, bem como distinguir o público-alvo dos suspeitos nas décadas de 40 e 50, que eram trabalhadores e operários. Isso muda por completo depois do golpe militar de 64, quando os retratados são em sua maioria estudantes, jovens de classe média. O formato das imagens também é diferenciado de uma época para outra, assim como o local onde as fotos eram produzidas. Os retratos de identificação policial ocupavam uma grande parte do tempo dos policiais. Hoje, os retratados, de suspeitos, passam a testemunhas.

Desde 1992 os registros produzidos pelos órgãos que exerceram a função de Polícia Política transformaram-se em uma fonte preciosa para a formação de processos probatórios que permitem, hoje, às vítimas de repressão política ou a seus familiares a recuperação de direitos, além da reparação de danos e indenização pelo Estado.

Agregada à função de *habeas data*, [8] o acervo constituído pela Polícia Política é consultado também por pesquisadores. Com o debate atual acerca da abertura dos arquivos da ditadura ‘os usos do passado’ desconstróem lugares fixos de produção de memória e expandem para a fotografia de arquivo também esta noção. De criminosas, espãs ou apreendidas, estas imagens tornam-se testemunhas.

8 – O preceito constitucional de *habeas data* está vigorando desde a Constituição de 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “O Autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. “Qu’Est-ce que le Contemporain?” (versão em inglês em: *What*

is an apparatus? Stanford: Stanford University Press, 2009)

A CONTRADITA: *Polícia Política e Comunismo no Brasil: 1945-1964: entrevistas com Cecil Borer, Hércules Corrêa dos Reis, José de Moraes e Nilson Venâncio*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

BASTOS, Maria Teresa F. “Uma investigação na intimidade do *portrait* fotográfico”. Tese de doutorado, PUC-Rio, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.

FOUCAULT, M. “A vida dos homens infames”. In: *Ditos e Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

KNAUSS, Paulo; OLIVEIRA, Camila. “Usos do passado e arquivos da Polícia Política”. Trabalho apresentado em conferência realizada na Universidade Federal de Alagoas, em 11 de novembro de 2008.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Gonzaga Duque e a fotografia

Gonzaga Duque and Photography

CÁSSIA DENISE GONÇALVES

Historiadora, mestre (ECA-USP), doutoranda (IA-Unicamp), responsável pelo Arquivo Fotográfico do CMU-Unicamp e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Memória e Fotografia (CMU/CNPq)
E-mail: cdenise@unicamp.br

RESUMO

O artigo trata da presença da fotografia nos escritos do crítico literário e de artes plásticas, contista e autor de romance Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) a partir da qual é esboçada uma possível “imagem” que este possuía acerca do papel da fotografia nas artes plásticas. Nas obras consultadas não foi localizada uma análise específica de Gonzaga Duque sobre a fotografia, mas entradas que, direta ou indiretamente, apontam para o assunto em questão. Esta ausência chama atenção, pois a maior parte dos seus escritos corresponde a um período - entre o final do século XIX e a primeira década do século XX - no qual a imagem fotográfica já havia sido incorporada ao universo das artes visuais, seja como parte do processo de composição das obras, seja como meio de documentação e difusão da arte: a fotografia da obra de arte.

Palavras-chave: Gonzaga Duque; Fotografia; Obra de Arte-Fotografia

ABSTRACT

The present article is about the presence of photography in the writings of the literary and plastic arts critic, short story writer and novelist Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863 - 1911), presence from which a probable image the latter possessed concerning the role of photography in plastic arts. In the consulted works, there hasn't been spotted any specific analysis made by Gonzaga Duque about photography but entries that directly or indirectly point to the subject in question. This lack of analysis draws attention, for most part of his writings correspond to a period - between the end of the 19th century and the first decade of the 20th century- in which the photographic image had already been embodied to the visual arts universe, whether as part of the artwork composition process or as a mean to document or diffuse art: the artwork's photograph.

Keywords: Gonzaga Duque; Photography; Artwork-Photography

1 - Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale (1952-1954), de André Malraux, trabalha com a noção do “museu sem paredes”, o qual trata da totalidade do que as pessoas conhecem hoje através da reprodução da obra de arte, sem nunca terem estado num museu. No “Museu Imaginário” a fotografia desempenhará um papel fundamental.

2 - A fotografia por mais que mostre como a coisa foi, não é igual ao objeto enfocado, justamente porque este foi selecionado, enquadrado, iluminado etc. Além da ação do fotógrafo, a imagem fotográfica transforma um objeto tri-dimensional em uma imagem bi-dimensional. No entanto, o referente persiste em se fazer presente na imagem. Roland Barthes descreve esta presença afirmando que entre imagem e referente se estabelece uma relação de simbiose que dificilmente é desfeita.

Na História da Fotografia, o aspecto documental da imagem fotográfica nunca foi questionado de maneira a desqualificar o seu valor de testemunho, apesar das ressalvas relativas às possibilidades de manipulação do registro após a sua tomada, bem como, pelo fato de ser a fotografia uma representação do real e não o próprio real (o que geralmente as pessoas tendem a esquecer, tomando a primeira pelo segundo).

Já gravitando no universo da arte, ela será rejeitada num primeiro momento por aqueles que vislumbravam apenas na pintura a manifestação do espírito humano, revelada pela mão do artista. Esta situação começou a mudar nas primeiras décadas do século XX, com o emprego da fotografia na busca de novos valores artísticos. A atuação e a produção de fotógrafos como Alfred Stieglitz, László Moholy-Nagy, Man Ray, André Kertész, entre outros, deu um novo rumo à fotografia, libertando-a do mimetismo da representação.

Por um lado, se nos primórdios da sua existência foi-lhe negada a aura de obra de arte, por outro, a fotografia logo será introduzida e largamente utilizada como instrumento auxiliar no estudo e na composição da obra de arte, e também, para a sua documentação e difusão, com ênfase na pintura, na escultura e nos relevos. Com o tempo, a fotografia da obra de arte, ou ainda, a reprodução desta através do processo fotográfico, se mostrará um ramo promissor para os fotógrafos, muitos destes migrados da pintura.

A fotografia da obra de arte foi o prenúncio do “Museu Imaginário” de André Malraux. [1] Hoje, as obras que supomos conhecer, caso não as tenhamos visto *in-loco*, na realidade trata-se da sua representação fotográfica e não da obra em si. Fato que não nos atentamos em virtude do referente que “adere” à imagem (Barthes, 1984: 16), permanecendo teimosamente presente. [2]

A partir desses apontamentos introdutórios, pretendo discutir a presença da fotografia nos escritos do crítico literário e de artes plásticas, contista e autor de romance Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), mais especificamente nos livros *A Arte Brasileira*, *Mocidade Morta*, *Graves & Frívolos* e *Contemporaneos*, a partir dos quais esboçarei uma possível

imagem do crítico acerca do papel da fotografia no cenário tupiniquim das artes plásticas nacionais. [3]

A *Arte Brasileira*, de 1888, trata-se de um dos poucos e dos mais importantes estudos sobre as artes plásticas no país, desde a colônia até o momento da sua publicação, o final do século XIX. *Graves & Frívolos*, de 1910, e o póstumo *Contemporaneos*, editado em 1929, reúnem ensaios publicados na imprensa carioca sobre a arte e os artistas nacionais, com destaque para as revistas *Kosmos* e *Renascença* e os jornais *Diário de Notícias* e *O Paiz*. Já o romance *Mocidade Morta*, de 1899, é o único exemplar ficcional da versão brasileira do movimento simbolista, o qual Gonzaga Duque integrava.

Nas obras consultadas não foi localizada uma análise mais pontual do crítico sobre a fotografia. Há, sim, direta ou indiretamente, referências esparsas que apontam para uma possível idéia que aquele possuía com relação à mesma.

O fato de não haver uma entrada mais específica com relação à imagem fotográfica chama a atenção, pois, a maior parte dos escritos de Gonzaga Duque corresponde a um período – entre o final do século XIX e a primeira década do século XX – no qual a fotografia já havia sido incorporada às artes visuais. Contudo, “apesar da forte influência que a fotografia exerceu sobre os rumos da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas ligadas ao Impressionismo” (ARGAN, 2006: 78), sua presença foi escamoteada de modo a não oferecer nenhuma ameaça enquanto elemento de mediação na criação da obra.

Assim, a partir dos ensaios críticos de Gonzaga Duque e também das suas obras de ficção, que constituem documentos de uma época e ilustram o pensamento do autor, buscarei apontar como este concebia a fotografia no contexto da arte e entender o porquê do seu silêncio com relação à mesma, face a ausência nos seus escritos de uma discussão mais profunda sobre o assunto.

GONZAGA DUQUE: ARTE E FOTOGRAFIA

A partir do anúncio da descoberta da fotografia, em 1839, sob a forma do daguerreótipo, fotografia e arte estabeleceram uma relação

3 - Este artigo baseia-se no trabalho final da disciplina “A crítica de arte no século XIX na Europa e no Brasil”, ministrada pelos professores Cláudia Valadão de Mattos e Luciano Migliaccio, no segundo semestre de 2009, integrante do Programa de Pós-graduação em História, Área de Concentração História da Arte, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

4 - O Museu Rodin possui um acervo de 25.000 fotografias, destas, 7.000 foram comandadas e reunidas por Rodin. As fotografias dão conta da atividade do ateliê a partir de 1877 até a morte do escultor em 1917. Realizadas por fotógrafos profissionais, hoje esquecidos e identificados graças às faturas encontradas no arquivo do artista. A partir de 1896 Rodin fez figurar junto com suas esculturas, fotografias nas suas exposições. Somente nos anos 1960 e, sobretudo 1970, é que a documentação despertou um novo interesse para os pesquisadores e a conservação do museu. Sobre este assunto ver: VIÉVILLE, Dominique. "Auguste Rodin Sculpture et photographie". In: PINET, Hélène. Rodin et la photographie. Paris: Gallimard; Musée Rodin, 2007. p.7-9.

que, como se constatou ao longo do tempo, transformou ambas de maneira substancial, como aponta Aaron Scharf: "Graças à simbiose entre arte e fotografia se criou um novo e complexo organismo estilístico" (SCHARF, 1994: 13).

Nascida da arte e da ciência (EMERSON, In: FONTCUBERTA, 2003: 65), a dupla natureza da imagem fotográfica, qual seja o de constituir-se uma "arte exata" e ao mesmo tempo uma "ciência artística" (FABRIS, 1991: 173). levou a mesma a desempenhar distintos papéis no contexto da arte. Entre esses papéis destaca-se: a fotografia como instrumento auxiliar dos artistas; enquanto veículo de difusão e documentação das obras de arte confinadas nos museus e para orientar restauradores e conservadores no seu ofício. Presentemente me deterei nas duas primeiras situações.

Tendo em conta que a fotografia tornou mais aguda a percepção da natureza e da arte (SCHARF, 1994: 14), independentemente da escola, do movimento ou do estilo, os artistas passaram a utilizar a fotografia no seu *métier*. Delacroix, Monet, Rodin, e muitos outros, com concepções distintas, fizeram uso da fotografia durante o processo de elaboração e na execução das suas obras.

Em 1889, 50 anos após a sua descoberta, o fotógrafo Peter Henry Emerson, no seu balanço sobre a fotografia no âmbito das ciências e das artes, aponta a influência da imagem fotográfica sobre "a escultura, a pintura, a gravura, a água forte e o talhado de madeira", bem como a influência destas sobre a fotografia. Neste balanço, Emerson destaca como maravilhosa a influência da fotografia sobre a pintura "como se pode ver na grande maioria dos desenhos de movimento" (EMERSON, In: FONTCUBERTA, 2003: 69-70).

Contudo, o uso da imagem fotográfica para o estudo da arte e para a composição da obra, até poucas décadas atrás, era considerado menor na trajetória da fotografia, em virtude de que essa era concebida enquanto um meio e não um fim. Porém, os conjuntos fotográficos produzidos a partir daí, com o tempo, se revelaram significativos para a compreensão do processo de criação do artista. Um exemplo é a documentação gerada por Rodin, o qual tinha na fotografia uma forte aliada na realização das suas esculturas. [4]

A fotografia foi incorporada pelos artistas do período, os quais, de certo modo, não anteviram as consequências naturais de tal inserção, principalmente na pintura. Gonzaga Duque ao analisar aspectos da tela *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, em *A Arte Brasileira*, faz a seguinte observação, na qual transparece que o problema não está no fato da pintura ter como referente a fotografia, mas sim desta ser ruim:

Mas nem todas as figuras satisfazem a execução da obra. O general Ozório está pousado com afetação, metido em um espaço apertado, e montado em um cavalo que não tem movimento. (...) o seu rosto nada exprime e tal a imobilidade que apresenta que, sem dúvida alguma, indica ser copiada servilmente de uma fotografia mal feita (DUQUE, 1995: 161).

A relação entre fotografia e arte gerou discussões acaloradas. Para o poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire, uma das influências no pensamento de Gonzaga Duque, a fotografia era apenas uma cópia da natureza destituída de toda a imaginação. Baudelaire vislumbrava na imagem fotográfica somente uma indústria, a qual, “irrompendo na arte, tornava-se sua inimiga mortal e que a confusão das funções não permitia que nenhuma delas fosse bem desempenhada” (BAUDELAIRE, 1988: 72).

É provável que o simbolista Gonzaga Duque compactuasse com as idéias de Baudelaire. Giulio Argan aponta que a arte para os simbolistas não representa, mas revela através de signos uma realidade que está aquém ou além da consciência (ARGAN, 2006: 83).

Precedendo Freud, o movimento simbolista, ainda segundo Argan: “antecipa a concepção surrealista do sonho como revelação da realidade profunda do ser, da existência inconsciente” (ARGAN, 2006: 83). Nesta direção, assinala Vera Lins: “Os simbolistas buscam o sentido misterioso da existência, num mundo que a razão moderna dessacralizou” (LINS, In: GONZAGA DUQUE, 1996: 10).

Considerando que para esse movimento a arte é a manifestação das imagens que emergem das profundezas do ser humano com as que provêm do exterior (ARGAN, 2006: 83), é compreensível que Gonzaga Duque não

considerasse a imagem fotográfica uma forma de expressão artística, possivelmente por duas razões, entre outras.

Em primeiro lugar, por ser a fotografia uma forma de impressão através da luz (o termo significa “escritura com luz”, do grego *photo*, luz, e *graphos*, escritura). Deste modo, a imagem fotográfica estaria limitada ao registro das imagens oriundas do exterior. Segundo, em virtude dela não ser “criada” pela mão do artista, mas obtida através de um dispositivo mecânico – a câmera –, proporcionando uma imagem próxima do real, porém objetiva, fria e direta. É possível supor que para ele a fotografia era apenas um registro do mundo aparente, desprovida de originalidade e de imaginação, tal qual considerava Baudelaire.

O ideal de arte do crítico contemplava, além da originalidade, valores como sinceridade, verdade, honestidade e fidelidade, presentes na escola realista/naturalista: “O simbolismo não é o oposto do naturalismo, mas sua outra face” (LINS, In: GONZAGA DUQUE, 1996: 11-2).

Gonzaga Duque reconheceu na imagem fotográfica esses valores, contudo, tais valores passarão a ser entendidos pelo crítico enquanto possíveis atributos da pintura e da escultura, algo a ser ressaltado enquanto uma qualidade técnica da obra.

Deste modo, Gonzaga Duque criou o neologismo “kodakizar” para a imagem fotográfica, tomando esta pelo aparelho Kodak, inventado em 1888 por George Westman (1854-1934) e por ele denominado ‘instantâneo’. Talvez isto indique que mesmo reconhecendo determinadas virtudes da imagem fotográfica, o crítico compactuasse com as idéias expressas por Baudelaire sobre a indústria fotográfica.

Em 1907, o crítico vai empregar a expressão “kodakisado”, ao que parece pela primeira vez, ao abordar as paisagens de Roberto Mendes, admirador de John Ruskin:

(...) seu grande amor pela Natureza (...) ensinaram-n’o a interpretar-a e reproduzir-a com o máximo interesse pela semelhança.

Os seus assumptos são, por esta forte razão, dados momentos da realidade das Cousas, apanhados ou, chamando a pello um neologismo acre mas de fir-

me precisão – *kodakisados* pela sensibilidade poética da sua alma sonhadora (DUQUE, 1929: 208).

Um outro exemplo. Ao abordar, em 1909, uma pintura de Presciliano Silva, um “retrato de homem (...) tipo do “bebedor de cidra”, [FIG. 1] que é um flagrante” (DUQUE, 1929: 67), Gonzaga Duque caracteriza assim a figura:

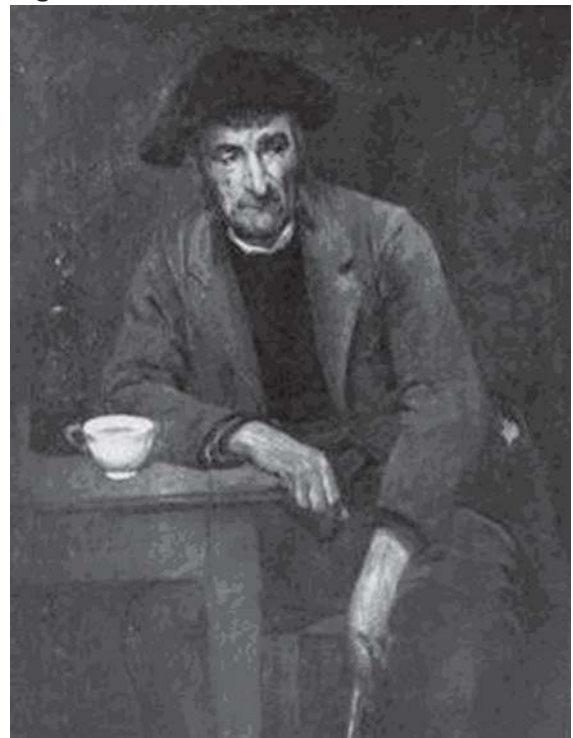
(...) O tipo parece Kodakisado. E a expressão da máscara, minudencias de vestiário, acessórios do fato, aí estão trabalhados com igual cuidado e tocante preocupação de fazer justo, certo e verdadeiro (DUQUE, 1929: 67).

A qualidade de registro da imagem fotográfica e a sua verossimilhança com o real tornaram-se, numa certa medida, algo positivo a ser incorporado à obra de arte e o termo “fotografia”, ou ainda, tudo aquilo que a ela estivesse relacionado, passou a ser utilizado por Gonzaga Duque, dando um toque de modernidade nas suas análises.

Em *Graves & Frívolos*, ao tratar da obra do pintor português José Malhoa, mais uma vez ele utiliza o neologismo “kodakizar”. Na mesma passagem, o crítico recorre à metáfora da janela para caracterizar a recepção da imagem orientada pelo olhar naturalizado do artista:

(...) com os mais necessários segredos da paleta e uma considerável prática do difícil desenho, ele fixa, quase sempre o tipo observado com a naturalidade surpreendida. É como se o kodackizasse. E por esse poder retentivo, as suas figuras, quaisquer que sejam elas, ficam vivas nos quadros. (...) Dir-se-há que vamos

Figura 1



Presciliano Silva. Bebedor de cidra, 1907, óleo sobre tela. (Fonte: ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – Vida na Arte: uma concepção artístico-filosófica*. Santa Catarina: Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. (Dissertação Mestrado). Disponível no site: <http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf>)

vendo, através de janelas de diversas dimensões, a vida intensa da Natureza em dados momentos de hora e na sua infinita variedade de aspectos (DUQUE, 1997: 41-2). [FIG. 2]

Na citação acima, Gonzaga Duque corrobora o pensamento de Vilém Flusser, expresso na conhecida passagem: “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens” (FLUSSER, 2002: 14).

Entre as publicações das obras *A Arte Brasileira* e *Contemporaneos* há um hiato entre dez a vinte anos, aproximadamente, no pensamento do autor. Na primeira obra, o crítico faz poucas referências à fotografia. Uma, refere-se

ao caráter de Manuel Araújo Porto-Alegre, “perfeitamente fotografado no testamento que deixou” (DUQUE, 1888: 113); a referência mencionada acima sobre o General Ozório no quadro *Batalha do Avaí* (DUQUE, 1995: 161); outra, quando cita, *en passant*, o fotógrafo pintor Insley Pacheco (DUQUE, 1888: 234) e, quando ao tratar do pintor Augusto Off, se refere ao uso da fotografia na realização de retratos (DUQUE, 1888: 227).

Já em *Contemporaneos* é possível perceber que Gonzaga Duque, homem do seu tempo, incorporou definitivamente ao seu vocabulário termos específicos à fotografia. Não considerando os termos técnicos que pertencem tanto ao universo da pintura como ao da fotografia, como,

por exemplo, “luz”, “enquadramento” e “perspectiva”, além do neologismo “kodakizar”, há aqueles exclusivos da imagem fotográfica, como “flagrante” e “instantâneo” relativos ao tempo de exposição para a obtenção da imagem. Estes termos passam a integrar as suas análises, como mostram as seguintes passagens:

Figura 2



José Malhoa. O Fado, 1910, óleo sobre tela, 150 x 183 cm. Museu do Fado, Lisboa. (Fonte: Disponível no site: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Malhoa>.)

O crítico ao analisar três esculturas de Correia Lima, no Salão de 1901: “Uma delas, o *Pagé*, figura que se diria apanhada em flagrante pela objetiva das Kodaks, tem a graça de vida das terras cosidas de Tanagara” (DUQUE, 1929: 70).

Gonzaga Duque no Salão de 1907, ao comentar *A Italiana*, um estudo de mulher de Georgina de Albuquerque: “No seu typo vulgar, sem beleza, há o que quer que seja de flagrante, que a faz viver, que nos recorda tel-a visto onde quer que fosse” (DUQUE, 1929: 159).

Em *Contemporaneos*, ao tratar do retrato de Julia Lopes d’Almeida, realizado por Rodolpho Amoêdo, aponta: “É-lhe o olhar claro e inteligente, a expressão do rosto serena, a posição dos braços num flagrante de *instantâneo*, e isso num meio estudado de interior, obedecendo a reprodução exacta do local (...)” (DUQUE, 1929: 179).

Ao traçar o panorama das artes visuais no seu clássico texto “O século XIX – tradição e ruptura”, Alexandre Eulálio escreve sobre a litografia e a fotografia, em especial:

Ambas, em separado, ou associadas, põem em discussão, algumas das funções ancilares da pintura e atividades afins, vistas na província, do ponto de vista utilitário, como tradicional meio de registro e fixação de tipos humanos e ambientes sociais. Aqui também a pintura sofreria o impacto de ambas as invenções, embora também, (nem poderia ser diferente) por seu lado influenciasse atitudes, procedimentos, partidos do lápis litográfico e da objetiva do artista-fotógrafo. Este, aliás, diversas vezes desdobrado em pintor, ou trabalhando associado ao pintor, recobre a óleo com alguma frequência tanto vistas como feições e roupagens de fotos ampliadas até em tamanho natural (EULALIO, 1992: 141).

É muito provável que o “retratinho” de Julia Lopes d’Almeida, descrito acima, tenha sido pintado a partir de uma fotografia. O uso do retrato fotográfico como modelo para o retrato pictórico era prática corrente, porém, não era coisa alardeada na época.

O Impressionismo, “movimento que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna” (ARGAN, 2006: 75), estabeleceu um diálogo profícuo com a fotografia. Segundo Paulo Menezes, a influência da imagem fotográfica nas pinturas de Degas é notória:

Sua forma de compor as imagens, seus cortes de cena, seus “instantâneos” de bailarinas e de mulheres no banho são advindos de um olhar que já foi reeducado para ver por meio de cortes abruptos, como os proporcionados pelas fotografias (MENEZES, 1997: 43-4).

Porém, mesmo recorrendo com frequência à imagem fotográfica os pintores preferiam ser discretos com relação à sua presença no processo de produção da obra, o que Scharf caracterizou como “o uso clandestino da fotografia” (SCHARF, 1994: 176).

Sobre a inserção da fotografia nas belas artes, os artistas que não tiveram dificuldades em assumir a fotografia no seu *métier*, parece serem aqueles que não se sentiam ameaçados no papel do artista-criador. A utilizavam como instrumento auxiliar, equivalente ao uso da câmera escura na produção de imagens em perspectiva geométrica. Já os que não mencionavam o fato, influenciados pelos novos padrões de visibilidade propostos pela imagem fotográfica, estavam na verdade buscando entender a nova imagem que havia irrompido em suas telas, com o seu enquadramento inusitado, o corte abrupto, os efeitos de luz e sombra e o movimento congelado no instantâneo.

Neste sentido, Argan aponta que “um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica” (ARGAN, 2006: 75).

GONZAGA DUQUE, O RETRATO E A FOTOGRAFIA

Gênero consagrado na pintura, Gonzaga Duque possui em

Contemporaneos diversas entradas acerca do retrato pictórico, das quais destaco aquela na qual, ao deter-se no retrato da escultora Nicolina de Assis, [FIG. 3] observa:

É, pois, um retrato, mas desses retratos que ficam nos arquivos da arte e perpetuam o nome dos seus auctores, porque são mais do que reproduções, são valiosos productos da técnica, nos quase se concretisam seguranças de fôrma, méritos de palheta e qualidades surprehendentes de expressão (DUQUE, 1929: 123-4).

Ao referir-se ao retrato pictórico como ‘mais do que reproduções’, é possível que o crítico esteja se referindo tanto ao retrato pictórico baseado na fotografia, quanto ao próprio retrato fotográfico.

Nas obras do autor não há uma entrada específica para o retrato fotográfico. Gonzaga Duque, quando a ele se reporta, é apenas enquanto cópia da pintura. Como, por exemplo, em *A Arte Brasileira*, quando se refere à feitura de um retrato por encomenda “de um dos senhores Qualquer Coisa”, por Augusto Off, o qual utiliza um retrato fotográfico como “modelo” (DUQUE, 1888: 123-4).

No romance *Mocidade Morta*, a fotografia também surge como instrumento da pintura na realização do retrato. Um dos protagonistas, Agrário, jovem e talentoso pintor, um *bohémio*, para ter meios de sobrevivência ao lado da amante francesa, passa a realizar

Figura 3



Eliseu Visconti. Retrato de Nicolina de Assis, 1905, óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (Fonte: ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – Vida na Arte: uma concepção artístico-filosófica*. Santa Catarina: Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. (Dissertação Mestrado). Disponível no site: <http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf>.)

retratos “em série”, sob encomenda, fazendo uso da fotografia.

O interessante desta passagem do romance é o relato do momento no qual o pintor, a partir da fotografia, esboçava a figura na tela “recuperando sua feição originária e primava pela força agregativa de um poder criador” (DUQUE, 1973: 162-3). Isto mostra que para Gonzaga Duque a força do retrato estava no pincel do artista e não na objetiva do fotógrafo. [FIG. 4] Ainda na ocasião em questão, a francesinha Henriette, a amante, busca uma semelhança do esboço na tela com a imagem fotográfica (DUQUE, 1973: 162-3).

Figura 4



Rodolpho Amoedo. Retrato de Gonzaga Duque, 1888, óleo sobre tela, 50 x 40 cm. (Fonte: ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – Vida na Arte: uma concepção artístico-filosófica*. Santa Catarina: Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. (Dissertação Mestrado). Disponível no site: <http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf>.)

Baudelaire foi contundente ao referir-se ao retrato fotográfico: “(...) a sociedade imunda precipitou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal” (BAUDELAIRE, 1988: 72).

Contudo, o poeta não escapou de tal desígnio e, ao ouvir o canto da sereia, também caiu de amores pelo retrato fotográfico, deixando-se retratar pelos maiores fotógrafos da época, entre estes, Félix Nadar, considerado ainda hoje um dos mais importantes retratistas da História da Fotografia.

Alain Corbin assinala que a fotografia democratizou o retrato colocando-o ao alcance do homem do povo: “a representação e a posse da própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima [...], o desejo de atestado social. Os fotógrafos o percebem muito bem” (CORBIN, In: PERROT, 1999: 425).

O retrato pictórico sofreu um grande impacto com a fotografia, seja na sua fatura, seja na disputa por um mercado já tão rarefeito. Com o avanço da tecnologia fotográfica, barateando os meios de pro-

dução da imagem, possuir um retrato de si ou de outrem passou a ser acessível às camadas mais populares da sociedade, deixando de ser exclusividade da elite econômica e intelectual. [FIG. 5]

GONZAGA DUQUE E A FOTOGRAFIA DA OBRA DE ARTE

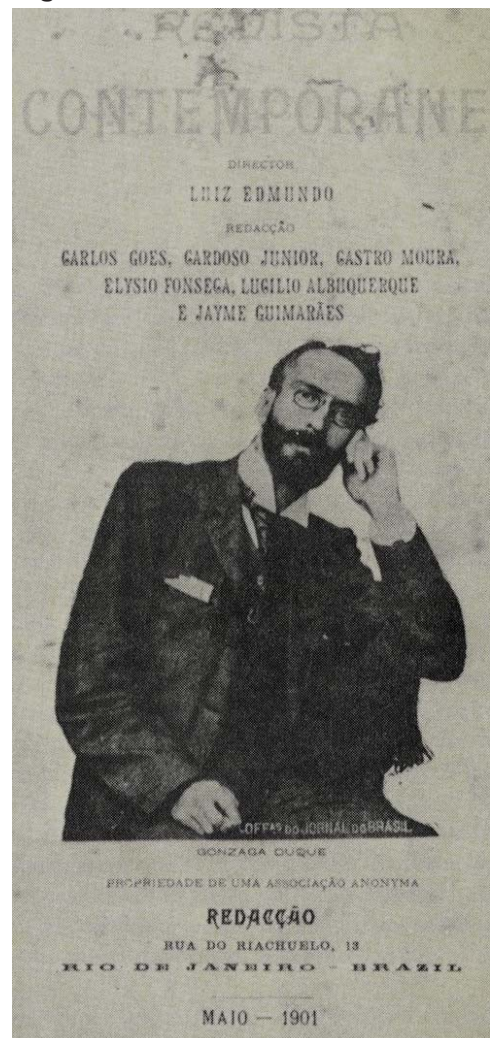
Gonzaga Duque não faz nenhuma referência à fotografia da obra de arte, nem como instrumento auxiliar, nem como documentação ou meio de difusão da arte. Outros críticos e estudiosos da arte se detiveram sobre o assunto, como Ruskin, outra importante influência do autor, o qual, após um olhar severo acerca da imagem fotográfica, acabou por incorporá-la ao estudo da arte.

Contudo, tendo em vista que para Gonzaga Duque a originalidade, manifestação da imaginação, era o caráter essencial do artista, o crítico era contrário à imitação dos grandes mestres imposta pela Academia. Assim, é de se esperar que ele não olhasse com bons olhos o uso da imagem fotográfica para o estudo da arte.

Já Félix Ferreira, outro importante crítico brasileiro do século XIX, ao apontar algumas diretrizes para o desenvolvimento da arte no país, vislumbrou na sua obra “Belas Artes”, de 1885, a importância da reprodução da obra de arte para a formação de uma mentalidade artística local:

E o que cumpre é apoiar fortemente os Liceus de Artes e Ofícios, multiplicar os centros de atividade, criar publicações ilustradas, organizar exposições artísticas e industriais, reproduzir, pelos processos mais fáceis, as nossas poucas obras de arte e derramá-las em profusão pelo povo, que é o *único* Mecenaz que as idéias

Figura 5



Retrato de Gonzaga Duque na capa da revista *Contemporânea*, Rio de Janeiro, maio 1901. (Fonte: DUQUE, Gonzaga. *Horto de Mágoas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1996. p.35.)

5 - FERREIRA,
Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: *Baldomero Carqueja Fuentes* Editor, 1885. Texto com ortografia atualizada, disponível no site: <<http://www.dezenovevinte.net>>.

e organização social deste século comportam e aceitam. [5]

Como veículo de difusão, Walter Benjamim previu o alcance dessa reprodução que modifica o destinatário da arte ao transportá-la “para situações em que o próprio original nunca se poderia encontrar” (BENJAMIM, 1969: 19).

Sobre a fotografia da obra de arte, Gisèle Freund relata sua experiência como fotógrafa do “Museu Imaginário”, já citado anteriormente:

Se a fotografia exerceu uma influência profunda sobre a visão do artista, ela mudou também a visão do homem da arte. A maneira de fotografar uma escultura ou uma pintura depende daquele que se acha atrás da câmara. O enquadramento e luz, o acento que o fotógrafo coloca sobre os detalhes de um objeto podem completamente modificar sua aparência (FREUND, 1974: 93).

Ainda sobre este assunto, o crítico Charles Caffin, ao abordar, em 1901, a fotografia como uma das belas artes, aponta dois caminhos para a fotografia, o utilitário e o estético, sendo o objetivo do primeiro o registro de fatos e o do segundo uma expressão da beleza. Entre estes dois caminhos encontra-se a classe intermediária, cujos exemplos são as fotografias de pinturas, esculturas e arquitetura, as quais, “embora sejam, antes de tudo, úteis como documentos de obras de arte, são tratadas com tanta habilidade e tanto sentimento que tem um valor independente, sendo elas mesmos objetos belos” (CAFFIN, In: FONTCUBERTA, 2003: 92). [FIG. 6]

Além dos motivos já apontados, o de ser a fotografia uma impressão através da luz e a obtenção da imagem fotográfica se dar via um dispositivo mecânico, confrontando a idéia de arte da época, quais teriam sido as outras razões para que Gonzaga Duque não se manifestasse a respeito da fotografia de um modo geral, bem como da fotografia da obra de arte em particular?

Talvez o crítico se sentisse constrangido pelo fato de que, muito provavelmente, ele tenha tido conhecimento das obras estrangeiras, as quais

citava recorrentemente em seus ensaios e estudos, somente através da sua reprodução fotográfica?

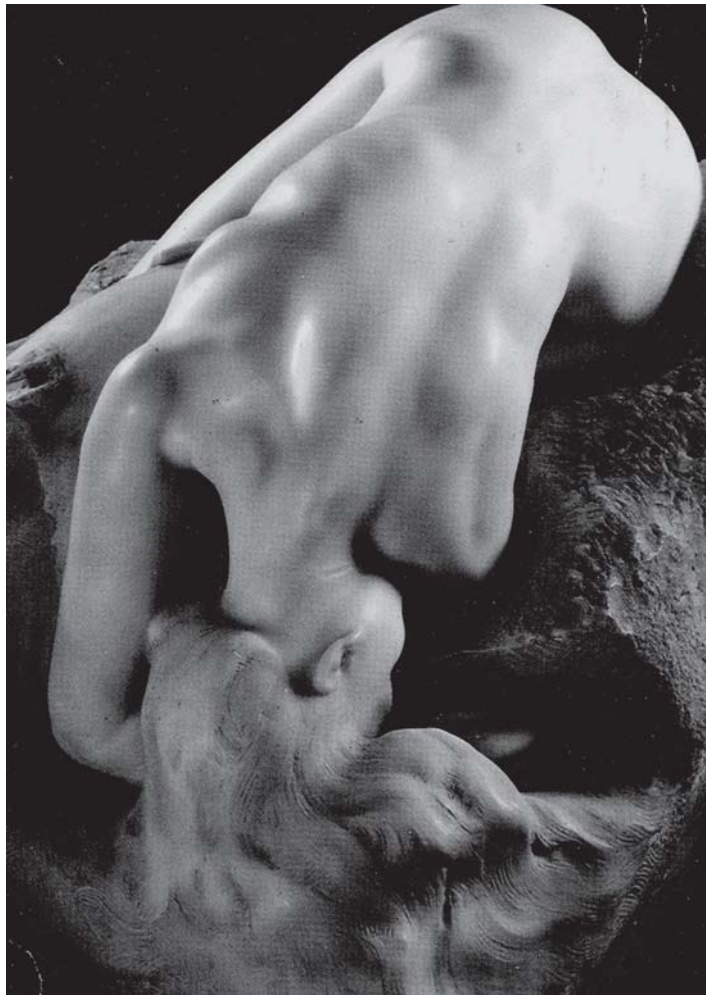
Esta suposição é baseada no fato de que Gonzaga Duque não teve recursos financeiros para empreender uma viagem mais longa à Europa, centro da cultura ocidental naquele momento. Esteve apenas em Lisboa, acompanhando o padrasto em tratamento de saúde. (LINS, s.d.: 4) Nesta oportunidade, tampouco teve condições para chegar à Paris, o que deve ter sido frustrante para o *bohemio*, que sonhava com a Terra Prometida:

(...) vivia no aroma das suas flores, na respiração dos seus *boulevards*, no hálito das suas alegrias, que formam uma tentadora atmosfera de seduções, cheia de misérias... mas plena de amores. Ah! Paris... Paris!... (GONZAGA, 1973: 50).

As qualidades que Gonzaga Duque reconheceu na fotografia são àquelas que apontam para a verossimilhança da imagem. Seu silêncio com relação à mesma aponta para uma concepção de arte a qual mantém, na maior parte do tempo, a imagem fotográfica no seu mísero lugar de cópia, concebendo a sua existência somente em função do objeto que representa.

Distante de uma discussão mais avançada sobre a fotografia que fugisse do lugar comum, o crítico, confirmando a mentalidade do período, não considerava a imagem fotográfica uma vertente das artes visuais, negando a sua existência enquanto um meio de expressão autônomo.

Figura 6



JARRET, B. La Danaïde. Escultura de Auguste Rodin, 1889. Paris, Musée Rodin. 1 cartão-postal: impresso, p&b: 10,5 x 15 cm. (Fonte: Coleção Particular)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EULALIO, Alexandre. “O século XIX: tradição e ruptura”. In: _____. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp. p.138-162.

BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859”. In: _____. *A Modernidade de Baudelaire - Textos Inéditos Seleccionados por Teixeira Coelho*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p.59-157.

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. In: Velho, Gilberto (Org.). *Sociologia da Arte*. [Rio de Janeiro, 1969]. p.19.

CAFFIN, Charles H. “La fotografía como una de las bellas artes (1901)”. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 89-104.

CORBIN, Alain. “O segredo do indivíduo”. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da Vida Privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.419-501.

DUQUE, Gonzaga. *Graves & Frívolos: Por Assunto de Arte*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____; estudo introdutório Vera Lins; estabelecimento do texto Júlio Castañon Guimarães. *Horto de Mágoas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996. (Biblioteca Carioca, 40. Série Literatura).

_____. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

_____. *Contemporaneos: Pintores e Escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

EMERSON, Peter Henry. “Fotografia naturalista (1889)”. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 65-79.

FABRIS, Annateresa. “A fotografia e a reprodutibilidade da obra de arte”. In: *Arte em São Paulo*, n.12, nov. 1982. n.p.

_____. “A fotografia e o sistema de representação simbólica”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Texto & Arte, 3). p. 173-198.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Possível Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões, 14).

FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Édition du Seuil, 1974.

LINS, Vera. “Linhas cruzadas: decifrando o arquivo de Gonzaga Duque. Fundação Casa de Rui Barbosa”. Disponível no site: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>.

PINET, Hélène. *Rodin et la Photographie*. Paris: Gallimard; Musée Rodin, 2007.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SITES VISITADOS:

<http://basesdedados.casaruibarbosa.gov.br/casaruibarbosa/guia/>

A fotografia como documento e fonte de pesquisa para a recuperação histórica da Colônia Esperança

The photography as document and research source for the historical recovery in Colonia Esperança

LARISSA AYUMI SATO

Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (PR)

E-mail: lari_sato@yahoo.com.br

RESUMO

A utilização de fotografias como fonte de pesquisa e documento histórico tem se configurado como importante instrumento no processo de reconstituição da história de lugares de colonização recente, como a Colônia Esperança, comunidade rural situada na cidade de Arapongas (PR). O presente estudo considera que o resgate das imagens antigas dessa comunidade e a busca por detalhes que possam contextualizá-las tornam-se ferramentas importantes para recuperação dos trabalhos necessários à época de sua fundação e de cenários que hoje se encontram modificados pela passagem do tempo.

Palavras-chave: História da Colônia Esperança; Fotografia; Documento iconográfico; Fonte de pesquisa; História oral

ABSTRACT

The use of photography as research source and historical document has been set as important instrument in the process of historical recovery of recent settlement places as Colônia Esperança, rural community located in the city of Arapongas (PR). This study considers the rescue of this community's ancient images and the search of details that can contextualize this pictures become important tools for the recovery of the works needed at the time of its foundation and of scenarios that nowadays are modified by the passage of the time.

Keywords: History of Colônia Esperança; Photography; Iconographic document; Research source; Oral history

A história de diversas localidades não se encontra devidamente registrada e sistematizada. Em muitas situações, há documentos históricos que se perderam e histórias que já não podem mais ser recuperadas. Especialmente nessas situações, o uso da fotografia como fonte de pesquisa e documento histórico torna-se ferramenta fundamental para auxiliar no processo de recuperação da trajetória do nascimento e desenvolvimento desses locais. Esse é o caso Colônia Esperança, comunidade formada por japoneses católicos que viviam no Brasil, situada entre as cidades de Arapongas e Apucarana no norte do Paraná.

O início dessa história se deu em 1934, na chamada Gleba Pirapó, em uma área de cerca de mil alqueires. A denominação Colônia Esperança surgiu da união entre a fé (em japonês *shin*) e o amor (*ai*), que faz nascer a esperança. Sua fundação ocorreu antes mesmo da demarcação das terras destinadas ao município de Arapongas, ao qual pertence. A região, de águas próximas, limpas e abundantes, chamou a atenção de Koshiro Suzuki, missionário japonês que veio catequizar em terras brasileiras e estava em busca de terras férteis onde se pudesse organizar uma colônia.

Nesta análise, [1] apresenta-se, por meio de fotografias, uma amostra dos trabalhos iniciais necessários para tornar aquelas terras habitáveis. Entre os esforços iniciais, era preciso abrir caminhos em meio à mata virgem, enfrentar as adversidades do clima e da floresta, conviver com a falta de recursos e vencer a distância de outros povoamentos.

Para complementação deste estudo, utilizam-se ainda como instrumentos auxiliares de pesquisa os depoimentos orais dos descendentes dos primeiros moradores, pesquisa bibliográfica e em documentos históricos.

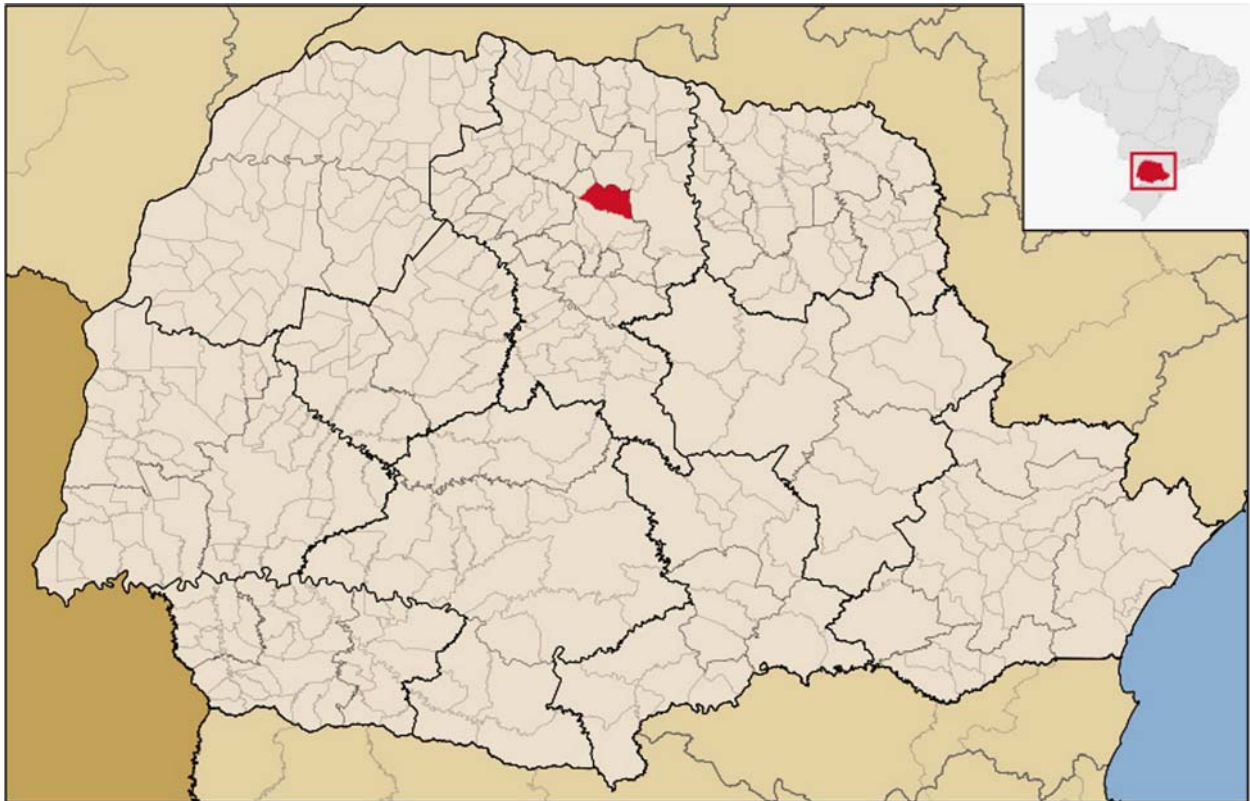
O SURGIMENTO

Na década de 30, toda a região norte do Paraná era uma imensidão de floresta fechada. Ao todo, eram cerca de 1.246.300 metros quadrados de terras férteis que a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) - que posteriormente mudou de nome para Companhia Melhoramentos Norte do Paraná - comprou do governo do estado entre 1925 e 1927. A CTNP foi a responsável pelo loteamento e venda destes terrenos. De acordo com

1 – Este artigo apresenta parte dos resultados obtidos na dissertação de mestrado de Larissa Ayumi Sato, defendida em fev. 2010 na Universidade Estadual de Londrina.

Alonso (1998: 5), a divulgação era feita em todo o país, e a região norte do Paraná ficaria conhecida como Eldorado Paranaense. Arapongas, a cidade em que fica a colônia [FIG. 1] era parte integrante do empreendimento.

Figura 1



Mapa de Arapongas, localizada no norte do Paraná (Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parana_Municip_Arapongas.svg/Acesso em: 20 out. 2009)

Com a iniciativa do agenciador Hikoma Udihara, incentivou-se a criação de colônias cujo modelo era inspirado naquelas existentes no estado de São Paulo. Para vender as propriedades no norte do Paraná, Udihara visitava as colônias japonesas do estado vizinho, atrás de nipônicos empregados nas lavouras de café. Entre os argumentos para convencê-los a virem para Londrina, estava a venda lotes baratos e de forma facilitada pela CTNP (CESARO, 2007: 102). Na época, os japoneses tinham suas economias, mas essas não eram suficientes para adquirir terrenos em São Paulo, por causa da valorização. “Udihara os convencia a aplicar suas

economias na compra das terras no Norte do Paraná, onde eram mais baratas; dizia-lhes que o futuro era aqui” (Idem: 102).

Em uma dessas viagens, na cidade de Promissão (SP), Udihara conheceu o catequista Koshiro Suzuki e o padre Emilio Kircher, missionário da Companhia de Jesus. Udihara explicou à Suzuki o plano de formar um núcleo habitacional de famílias japonesas nos arredores da futura cidade de Arapongas, que, à época, em meados de 1934, era apenas um projeto no início da divulgação de vendas de lotes.

Na comunidade em que viviam Koshiro Suzuki e o padre Emilio, já havia a intenção de procurar outro local para formar um novo povoado. De acordo com Inácio Suzuki, [2] filho mais velho do pioneiro, essa ideia tinha alguns propósitos. Nos tempos de catequista na região oeste de São Paulo, Koshiro percebeu que havia muitos falecimentos de jovens mães e crianças, e ficou intrigado sobre a causa de tantas mortes. Depois, descobriu que a razão era a malária. “Na época, não havia remédio para controlar essa doença”. E seu pai, explica, buscou um lugar onde não houvesse esse mal.

Outra observação do pioneiro era que pessoas vindas da mesma região no Japão costumavam se fixar em locais próximos uns dos outros no Brasil, por causa da afinidade cultural. Como consequência, no decorrer dos anos, os casamentos acabavam se realizando entre parentes, e as crianças começaram a nascer com problemas devido ao parentesco. Koshiro Suzuki pensou em unir japoneses de outras localidades para tentar evitar o transtorno.

Na região de Promissão, predominavam japoneses vindos de Fukuoka, com exceção da família de Rikitaru Maruo, de Nagasaki. De acordo com Igarashi (2005: 189), os pioneiros da colônia eram “provenientes principalmente das províncias de Nagasaki e Kumamoto e dos arquipélagos de Goshima e Shimahara Hantô, onde eram tradicionais cristãos de mais de 100 anos”.

Essas pessoas “ouviram notícias de que no Paraná havia terras roxas mais férteis que a região arenosa de São Paulo” (SOUZA, 1996: 277). Em conversas com o padre Emilio Kircher, comentavam sobre histórias a respeito do Paraná. “Estavam abrindo uma região de terra vermelha,

2 – Entrevista
concedida à autora
em 13 jun. 2008.

terra muito boa, onde tinha bastante água”, conta Inácio.

Para conhecer as tais terras, de acordo com Alonso (1998: 5), Koshiro Suzuki, Momota Kawazaki, Shoji Sakate e Zenzi Watanabe vieram de carona com Jintaro Watanabe, funcionário de uma empresa de cinema ambulante. Watanabe trazia para os japoneses filmes que eram fator importante, nas palavras de Inácio, para “carregar as baterias do espírito japonês”. Seguiram com Watanabe até Cambará, e depois chegaram a Londrina, onde havia um escritório da CTNP, de Udihara os levou para as terras da futura colônia.

E como perguntar sobre a incidência de malária, se ninguém sabia? A solução encontrada por Koshiro foi pousar algumas noites à margem do rio, e servir de “isca” para os mosquitos. Como não sentiu sintomas, “confirmou no corpo dele que não havia malária nesse local”, diz Inácio. Nas palavras de Souza (1996: 280), “não estaria arriscando a vida de ninguém”.

De volta a Promissão, Koshiro relatou ao padre Kircher a fertilidade da terra vermelha, depois de ver cafezais de Cambará. Reuniram a comunidade para falar a respeito das promissoras terras, e também divulgaram em jornal da capital paulista a ideia de formar uma colônia de japoneses católicos no Paraná. Koshiro Suzuki dizia que eles se empenhavam muito: pelo esforço dos padres (de Promissão), eles não podiam ficar de braços cruzados – foram juntos formar a colônia. Para Inácio, “Deus iluminou a cabeça dele, como Abraão à procura de uma terra nova”.

PRIMEIROS PASSOS NA NOVA TERRA

O acordo fechado entre Koshiro Suzuki e Hikoma Udihara previa mil alqueires para a colônia. Koshiro não tinha condições de comprar todas aquelas terras, mas a CTNP propôs que ele ajudasse na venda daqueles sítios para os japoneses: a cada cem alqueires vendidos, ganharia um.

A única exigência que fez é que reservassem para ele 10 alqueires ao lado da igreja, para que quando pudesse pagar, tomasse posse. A colonizadora concordou com o pedido, e anos mais tarde, Suzuki pagaria o valor do lote com o seu trabalho (SOUZA, 1996: 281). Alves (1993: 10) destaca que foi preciso

Dormir em tronco de árvore amarrado em cipó para fugir do assédio das onças e outros animais, caminhar mais de 40 quilômetros pela picada da mata para sepultar os mortos em Londrina, enfrentar o risco da morte pelo contágio da maleita e passar fome no meio da floresta hostil.

Para Koshiro Suzuki, o período que mais o marcou, em termos de sofrimento, foram os primeiros anos na mata da Colônia Esperança. Abrir caminhos na densa floresta era um trabalho estafante para ele. Além disso, por não ter lugar para se acomodar, subia em grandes árvores e amarrava seu corpo com cipós para não cair quando o sono viesse. Para aumentar a segurança, acendia uma fogueira embaixo da árvore para afastar os animais ferozes que ali transitavam, na maioria onças (SOUZA, 1996: 280).

A primeira medida dos católicos japoneses, assim que abriram uma pequena clareira na mata, foi erguer a cruz de peroba bruta. Com este tipo de madeira, ergueram ainda um pequeno templo, coberto com folhas de palmito e, para marcar o início da vivência católica na colônia, o padre Emílio Kircher celebrou a primeira missa da comunidade japonesa em 13 de setembro de 1936.

A habitação da colônia começou no dia cinco de maio de 1935, data gravada em um monumento comemorativo erguido nos jardins da Igreja Sagrado Coração de Jesus. As primeiras famílias a chegar, em 1936, foram as de Yurio e Haruyoshi Hasegawa, Suezio Okuyama, Shinzu Suzuki, Takeo Yokuyama, Kentaro Hirata, Minoru Tamura, Uiti Hirata, Zenzo Aoki, Ruiko Hirata, Wataru Matsuo, Tomio Handa e Seigo Sagae.

Cada proprietário poderia adquirir propriedades com tamanho entre cinco e 15 alqueires, de acordo com Inácio Suzuki, para que pudessem entrar o maior número possível de pessoas naquela área. Em 1937, vieram mais 12 famílias e criou-se a associação de moradores, dirigida por Koshiro. Com o tempo, os moradores ergueram a igreja de madeira, que, anos mais tarde, teve que ser parcialmente demolida e reconstruída com uma parte em alvenaria.

Em 1941, a colônia construiu sua primeira escola – então o maior

estabelecimento de ensino de primeiro grau da região, de acordo com Igarashi (2005). Em 1944, transformou-se em grupo escolar, motivo de muita festa para os moradores. A Casa Paroquial foi construída, e, em 1946, inaugurou-se a nova sede da associação. No final da década de 40, existiam mais de 70 famílias morando na localidade.

TEÓRICOS E PESQUISADORES

Desde o princípio de sua história conhecida, a Colônia Esperança foi sendo transformada principalmente através da ação dos pioneiros. Naquele momento em que todos estavam mais preocupados em sobreviver, não era comum produzir registros com o intuito de guardar documentos históricos para a posteridade. No entanto, já havia certa cultura da imagem – as atividades na nova terra, mesmo que em pequena escala e não disseminadas, foram retratadas por lentes fotográficas.

Nesse sentido, se uma das funções da fotografia é a de aproximação com o real, estas imagens trazem o efeito de sentido de que possuem uma capacidade especular. No entanto, deve-se considerar que a fotografia é um recorte de uma cena; uma tomada de um dado aspecto do mundo. Através de características como luminosidade, intensidade da variação de tons, espacialidade, e temporalidade, a imagem forma e produz conhecimento. Denota qualidades sensíveis, inerentes ao mundo natural, que podem ser interpretadas perceptual e cognitivamente pelas pessoas.

O efeito de realidade conseguido pela fotografia é um diálogo de aproximação com o mundo natural. Nesse caso específico da Colônia Esperança, utilizam-se as imagens documentais, que Camargo (2008) define como

(...) aquelas que detêm ou retêm em si dados inerentes ao momento de sua tomada, ou seja, trazem marcas ou indícios que recuperam em parte ou em todo o ato, fato ou evento em que se originaram. Interfaces com o mundo.

Esta mídia, cada vez mais utilizada para reconstituir cenários, rever detalhes e situações da história, é de grande importância para a busca de

“pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador”, segundo Kossoy (2007: 41). Sua importância se dá, de acordo com o pesquisador, porque

Trata-se dos indícios existentes na imagem (iconográficos), e que, acrescidos, de informações de natureza histórica, geográfica, geológica, antropológica, técnica, a carregam de sentido. Um conjunto de informações escritas e visuais que, associadas umas às outras, nos permitem datar, localizar geograficamente, identificar, recuperar enfim, micro-histórias de diferentes naturezas implícitas no documento.

Tais informações contidas nas imagens, sob a ótica de Borges (2005: 73), são importantes no sentido de remeter à cultura material de determinado período histórico e determinada cultura, além de ser “uma forma simbólica que atribui significado às representações e ao imaginário social.”

Além disso, diversos aspectos que possam ter se perdido nas recordações de quem viveu aquele determinado acontecimento retratado podem ser rememorados pelas imagens fotográficas. Parte do fascínio exercido pelas fotografias explica-se nas palavras de Sontag, ao defender que

fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. [...] Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes (SONTAG, 2004: 28).

Isso porque, segundo a autora

a fotografia faz mais do que redefinir o conteúdo da experiência cotidiana (pessoas, coisas, eventos, o que quer que vejamos – ainda que diferentemente e muitas vezes com desatenção – com a visão natural) e acrescenta vastas quantidades de material que jamais chegamos a ver (SONTAG, 1981: 150).

Ao analisar imagens, a descoberta de informações passa pelo vaguear por sua superfície. Nesse sentido é que Flusser defende que

quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*. Este olhar mais atento da fotografia revela conotativamente seus símbolos e o olhar do pesquisador estabelece relações temporais entre os elementos. É o tempo do eterno retorno, com o qual se pode dizer que “o olhar diacroniza a sincronidade imagética por ciclos (FLUSSER, 2002: 8).

No entanto, deve-se lembrar que as imagens técnicas (produzidas por aparelhos, como é o caso da fotografia) são recortes de tempo e espaço da realidade. Não conseguem dar conta de reproduzir todo o ambiente do que, um dia, fizeram parte. Para Flusser (idem: 15), o alerta é que as “imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo”.

A análise das imagens baseia-se em uma metodologia sintetizada “num famoso ensaio de Panofsky, inicialmente publicado em 1939, distinguindo três níveis de interpretação correspondendo a três níveis de significação no próprio trabalho”, como cita Burke (2004: 45). São esses os níveis:

1 - Descrição pré-iconográfica: voltada para o “significado natural”, consistia na identificação de objetos e eventos. Em Kossoy (2007: 47), nível primário.

2 - Análise iconográfica: no sentido estrito, voltado para o “significado convencional”, identificando e estabelecendo relações com outros acontecimentos. Nível secundário, descrito por Kossoy (Idem: 47).

3 - (principal): Interpretação iconológica: distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o “significado intrínseco”. Em outras palavras, “os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica”. É nesse nível que

as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais (BURKE, 2004: 45). Mais profundo, busca o conteúdo que comporta valores simbólicos, nas palavras de Kossoy (2007: 47).

Em detalhamento de cada uma das etapas, a ‘descrição pré-iconográfica’, de acordo com Panofsky (2001: 50), consiste na descrição dos elementos que constituem e fazem parte da fotografia, sem mais considerações.

Já a ‘análise iconográfica’ pressupõe a identificação do tema secundário ou convencional, que permite ligar “os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) como assuntos e conceitos” (Idem: 50). Para o autor, os “motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se de imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*, que se identificam como estórias e alegorias. “A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por ‘iconografia’” (Ibidem: 50).

Além disso, a análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez dos motivos, pressupõe “a familiaridade com temas específicos, conceitos e temas específicos transmitidos por fontes literárias; aquilo que os autores das representações liam ou sabiam”. (Ibidem: 58) Assim, Panofsky “insistia na idéia de que imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura” (BURKE, 2004: 46).

É com a aplicação desta análise iconográfica em fotografias que se empreende, segundo Kossoy (1999: 58), uma “verdadeira ‘arqueologia’ do documento”. Sugerem-se duas linhas de análise multidisciplinares “para a decodificação de informações explícitas/implícitas no documento fotográfico e no suporte que o contém”.

Em se tratando da ‘interpretação iconológica’, é a busca pelo significado intrínseco ou conteúdo “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 2001: 52). É o detalhamento e as relações que se podem extrair dos elementos da

imagem. Para o autor, “uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista” (Idem: 2001: 52).

Na interpretação iconológica, deseja-se captar os “princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, histórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados” (Ibidem: 62).

Enfim, “busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica” (KOSSOY, 1999: 60).

Por fim, para alicerçar e complementar as informações obtidas pelo uso da imagem fotográfica como documento histórico, utilizam-se depoimentos de pessoas que viveram e conviveram com os primeiros moradores da Colônia Esperança – a história oral. Meihy (2002: 146) defende a utilização de relatos aliados a outros documentos, e “mesmo considerando que ela é narrativa de uma versão do fato, pretende-se que a história oral temática busque a verdade de quem presenciou um acontecimento ou que pelo menos dele tenha alguma versão discutível ou contestatória”.

ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

Os trabalhos necessários para a abertura das matas na fundação da Colônia Esperança são reafirmados sempre que relatam episódios daquela época. As memórias do período se tornam mais facilmente compreensíveis se aliadas a imagens como as apresentadas neste estudo [FIGs. 2, 3, 4 e 5], que se encontram no acervo da Igreja Sagrado Coração de Jesus e foram digitalizadas para a utilização neste projeto. Por meio da observação de detalhes e informações das mesmas, é possível demonstrar os aspectos físicos e ambientais da localidade, bem como as histórias a respeito dos esforços e do espírito de cooperação dos moradores.

Na imagem [FIG. 2] observam-se, na descrição pré-iconográfica, pela floresta fechada ao fundo, os primeiros trabalhos para a abertura da mata virgem na Colônia Esperança, em meados de 1935. Notadamente, a paisagem é composta de araucárias nativas (além de outras espécies não-identificáveis ao fundo), típicas da região sul do Brasil, e uma clareira

Figura 2

**Primeiros trabalhos na Colônia Esperança**

(Fonte: Autor desconhecido. Acervo: Igreja Sagrado Coração de Jesus)

aberta pelos desbravadores. Há cinco pessoas em pé, e muito provavelmente uma delas é um padre, devido ao traje escuro, provavelmente uma batina, diferente dos demais.

Verifica-se, também, uma estrutura inicial já erguida – são dois abrigos feitos de madeira e cobertos com palha. À esquerda, muitos galhos, provavelmente retirados das árvores que serviriam de base para a construção das habitações, em análise iconográfica.

A partir desta imagem, pode-se inferir que a intenção do fotógrafo, ao registrar as primeiras atividades na localidade, não devia ser exatamente guardar um documento histórico, mas talvez uma lembrança sobre os primeiros acontecimentos da região. Hoje, ao analisá-la, ela se torna um documento que informa detalhes históricos.

Muito provavelmente, a fotografia foi tomada a partir de uma câmera amadora. Mesmo assim, há uma composição harmoniosa: as pessoas estão em ponto-ouro e plano médio, que interage o sujeito ao ambiente. A luminosidade está prejudicada, bem como a qualidade e a resolução,

por se tratar de reprodução da original. É uma imagem posada, muito provavelmente devido às condições técnicas à época.

Apesar de não haver informações sobre o tipo de câmera fotográfica utilizada, percebe-se certa profundidade de campo. As árvores retratadas ao fundo parecem estar mais próximas do que realmente estão, o que evidencia um achatamento da perspectiva. Ainda assim, a fotografia dá conta de ambientar o leitor, remetê-lo ao início da colônia e contextualizá-lo com aquela realidade dos anos 30.

Trata-se de uma imagem paisagística, com harmonia e organização dos elementos. O pequeno acampamento é o ponto central, contendo elementos vivos e se destaca em uma clareira aberta em meio à mata. A partir dessa infraestrutura primária, infere-se que os trabalhos já estão acontecendo há certo tempo.

Com base no tamanho das araucárias à direita, e relacionando-as com a altura das pessoas no acampamento, pode-se ter uma idéia da altura a que chegavam as árvores naquela época. Outro fator a ser notado é a presença apenas de homens. Em interpretação iconológica, abrir caminhos em meio à mata virgem era tarefa árdua, relegada a eles. Somente depois de possuir alguma estrutura é que mandavam vir as famílias. A relevância dessa imagem está justamente no fato de remeter a uma realidade que existia anteriormente, e que se encontra bastante modificada na atualidade.

Os resquícios históricos da comunidade ali presentes registram fatos que poderiam estar restritos somente à memória dos pioneiros, mas que podem ser reconstituídos por meio dessas fotografias, hoje utilizadas para documentar este período em seu contexto social, juntamente com a fotografia a seguir. [FIG. 3]

Com a observação de detalhes presentes em imagens fotográficas como essa, pode-se entender melhor as lembranças dos que viveram naquela época. Como descrição pré-iconográfica, pode-se considerá-la como uma continuação da imagem anterior, [FIG. 2] dos trabalhos iniciais. Logo após a abertura da clareira, era preciso cortar as toras para a construção de abrigos e abrir caminhos em meio à mata fechada – e essa tarefa exigia cooperação e força, em análise iconográfica.

Figura 3

**Homens trabalhando na abertura da mata**

(Fonte: autor desconhecido. Acervo Igreja Sagrado Coração de Jesus)

Naquele instante congelado, as toras começavam a ser organizadas, após a limpeza dos troncos e a abertura de uma clareira. Em interpretação iconológica, os homens que vieram ajudar a abrir a mata na Colônia Esperança usavam camisas de mangas compridas – necessárias, já que a região era fria e havia muitos insetos em meio à mata fechada. Calças compridas também eram elementos obrigatórios. As roupas eram provavelmente confeccionadas com tecidos rústicos, como brim e algodão, para que fosse possível suportar as intempéries do clima e da floresta. Um dos homens veste, inclusive, um colete – mais comum em trajes sociais. Os calçados usados eram botas, algumas de cano alto, para melhor proteção contra o desconhecido. Afinal, era preciso se proteger das intempéries do clima e tentar fugir das condições adversas em meio à mata. O trabalho era braçal, com instrumentos como foices e enxadas.

Na imagem a seguir, [FIG. 4] também provavelmente do início dos trabalhos na comunidade, retrata-se em descrição pré-iconográfica o modo

Figura 4



União de forças para o transporte braçal de toras

(Fonte: Autor desconhecido. Acervo Igreja Sagrado Coração de Jesus)

como era realizado o transporte das árvores derrubadas. A imagem evoca o difícil acesso à região, solucionado com a união e o trabalho comunitário, temas recorrentes quando o assunto é a abertura da mata. O chão de terra apresenta cascas de árvores, que devem ser restos da limpeza de troncos.

Em análise iconográfica, após a derrubada de árvores e abertura de clareiras, já era possível começar a montar as primeiras estruturas para propiciar proteção contra as chuvas e o sol. Como o peso das toras era mais do que suporta um homem, e a mata era fechada, impossibilitando a utilização de veículos, a maneira encontrada para carregar a madeira era, literalmente, unir forças. Com cordas e varas menores, faziam-se suportes para carregar as toras pesadas de um modo facilitado, em grupo, em interpretação iconológica. Segundo informações dos moradores da colônia, trata-se do mutirão para a construção da cruz de peroba, símbolo inicial da fé católica daquela comunidade.

Também uma imagem de câmera amadora, a figura em questão mostra uma perspectiva dos elementos que a compõem, além de contextualizar e integrar sujeitos e ambiente. O tema central é o trabalho realizado pelos homens de carregar a tora. Ou seja: mesmo por acaso, há certa noção de composição fotográfica.

O efeito de realidade conseguido por essa imagem é obtido graças ao seu caráter documental. O retrato histórico do espaço da natureza quase intacta enfrenta alguns problemas apresentados pela fotografia, como o pouco contraste entre claro-escuro e baixa qualidade de resolução – resultado, também, de ser a imagem uma reprodução da reprodução.

Assim como as demais fotografias, a aplicação na atualidade é, principalmente, como fonte de descobertas sobre um passado de luta e trabalho duro da comunidade, e a conseqüente união que este tipo de atividade proporcionava. Valoriza exatamente a importância do trabalho coletivo para que se tornasse possível e viável a construção de uma comunidade católica japonesa no norte do Paraná.

A função que se sobrepõe é a informativa. Ainda que a imagem não possa revelar todos os detalhes sobre aquele determinado momento histórico, é importante seu valor como documento informativo – essencial para reconstrução da memória da Colônia Esperança.

Na fotografia, [FIG. 5] em descrição pré-iconográfica, retrata-se o momento da chegada ao acampamento após a caça. Ao fundo, algumas araucárias. Os pioneiros exibem dois animais caçados na mata, próximo ao abrigo coberto de palha, em imagem provavelmente do início dos trabalhos na comunidade, em análise iconográfica.

Além de detalhes presentes nas demais fotografias, em interpretação iconológica, infere-se a necessidade de caçar para poder se alimentar – já que os trabalhos eram feitos justamente para abrir regiões para plantio. A arma, provavelmente uma espingarda, era necessária para a caça e enfrentar os perigos da nova região. A caça era presa pelas patas em um galho, para que o peso pudesse ser dividido entre duas pessoas, até que fosse possível retornar ao acampamento. Os animais aparentam ser porcos do mato, ou mesmo macacos. Também há um balde metálico à direita da imagem, que poderia ser utilizado para buscar água ou armazenar comida, por exemplo.

Figura 5



De volta ao acampamento, o grupo exhibe o resultado da caça
(Fonte: Autor desconhecido. Acervo Igreja Sagrado Coração de Jesus)

Colônia que surgiu do amor e da fé, a Esperança foi construída pelo esforço e trabalho conjunto dos pioneiros que depositaram ali os seus sonhos de uma vida renovada nesse país tão diferente de sua terra natal. Neste trabalho, com a utilização de análise imagética, confirma-se o que se conta de geração em geração sobre o início da colonização desta localidade.

Com a utilização de fotografias como documentos históricos, guardadas as limitações de caráter técnico e de possibilidades acerca da imagem em si (que não consegue dar conta de todos os aspectos de uma cena e mostra apenas um recorte espacial e temporal de determinada cena), torna-se visivelmente mais fácil perceber detalhes que somente documentos escritos ou relatos orais não seriam capazes de descrever. A partir de testemunhos visuais, como estas imagens, emanam também lembranças que ainda podem ser registradas, necessárias para a preservação da memória da Colônia Esperança, e contribui-se para a sistematização de uma história até então somente registrada pela memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Antonio Padilha. *Comunidade Nipo-brasileira de Arapongas, Paraná. História - pioneiros - atualidades*. Londrina: Modelo, 1998.
- ALVES, Edinelson. “A luta pela sobrevivência na mata”. *Folha de Londrina*. Londrina, 24 jan. 1993. *Caderno Paraná*, p.10.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CAMARGO, Isaac Antonio. ‘Categorias de imagens’. 30 abr. 2008. Notas de sala de aula.
- CESARO, Caio Julio. “Memória e identidade regional no cinema de Udihara”. In: *Discursos fotográficos*. Londrina, v.3, n.3, p.97-112, 2007.
- COMPANHIA Melhoramentos Norte do Paraná. *Colonização e desenvolvimento do Norte do Paraná*. São Paulo: Edanee, 1975.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOUVEIA, José de. *Almanaque do Município de Arapongas 1947-1957*. Arapongas: s.ed. 1957.
- IGARASHI, Toshio. *História da Imigração Japonesa no Paraná*. Londrina: s.ed., 2005.
- KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- _____. “Na caverna de Platão”. In: *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.11-35.
- SOUZA, Naici Vasconcellos de. *Pioneiros de Arapongas: Semeadores do Progresso*. Volume 1. Arapongas: Edição da autora, 1996, p.276-286.

Dahomeyans: espetáculo e ciência na Exposição Universal de Chicago (1893)

Dahomeyans: the show of science in the Chicago Columbian Exposition (1893)

SANDRA SOFIA MACHADO KOUTSOUKOS

Pós-doutoranda pelo Instituto de Artes-Unicamp e bolsista Fapesp

E-mail: sandrakoutsoukos@hotmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta um grupo exibido como entretenimento, curiosidade e objeto de estudo científico durante a Exposição Universal de Chicago de 1893: os negros Dahomeyans. Naquele momento, classificados como fazendo parte do início da *escala evolutiva* humana, os Dahomeyans foram exibidos junto a outros povos negros, a índios e a pessoas com características consideradas “bizarras” (*freaks*). Tais exposições, a princípio, vinham supostamente cumprir a função de informar e suscitar o respeito por aquele “outro”, mas terminavam por incutir mais sentimentos de superioridade no branco de ascendência européia, ajudando a reafirmar teorias racistas então em voga e, assim sendo, “justificando” e “desculpando” o crescente imperialismo.

Palavras-chave: Exposição Universal de Chicago, 1893; Dahomeyans; Exibições etnográficas.

ABSTRACT

This article deals with the exhibition of Dahomeyans for the entertainment, curiosity and study of the public attending the Chicago Columbian Exposition of 1893. At that time Dahomeyans were thought to represent the beginning of the evolution of humankind. They were exhibited side by side with other African peoples, native Americans and several persons considered ‘freaks’. These shows intended to convey information and provoke respect for other peoples; however, they ended up strengthening the alleged superiority that whites of European descent felt vis-à-vis other cultures. As it turned out, the exhibits helped to forward racist ideologies and provide a justification for imperialist policies.

Keywords: Chicago Columbian Exposition, 1893; Dahomeyans; Ethnographic exhibitions.

1 – Este artigo é uma versão um pouco estendida do artigo apresentado na ANPUH de Fortaleza em julho de 2009.

As exposições do que era classificado na chave do “exótico”, ou mesmo “bizarro”, haviam tomado vulto desde fins do século XVIII, principalmente em coleções particulares e em circos. [1] Nas grandes exposições universais, que passaram a ser organizadas a partir de 1851 (quando se deu a primeira, em Londres), eram exibidos os ícones do progresso e civilização de cada país participante, sua indústria, tecnologia, ciências, artes e cultura, ao lado de “zôos humanos” (BANCEL, BLANCHARD, BOËTSCH, 2004); ou seja, a exibição ao vivo de culturas e pessoas consideradas “bizarras”, “exóticas” e/ou “primitivas”, a título de exemplo: defeituosos de nascença, anões, pessoas com hirsutismo, pigmeus, aborígenes africanos e australianos, pessoas de tribos que supostamente ainda praticavam a antropofagia como ritual de dominação de outras tribos, tribos que possuíam outros hábitos culinários chamados “exóticos”, tribos e culturas de diferentes lugares etc. Era tênue a fronteira entre o que era considerado *exato* (científico) e *exótico* (curioso); assim como era tênue a fronteira entre o que era considerado *exótico* e *bizarro* (grotesco). O que se fazia era selecionar, colecionar, exhibir, analisar, medir, classificar, retratar, descrever, controlar e arquivar os “outros” e a sua imagem. O pesquisador Raymond Corbey ressaltou:

As pessoas exibidas tinham que ficar em um espaço precisamente delimitado na exposição, o qual representava o seu mundo. A linha que separava esse mundo do mundo das pessoas que as visitavam e inspecionavam, que separava primitivismo de civilização, natureza de cultura, tinha que ser respeitada incondicionalmente. Qualquer sinal de aculturação era reprimido, enquanto os nativos estivessem em exibição (CORBEY, 1993: 344).

Nas feiras eram reproduzidos em menor escala os *habitats* dos povos a serem exibidos, os quais ali viviam por meses a fio, enquanto durasse o evento. Muitas daquelas pessoas vinham de locais distantes e, tiradas de seu *habitat* natural, em contato com climas e doenças diferentes, com o cansaço de serem exibidas nas exposições e com o fato de estarem longe de suas casas e dos seus, além de, obviamente, nunca

instalados em condições ideais, adoeciam e morriam durante os meses das feiras. Tal fato, inclusive, já era sabido e até mesmo esperado pelos numerosos organizadores dos eventos. Eram expostos, fotografados, comparados, em troca de pouco pagamento e, muitas vezes, nem sobreviviam. Sua presença ao vivo e seus retratos eram explorados para estudos, curiosidade e diversão. Seus cadáveres eram disputados por escolas de medicina, museus e coleções.

As exposições traziam consigo o discurso da educação e respeito por aqueles “outros” e suas culturas, mas tinham a ver com o intuito de dar crédito e legitimar teorias racistas em voga desde fins do século XVIII, as quais exploravam escalas evolutivas e colocavam índios, negros, mestiços, “exóticos” e “bizarros” em geral no início da linha de evolução. Como curiosidade e sentimento de superioridade caminhavam lado a lado, para o público que frequentava as feiras, com toda aquela diversidade e alteridade em contraste, a ida aos eventos era um interessante meio de entretenimento, informação e auto-afirmação. Definir a identidade do “outro” ajudava a delinear a própria identidade. Por fim, a exploração do “mito do selvagem”, do “primitivo”, através daqueles zôos humanos, daria realidade ao discurso racial do período e ajudaria a *justificar* e a *desculpar* o imperialismo do branco de ascendência europeia sobre os demais povos e culturas.

COLECIONANDO O RETRATO DO “OUTRO”

A fotografia era encarada como consumismo, colecionismo, modismo, mas também como uma possibilidade de *representação de si* e do *outro*, devido ao crédito logo dado ao meio como *traçado da realidade*. Dessa forma, a fotografia viera auxiliar diversas áreas de estudo e pesquisa, como uma forma de torná-las visíveis, dar-lhes as *evidências* necessárias. Como meio “fiel” de representação, logo foi explorada pela arqueologia, pela medicina, pela criminalística, pela antropologia etc. A exploração antropométrica através da fotografia iniciara-se no fim da década de 1840, sob a forma do daguerreótipo.

O novo meio informava, detalhava, reafirmava, podia ajudar a contestar, ou mesmo a “destruir” argumentos, ou ainda a “prová-los”. Se,

por um lado, a câmera registrava uma determinada cena (ou um detalhe de uma cena) que não se desejava que fosse perdida, por outro lado, ela isolava os sujeitos, dando margem a novas interpretações da parte do observador. Para os antropólogos, aquela seria uma forma mais dinâmica de registrar as diferentes culturas (seus habitantes e hábitos) antes que elas “se extinguissem”. Tais registros foram feitos tanto nas grandes feiras universais, quanto em expedições organizadas às diversas regiões do planeta. Já os fotógrafos viajantes tinham a intenção de satisfazer o crescente gosto do público pelo comércio de “bens exóticos” no período; dessa forma, muitas fotos foram parar nas mãos de curiosos e enviadas a amigos distantes na forma de postais, ou adicionadas a outros objetos dos *gabinetes de curiosidades* dos adeptos do colecionismo. Vários daqueles registros, no entanto, foram usados como base de dados, material para sustentação das teorias racistas em questão.

Alguns autores argumentaram que o constrangimento causado pela situação de ser fotografado, com a pose orquestrada pelo fotógrafo, mostra as pessoas posando apenas como *modelos*, sem poder de participação ou intervenção. No entanto, foi apenas quando os colonizados começaram a ser desenhados, pintados e, sobretudo, *fotografados* que a sua capacidade de resistência foi notada, que a eles também foi dada a oportunidade de *auto-representação*. Em tais fotos, percebemos diferentes níveis de participação, pois o nível de participação irá depender do tipo de registro (um retrato com um grande grupo em estúdio ou ao ar livre, ou um retrato individual, de corpo inteiro ou de busto), *do modelo*, de sua capacidade de *se mostrar*, mas também *do fotógrafo*. Dependendo do fotógrafo que registrava a cena, e dependendo da finalidade já definida que o registro teria (um trabalho a ser vendido como *souvenir*, ou um trabalho a ser usado como base de dados para estudos), aquele poderia permitir, facilitar, estimular, ou mesmo tentar limitar ao modelo a sua habilidade de se comunicar, de participar como co-autor do (seu) retrato (KOUTSOUKOS, 2006).

Nas fotos de cada grupo exibido eram explorados itens de sua cultura e características físicas, mas de uma forma que atestaria e daria as evidências necessárias do que se denominava como “primitivismo”. Enquanto olhadas como *documentos históricos*, podemos tentar perceber as estratégias e os níveis de participação de cada sujeito na produção daqueles que

também poderiam ter sido considerados *retratos pessoais* daqueles grupos.

ESTUDO DE CASO: NA *MIDWAY* DA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE CHICAGO DE 1893, A VILA DAHOMEY

Entre maio e outubro de 1893, na cidade de Chicago (EUA), aconteceu a Exposição Universal conhecida como *World's Columbian Exposition*, que celebrou os 400 anos da descoberta da América por Colombo. Chicago lutara para conseguir o direito de ser a anfitriã da feira. Nova Iorque e St. Louis estiveram na concorrência, mas Chicago representava, naquele fim de século, a *reconstrução* e o *futuro*. *Reconstrução* pois era uma cidade em crescimento, estava se reerguendo após um devastador incêndio ocorrido em 1871; *futuro* pois se transformava, em pouco tempo, em uma cidade de negócios, com suas fábricas, seus arranha-céus, suas novas oportunidades, atraindo muita gente, que para lá ia trabalhar e construir a sua própria vida – o típico *american dream*, que seria a motivação (o *motto*) e o alvo do país no decorrer do século que se aproximava. O campo da feira foi dividido em dois, bem distintos: a *cidade branca* (chamada *The White City*) e a *Midway Plaisance*. Na cidade branca estavam situados os numerosos prédios brancos suntuosos e reluzentes que abrigavam exposições dos diversos países ditos civilizados e expunham seus avanços em tecnologia, indústria, ciências, cultura e artes. Na *Midway*, construída como um apêndice da grande feira, eram exibidos os “outros” (LARSON, 2003).

As atrações da *Midway*, com seus estereótipos raciais e culturais ressaltados, [2] serviam a propósitos educacionais e científicos – como exemplos de diferentes níveis de civilização, que iria do quase civilizado ao selvagem – e como entretenimento para o público, que ali consumia comidas e bebidas típicas de outras culturas, assistia a *shows* de dançarinas exóticas (egípcias, árabes e argelinas), *shows* de *freaks* (pessoas com deficiências ou particularidades especiais, exibidas como se estivessem em pequenos circos), apresentações de habilidade com o laço, o chicote e os cães de esquimós (vestidos a caráter, com suas peles, nos meses mais quentes de Chicago), observavam árabes passeando com seus camelos, entre outras várias atrações. Por fim, e por último, o público se deparava com uma pequena vila formada por casinhas construídas com madeira tosca, bambus e palha e com um povo

2 – Os displays da feira de Chicago foram organizados pelo antropólogo Franz Boas. Sobre o assunto: COLE, Josh, “Cultural and racial stereotypes on the Midway”, no site <http://www.eiu.edu/~historia/archives/2007/cole.pdf>, p. 12, acessado em dezembro de 2007.

Figura 1



A vila Dahomey (Fonte: Foto de Charles Dudley Arnold (fotógrafo oficial da Exposição Universal de Chicago de 1893); reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Volume III, # 95)

típico africano - os Dahomeyans [FIG. 1] - originais da região atualmente ocupada por Togo e Benin, relegados à *Midway*, local de comidas, *souvenirs* e diversão; relegados ao *status* de “curiosidades” na zona de entretenimento. As exposições universais exibiam os territórios colonizados e subordinados - assim como sua cultura pouco ou nada industrializada; exibindo tanto sua gente, quanto seus artefatos, ofereciam o contraste ideal para que os mais industrializados se destacassem. O “exótico”, o diferente era transformado em espetáculo. Assim, as feiras ofereciam espaço para que aqueles “estudos de caso” fossem exibidos, estudados e analisados ao vivo. Vejamos o seguinte comentário:

Como se fosse para envergonhar o negro, os Dahomeyans estão aqui também para exibir o negro

como selvagem repulsivo... A degradação que a vila Dahomeyan trouxe para a sua própria raça se expandiu para degradar todas as pessoas de cor (DOUGLASS em RYDELL, 1999: 7-16).

O pequeno texto acima foi escrito pelo ex-escravo e líder negro afro-americano, Frederick Douglass. O texto do líder negro mostra a revolta e o sentimento de injustiça racial e cultural sentido pelos afro-americanos quando exposições daquele tipo eram organizadas. Pessoas de sua mesma raça, com a pele tão escura quanto a deles, eram exibidas como se fizessem parte do início de uma imaginária linha de evolução humana (MAXWELL, 1999: 20). A cidade branca e a *Midway*, em contraste diante do espectador/visitante, “dramatizava” a linha de evolução humana, que iria do branco superior ao negro selvagem primitivo. [3] Ali era encenado o Darwinismo social, uma “adaptação” racista da teoria evolucionista de Charles Darwin (exposta em *A origem das espécies*, de 1859). As interpretações que cientistas e pensadores faziam das teorias darwinistas de mutação e seleção natural davam suporte para que se seguisse com os crescentes interesses imperialistas, afirmando que as diversas raças não haviam evoluído de forma diferente (de acordo com circunstâncias e material genético, como afirmava Darwin), mas que se encontravam num estágio *inferior* de desenvolvimento; dessa forma, defendendo que para aquelas sociedades “primitivas” não haveria possibilidade de desenvolvimento, a não ser que fossem *resgatadas* pelas sociedades mais desenvolvidas.

Segundo observou Anne Maxwell, o público que comparecia às feiras era levado a entender a divisão do mundo em duas categorias: os que eram brancos, bonitos e destinados a sobreviver, e os que eram coloridos, feios e destinados a desaparecer (MAXWELL, 1999: 82). Entretanto, nas feiras, o evolucionismo tinha que ser apresentado de forma que prendesse o interesse do público, que o entretivesse e não o aborrecesse com muita abstração científica; a ‘narrativa’ apresentada tinha que ser bastante clara, daí a importância da diversidade de atrações exibidas na *Midway*, com *shows* de dançarinas exóticas, comidas típicas etc. chegando aos zôos humanos das exposições etnográficas e seus numerosos gru-

3 – Stephen Jay Gould explicou que, naquele momento, na escala de evolução, os indígenas foram colocados abaixo dos brancos, e os negros abaixo de todos. Gould acrescentou que havia, à época, dois grupos de pensadores que sustentavam a teoria da inferioridade dos negros: os hard-liners (literalmente, os “linha-dura”) e os soft-liners (os moderados). Os primeiros usavam o suposto status biológico inferior dos negros para justificar escravidão e colonização; os segundos “aceitavam” que os negros eram inferiores, mas ressaltavam que o direito de um grupo à liberdade não dependia de seu nível de inteligência. GOULD, Stephen Jay, *The mismeasure of man. Nova Iorque: Norton, 1996, pp. 30-35.*

pos. Não foi à toa que os Dahomeyans haviam sido colocados no ‘rabinho’ da feira. A mensagem era suficientemente clara: eles estavam ali encenando o seu papel como sendo o povo mais primitivo da exibição. O público comparecia à feira e se maravilhava com os imensos prédios brancos e reluzentes da “Cidade Branca”; impressionava-se com o progresso e a cultura expostos. Quando cansava e/ou sentia fome, o público procurava a zona de entretenimento, como que para recarregar suas baterias, e ali se alimentava, se entusiasmava (no caso de muitos dos homens) com os shows exóticos, e, com curiosidade ou até um pouco de medo, adentrava às vilas etnográficas.

Consta que o grupo Dahomeyan causou medo em muita gente, quando exposto na feira de Chicago, pois a fama de sua antiga prática antropofágica era sabida, e bem explorada pelos divulgadores da feira, mas isso não impediu (talvez tenha até mesmo ajudado) que a exibição tivesse extraordinário público disposto a pagar os 25 centavos da entrada (BOLOTIN, LAING, 2002: 107). Afinal, enquanto ali exibido, estava implícito um mudo acordo de relações e bom comportamento. Os visitantes, apesar de possivelmente temerem o grupo, sabiam que não seriam por ele “atacados” e/ou “devorados”.

Os Dahomeyans já haviam sido exibidos em 1889, na exposição universal que aconteceu em Paris. Anne Maxwell esclareceu que os Dahomeyans pareceram, no ano de 1889, particularmente “patéticos” à audiência da feira. Sua semi-nudez e seu estado “primitivo” fez com que a conquista de seu território parecesse *inevitável*, “explicando” porquê aquele povo precisava ser *resgatado*. Em 1890, a resistência dos Dahomeyans perante as tropas francesas estacionadas na África transformou os “coitados” Dahomeyans em “selvagens sedentos por sangue”, para a opinião pública ocidentalizada. Assim, na *imagem* divulgada, o povo Dahomeyan passou rapidamente de “coitadinho primitivo” para “selvagem sanguinário”. Em 1893, já conquistados, a imagem explorada passou a ser a força física daquele povo e, novamente, o seu “primitivismo” e “selvageria” (MAXWELL, 1999: 20).

Em contraste com o resto da feira, mesmo com várias das outras atrações da própria *Midway*, ficava evidente a humilhação à qual aquele

grupo estava exposto. Porém, o fato é que tais exposições, chamadas de *sideshows*, eram o chamariz essencial para atrair o grande público para as exposições. As pessoas não queriam mais apenas ouvir falar e ler sobre locais e pessoas “exóticas” e hábitos diferentes, queriam poder ver tudo isso ao vivo e a cores. Era a curiosidade pelo “outro”, pela *Midway*, o que mais as atraía às feiras. Consta que o exotismo comercializado dos *sideshows* dava um lucro extraordinário e, no caso da feira de Chicago, ajudou em muito a salvar da bancarrota os investimentos feitos na montagem da exposição como um todo (RYDELL, FINDLING, PELLE, 2000: 38-39).

No entanto, da mesma forma como *eram olhadas*, as pessoas exibidas nos *sideshows* também *olhavam o outro*. Olhavam aquele “outro” branco, vestido com roupas ocidentalizadas, muitas vezes de situação social abastada. Depois de algum tempo apresentando suas danças típicas, música, linguagem e habilidades com instrumentos de caça, sendo expostos, fotografados, apontados, olhados com espanto e até horror, os Dahomeyans se cansaram do lugar de “povo mais primitivo” em exposição. Um dia, a feira foi aberta e os Dahomeyans haviam colocado uma placa na frente da sua vila, pedindo educadamente ao público que parasse de fazer perguntas sobre canibalismo, pois tais perguntas os aborreciam (MAXWELL, 1999: 80-81).

As imagens da feira de Chicago, divididas em vistas geral das construções, vistas com espectadores passeando, vistas de aspectos particulares das vilas etnográficas e poses de estúdio, foram montadas em álbuns (que acabaram enviados para algumas instituições) e, sobretudo, vendidas por unidade ao público, a título de *souvenir*. Na imagem [FIG. 2] temos um grupo de guerreiros Dahomeyans posando vestidos com suas roupas do dia-a-dia, no campo da feira em frente às suas cabanas. Na imagem, [FIG. 3] o grupo posou em estúdio. Nessa foto, são apresentadas a indumentária (alguns com peles de animais e torços nus) e os instrumentos rudimentares de caça e confronto. As encenações de destreza com os instrumentos, e os gritos e chamados de guerra, eram apresentados ao público em horários determinados. A pose foi orquestrada pelo fotógrafo e mantida até que ele fizesse o registro. Notar as mulheres

4 – Não posso deixar de mencionar o trabalho de Erik Larson sobre a feira de 1893 de Chicago. Escrito na forma de romance, mas baseado em vasto trabalho de pesquisa, o livro de Larson conta tanto a história da montagem e desenrolar da feira, chefiada pelo arquiteto Daniel H. Burham, quanto a incrível história de um dos maiores serial killers dos EUA, um médico auto-denominado H.H.Holmes, responsável pela morte de quase 30 pessoas durante os anos da construção e desenrolar da feira. Holmes construiu um hotel numa rua bem próxima à Midway, visando atrair hóspedes/viajantes em visita à Exposição. Alguns daqueles hóspedes acabaram vítimas do médico louco, esquartejados e cremados no porão do hotel. Sobre o assunto: LARSON, Erik, *The Devil in the White City. Murder, magic and madness at the fair that changed America*. Nova Iorque: Crown Publishers, 2003.

Figura 2



O grupo dos Dahomeyans posando no site da feira (Fonte: Foto de Charles Dudley Arnold; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Vol.III, # 96)

Dahomeyans, que eram também vistas como verdadeiras *amazonas* no imaginário do branco ocidental: fortes, corajosas e guerreiras, mesmo quando prenhes.

A World's Columbian Exposition durou 6 meses e teve quase 28 milhões de visitantes, num período no qual a população total dos EUA era de 65 milhões. Em alguns dias a feira teve 700.000 visitantes. Junto a uma dedicada equipe, o arquiteto Daniel H. Burham [4] construiu uma cidade de sonho, toda em branco, cercada por águas que refletiam o seu brilho reluzente; mas com um apêndice que exibía a crua realidade dos "outros". Um apêndice não tão sonho, não tão branco, mas bastante transparente e reluzente para quem conseguisse vê-lo e entendê-lo.

ÍCONES À POSTERIDADE

O enquadramento e o registro da *imagem do outro* é uma forma de

Figura 3



O grupo Dahomey posando em estúdio montado na feira, com seus instrumentos de caça e confronto (a “grama” no chão do estúdio deve ter sido ali colocada como uma tentativa de conectar o grupo a um item de cenário que seria de seu *habitat* natural, mas que nem cobre todo o espaço da cena enquadrada) (Fonte: Foto de Charles Dudley Arnold, Chicago, 1893; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Vol. X, # 70)

delinear a própria identidade. As exibições de gente ao vivo, [FIG. 4] os zôos humanos, deram permissão aos povos que as organizavam, ou que a elas compareciam, a se sentirem culturalmente superiores – a hegemonia cultural do branco, fosse ele da classe mais abastada, ou da menos favorecida. Tal sentimento ajudou a legitimar a violência/exploração racial e o imperialismo. O público que comparecia às exposições identificava os povos exibidos como primitivos e passíveis de conquista pelo branco ocidental civilizado; como se aquelas raças ditas “inferiores” tivessem apenas a ganhar com a conquista, em termos de cultura, religião, indústria, tecnologia e ciências. [5] Num período no qual poucas pessoas viajavam, as exibições e suas imagens ganharam o *status* de *evidências* do que acontecia nas regiões mais distantes e “exóticas”. Era quase como

5 – As diferentes nações exibiam seus avanços em termos de artes, cultura, ciência, tecnologia e indústria, mas também realizavam importantes relações comerciais e de negócios, assim como travar trocas em termos de progresso no campo das diferentes ciências e relações inter-culturais. A ideia não era só a de se exibir e se promover, mas a de aproveitar aquela grande oportunidade para travar novas relações e fechar negócios, segundo os melhores interesses das diferentes partes. Já para o público que comparecia às exposições aquela não era uma viagem barata. Para muitos aquela era a “viagem da vida”, aquela que seria lembrada e contada para sempre. Eles tinham que arcar com os custos de passagens, hotel para vários dias, alimentação, entradas e souvenirs. Os souvenirs, sobretudo na forma de fotografia – muitas fartamente vendidas nas feiras – ajudariam muito a manter aquela

viagem na memória. Por outro lado, mesmo sendo dispendiosas, as grandes exposições universais eram populares, pois não exigiam que o visitante tivesse um nível cultural determinado. Para lá o visitante ia para se instruir e se divertir.

uma volta ao mundo em poucos dias de visita. Para os expositores, tais exposições eram uma máquina de fazer dinheiro, montadas com o aval das autoridades locais, com o apoio de cientistas e estudiosos, e com o bom atendimento do público (BOGDAN, 1988: 177). Aos organizadores das feiras, aos cientistas, aos homens de letras e ao público não ocorreu (ou será que sim?) que, ali, o *ato selvagem* era praticado por eles, que empunham o *outro*, o mediam, classificavam, apontavam, olhavam, colecionavam. No início, as exposições de gente ajudaram a sustentar a instituição da escravidão e o imperialismo. Mais tarde, continuaram sustentando atitudes racistas de exclusão, injustiças e tratamentos desiguais dos povos não-brancos.

Os grupos selecionados, exibidos e retratados eram escolhidos

com cuidado, e todos representavam, através do ressaltado “primitivismo”, alguma espécie de medo ou tabu ocidental. Os Dahomeyans eram os temidos antropófagos, os selvagens sanguinários, representados empunhando suas armas de combate. Mesmo lidando com estereótipos coloniais, muitos fotógrafos produziram registros nos quais os colonizados *se mostram*, exibem *sua força de resistência*, *se dão a ver* e posam não apenas como modelos, mas como agentes participantes das (suas) fotos, expondo suas particularidades físicas, sua cultura, sua dignidade, sua identidade e (por quê não dizer?) uma parte da sua história. É interessante pensar que das pessoas que tiraram aquelas fotos, e das outras que olharam aquelas pessoas enquanto exibidas nas suas “vitrines vivas”, não temos fotos. Porém, graças também a elas, as imagens das pessoas exibidas chegaram até nós, mais uma vez “exibindo-as” à curiosidade e ao estudo, mas também dando-lhes o merecido *status* de *ícones* à posteridade.

Figura 4



Mãe e filhos Dahomey posando em estúdio montado na feira (Fonte: Foto de Charles Dudley Arnold; reproduzida do acervo da Special Collections and Preservation Division da Chicago Public Library, Chicago, IL, EUA. Vol. X, # 69)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles et al., *Zoos Humains. Au Temps des Exhibitions Humaines*. Paris : La Découverte, 2004.

BOGDAN, Robert, *Freak show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1988.

COLE, Josh, “Cultural and racial stereotypes on the Midway”, no site <http://www.eiu.edu/~historia/archives/2007/cole.pdf>, acessado em dezembro de 2007.

CORBET, Raymond, “Ethnographic showcases, 1870-1930”, em *Cultural Anthropology*, volume 8, n. 3, agosto de 1993, pp. 338-369.

GOULD, Stephen Jay, *The Mismeasure of Man*. Nova York: Norton, 1996.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. “No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX”. Tese de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2006.

LARSON, Erik, *The Devil in the White City: Murder, Magic, and Madness at the Fair that Changed America*. Nova York: Crown Publishers, 2003.

MAXWELL, Anne, *Colonial Photography & Exhibitions. Representations of the ‘Native’ and the Making of European Identities*. Londres e Nova York: Leicester University Press, 1999.

RYDELL, Robert W. (editor), “The reason why colored american is not in the Worl’s Columbian Exposition: the afro-american’s contribution to Columbian literature”. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1999, pp. 7-16.

RYDELL, Robert W, FINDLING, John E. e PELLE, Kimberly D., *Fair America: World’s Fairs in the United States*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2000.

O sacrifício do boi para Ogum: explorando três fotografias sobre Candomblé no acervo do jornal *A Tarde*

The sacrifice of the ox for Ogum: exploring three photographs
on candomblé in the archive of the periodical *A Tarde*

CLEIDIANA RAMOS

Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia

E-mail: cleidiana@uol.com.br

RESUMO

O presente artigo analisa fotografias do rito de sacrifício de um boi para ser oferecido ao orixá Ogum, ocorrido no Terreiro de Ogum, que ficava localizado em Lauro de Freitas, município pertencente à Região Metropolitana de Salvador (RMS), na Bahia. Estes registros, inseridos no acervo do jornal *A Tarde*, são um ponto de partida para a análise das relações entre o fotojornalismo e as religiões afro-brasileiras.

Palavras-chave: Candomblé; Sacrifício; Fotojornalismo

ABSTRACT

This paper analyzes photos of ritual sacrifice of an ox to be offered to the orixa (orisha) Ogum, occurred in the Terreiro (Shrine) of Ogum, who was located in Lauro de Freitas, a municipality belonging to the Metropolitan Area of Salvador (RMS), Bahia. These records, which integrates the archive of newspaper *A Tarde*, are a starting point for analyzing the relationship between photojournalism and african-brazilian religions.

Keywords: Candomblé; Sacrifice; Photojournalism

1 - Uma pesquisa divulgada pelo Instituto Verificador de Circulação (IVC) apontou *A Tarde* como o periódico de maior crescimento na Região Nordeste. Sua circulação é o dobro da apresentada pelo segundo colocado no ranking dos jornais baianos, o *Correio*. (*A Tarde*, 29/8/2009, caderno especial sobre a reforma gráfica, p.4).

2 - A dissertação foi orientada pelo Prof. Dr. Claudio Luiz Pereira.

O presente artigo apresenta considerações sobre três fotografias do sacrifício de um boi no candomblé baiano. As fotos estão inseridas no acervo do jornal *A Tarde*, [1] localizado em Salvador, Bahia, e integram um conjunto de 1.432 imagens catalogadas para a dissertação de mestrado de minha autoria intitulada “O discurso da luz – imagens das religiões afro-brasileiras no Arquivo do Jornal *A Tarde*”, apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-Ufba) em dezembro de 2009. [2]

O Arquivo *A Tarde* é um centro de documentação ainda pouco explorado mesmo pelos profissionais da redação do jornal. Estima-se que lá estão armazenadas cerca de 100 mil pastas, englobando as que contêm textos e fotografias. O jornal foi fundado em 1912, mas a organização do arquivo só aconteceu em 1975, ano em que foi completamente abandonado o uso dos clichês – as placas de chumbo que eram utilizadas para a reprodução das imagens nas páginas do jornal. Infelizmente, os poucos clichês que ainda restavam não tiveram as suas imagens convertidas para a “fotografia de papel” por conta do alto custo para a transição.

As fotografias relacionadas às religiões afro-brasileiras estão distribuídas em 51 pastas. Para a dissertação, foram escolhidas 50 fotografias, inclusive as que serão apresentadas neste artigo e que mostram o ritual de sacrifício de um boi para Ogum no Terreiro de Ogum, que ficava localizado em Lauro de Freitas, município da Região Metropolitana de Salvador (RMS).

A seleção de um grupo de fotografias ocorreu com o objetivo de ser possível uma análise mais detalhada. Destas, 80% foram realizadas nas décadas de 70 e 80, com uma ligeira predominância (46%) do primeiro período citado.

Os critérios utilizados para selecionar as fotografias foram a relevância histórica das imagens; sua capacidade de registrar aspectos definidores das diferentes modalidades das religiões afro-brasileiras (candomblé, umbanda, jarê etc); rituais no espaço interno e externo dos terreiros; as funções hierárquicas; registros de Mãe Menininha do Gantois, por ser a personagem com maior número de pastas temáticas no Arquivo; oráculos; polêmicas envolvendo as comunidades religiosas; relações com

o poder e ritos fúnebres. Cada um destes critérios nomeou uma categoria onde estão reunidos grupos de fotos.

Embora a pesquisa englobe fotografias do período que vai dos anos 1950 aos 2000, ela ficou restrita às imagens que estão em papel, mesmo as que foram feitas com tecnologia digital. O acervo mostrou possuir documentos significativos. Isto porque até as minhas atividades de pesquisa, as fotografias repousavam numa espécie de liminaridade. Este conceito, presente no livro *Imagens do Sagrado*, de autoria de Fernando de Tacca, aplica-se bem a esta coleção.

Segundo o autor, as fotografias em formato analógico experimentam uma existência latente quando ainda estão em negativo até se tornarem visíveis via o processo conhecido como “revelação”, que acontece com a utilização de recursos químicos. Quando são guardadas após este período, elas voltam para a condição de liminaridade (TACCA, 2009: 159-162).

Este conceito me pareceu também adequado por ser bem presente em estudos antropológicos que tratam de religiões. As fotografias do acervo de *A Tarde* estão num limite em que lhes é possível, mesmo com a sua existência no papel, ficar “invisíveis” quando estão recolhidas nas pastas onde estão classificadas e, de repente, ao ser solicitadas por um repórter ou editor, recuperar a sua razão de ser, que é a visibilidade. Elas estão, portanto, numa posição, que lembra a ambiguidade com relação a estados diferentes de que fala Turner (1974).

Como são imagens construídas no universo do fotojornalismo, as perguntas que surgem ao contemplá-las são as mesmas utilizadas para identificar o *lead*, que é o recurso tradicionalmente usado para começar a elaboração de um texto jornalístico, a partir da fórmula 3Q+C+O+P (o quê? quem? quando? como? onde? por quê?).

As perguntas do *lead* podem ser mais facilmente respondidas numa análise de imagens por meio do modelo proposto por Bóris Kossoy. Ele sugere a decodificação da imagem fotográfica a partir da identificação dos seus elementos constitutivos (fotógrafo, assunto e tecnologia) e as suas coordenadas de situação – espaço e tempo (KOSSOY, 2007: 46) –, modelo que foi adotado por mim para a análise das fotografias.

Segundo o autor, a escolha por estes elementos é por conta da sua importância para que a fotografia aconteça:

O produto final, a fotografia, é, portanto, resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela fotografia (KOSSOY, 2001, p. 37).

Estes elementos deixam de ser puramente descritivos no momento em que, de acordo com Kossoy, vão aparecendo outros detalhes da história que eles retratam. Este princípio é confirmado nesta análise à medida que as reportagens em que estas fotos aparecem são localizadas. Em alguns casos, as imagens revelam detalhes que não aparecem nos textos, a partir de outras fontes disponíveis, como entrevistas com membros das comunidades dos terreiros. Nas fichas descritivas da análise das fotografias optei por manter os dados de sua catalogação no jornal, o que pode facilitar a consulta de interessados em pesquisar outros aspectos das imagens desta coleção.

Vale ressaltar que a minha condição de repórter contratada por *A Tarde* facilitou o acesso ao objeto de pesquisa, o que justificou o meu esforço para manter a rotina profissional no jornal paralelamente ao desenvolvimento do mestrado. A conciliação do trabalho com a pesquisa foi uma tarefa árdua, mas o meu afastamento da empresa poderia criar obstáculos, inclusive do ponto de vista prático, tornando mais difícil o acesso às informações. No ambiente de trabalho, seguidamente, consegui informações importantes durante a conversa com um colega que tem mais tempo de atuação na empresa.

A minha especialização profissional na cobertura dos temas afro-brasileiros, exercitada tanto no jornal como num blog do portal *online* da mesma empresa, o “Mundo Afro”, também ajudou muito na busca de dados para este trabalho. A proximidade que mantenho com religiosos de candomblé e umbanda facilitou tanto a identificação dos personagens das fotografias como de muitas situações que elas retratam.

PASSOS REVELADORES

Trazer estas imagens de volta à sua condição de “existência”, ao ficarem visíveis, foi o primeiro passo da minha pesquisa e o que possibilitou reunir informações que enriquecem a sua condição de documento ao, por exemplo, identificar os seus personagens e contextualizar historicamente os acontecimentos que determinaram a origem destes registros.

Foi também o início da trajetória para tentar entender esta relação delicada e contraditória entre o candomblé e a fotografia. Embora os barracões dos terreiros exibam retratos de pessoas importantes para a história dos templos, os registros fotográficos nestes espaços ainda são tidos como algo proibido, inclusive com a exibição de placas ostentando esta restrição. Mas a regra é mais vigente nos templos mais tradicionais, existindo uma tolerância maior nos fundados mais recentemente.

(...) Nos rituais que presenciei no terreiro de Mãe Tunga, foram as próprias pessoas da casa que tiraram as fotos, ou pessoas que eles mesmos convidaram para fotografar, com o intuito de que as imagens registradas sejam entregues à casa. Por outro lado, a lei do segredo é ainda aplicável: os rituais públicos podem ser fotografados, mas ninguém, nem os mais velhos, tem a permissão para fotografar os rituais privados (CASTILLO, 2008: 77).

Segundo a autora, a permissividade passa pela questão do uso. É possível maior controle em relação aos registros feitos por pessoas da própria comunidade, o que é mais difícil em relação aos realizados por quem é de fora. Esta avaliação torna ainda mais valiosa a coleção estudada, pois não só os registros foram gerados por agentes externos aos terreiros, como para uso comercial em um meio de comunicação de massa.

O levantamento das reportagens que exigiram estas fotos mostra que as religiões afro-brasileiras, sobretudo o candomblé, ocupam um lugar de importância no imaginário baiano para mobilizar a cobertura de um órgão da chamada grande imprensa.

Das 50 fotografias escolhidas, 72% foram utilizadas em reporta-

gens. Mesmo dentre os 28% em que não ficou comprovado este uso, há casos da publicação de imagens realizadas no mesmo dia e cenário.

São dados importantes, pois, embora a Bahia tenha tradição na produção de conhecimento sobre temas afro-brasileiros, sediando a pesquisa para estudos pioneiros e que já se tornaram clássicos, como os de Nina Rodrigues, Manuel Querino, Arthur Ramos, Édison Carneiro, Ruth Landes, Roger Bastide, Vivaldo da Costa Lima, Pierre Verger, dentre outros, as imagens produzidas sobre o candomblé baiano que aparecem nessas pesquisas funcionam como uma espécie de prova do discurso científico.

Já a abordagem dos fotojornalistas está voltada para a produção em massa e, portanto, seguindo regras que dizem ser notícia aquilo que é inusitado e capaz de despertar a curiosidade do seu público. Este caráter do jornalismo e, especificamente, do fotojornalismo foi o centro de dois conhecidos embates entre a imprensa e o candomblé baiano. As polêmicas surgiram em torno das fotografias sobre o rito iniciático mais conhecido como “feitura de santo”, publicadas em 1951 na revista francesa *Paris Match* e na brasileira *O Cruzeiro*.

A reportagem da *Paris Match* foi publicada em 12 de maio de 1951 com o título “As possuídas da Bahia”. O texto anunciava o lançamento do livro *O Cavalo dos Deuses*, do cineasta Henri-Georges Clouzot, que veio ao Brasil com a pretensão de fazer um filme sobre o país e durante uma passagem pela Bahia escolheu o candomblé como tema de uma série fotográfica.

O texto e as fotografias da *Paris Match*, que mostram detalhes de um processo de iniciação comandado por um sacerdote chamado no texto de Nestor, um nome fictício, receberam severas críticas de intelectuais, como Alberto Cavalcanti e Roger Bastide. Como resposta *O Cruzeiro* publicou em 15 de setembro de 1951 uma reportagem semelhante assinada por Arlindo Silva e com fotografias feitas por José Medeiros, intitulada “As noivas dos deuses sanguíneos”.

As fotos do passo-a-passo do rito de iniciação, como a epilação (raspagem dos cabelos) e as iaôs – nome que se dá a quem passa pelo ritual – sendo banhadas com o sangue de animais, provocaram até a

convocação, via jornais, de uma reunião da Federação Baiana do Culto Afro-Brasileiro (Febacab) para discutir as duas reportagens. No imaginário coletivo circulava a versão de que a mãe-de-santo que permitiu o registro, Mãe Riso de Plataforma, morreu anos depois de forma misteriosa e violenta, e as iaôs, além de não ter a iniciação reconhecida, foram punidas com a loucura e a morte.

O livro de Tacca, citado anteriormente, traz a desmistificação dessa história por meio de um trabalho cuidadoso de reconstituição com base em entrevistas de personagens que conviveram com Mãe Riso. O levantamento do autor apresenta detalhes da vida da sacerdotisa, que morreu no Rio de Janeiro, em 1993, por “causas naturais” e não de forma violenta, como dá conta a versão que ainda circula entre o povo-de-santo. As três iaôs que aparecem na reportagem também não tiveram a iniciação cancelada, como foi divulgado na época.

A pesquisa para a análise destas e das outras fotografias que compõem a dissertação feita por mim seguiu uma linha semelhante à do trabalho feito por Tacca, embora só tenha tido contato com ele já no processo de finalização. Esta aproximação de metodologia está, talvez, na mesma procedência do objeto estudado: o fotojornalismo. Foram as fotografias que forneceram as primeiras pistas para reconstruir os episódios que as tornaram possíveis.

O texto, quando foi localizado, completou as informações que elas deixavam latentes. Em alguns casos, as imagens possibilitaram o recolhimento de dados que não estão escritos. Desta forma, um acervo como o de *A Tarde* pode contribuir para as pesquisas no campo das Ciências Sociais. BURKE (2004), por exemplo, define a fotografia como um poderoso meio de representação. Mas vale lembrar que este status nem sempre é reconhecido, como afirma Bóris Kossoy:

A imagem, em especial a fotográfica, sempre se viu tradicionalmente relegada à condição de ‘ilustração’ dos textos e ‘apêndice’ da história. No entanto, a documentação iconográfica é uma das fontes mais preciosas para o conhecimento do passado (...) (KOSSOY, 2007: 31).

No caso do jornalismo impresso, a fotografia é um componente indispensável, não apenas como complementação do texto, mas como outra perspectiva do mesmo fato relatado, a ponto de ter uma denominação específica: fotojornalismo. Não há o chamado “jornal de papel” sem as fotografias.

Assim, os dados trazidos por este tipo de análise, a meu ver, podem abrir novas possibilidades para a pesquisa sobre o relacionamento entre as religiões afro-brasileiras e a imprensa que vão além da análise dos textos, área já analisada tanto nas pesquisas clássicas como em outras mais recentes: LÜHNING (1995-1996), SANTOS (2005), PARÉS (2006), CASTILLO (2008) e REIS (2008). [3]

Considero o acesso que tive a este acervo de imagens um privilégio, pois, além de ser a primeira pesquisa com esta abordagem em relação à coleção de *A Tarde*, ainda são muito poucos os registros fotográficos de religiões como o candomblé fora do campo da etnografia, como pode ser classificada a produção de Pierre Verger. Em relação ao fotojornalismo, mesmo sem este recorte temático, ainda existem poucos estudos sistematizados.

FOTOJORNALISMO

A análise feita aqui é baseada na produção de documentos que envolvem o universo afroreligioso baiano a partir do trabalho de profissionais ligados a um veículo de comunicação comercial. Diferentemente dos autores de estudos antropológicos ou etnográficos, eles não tinham como objetivo principal analisar o que viam, mas apenas registrar aspectos do ambiente dos terreiros, embora, como toda construção fotográfica, ela tenha implicações de ordem subjetiva (KOSSOY, 2001, 2007).

Vale lembrar que a fotografia em jornal é utilizada como uma forma de conferir autenticidade ao que é narrado no texto. Mas, como é uma linguagem diferente, nem sempre ela se limita a corroborar o que está escrito, permitindo interpretações que vão além do que narra a reportagem.

Este trabalho não realiza uma análise da estrutura das religiões afro-brasileiras ou uma revisão crítica dos estudos clássicos sobre elas. O principal objetivo é exibir como estas manifestações religiosas foram

3 - Uma análise sobre o discurso da imprensa baiana, inclusive A Tarde, nos últimos 50 anos, está sendo feita pelo doutorando em História Social Jaime Sodré. Já tive acesso a algumas sessões de apresentação dos dados do seu trabalho, mas a tese ainda não foi defendida.

representadas, através da fotografia, em um órgão de comunicação de massa.

As fotografias do acervo mostram a representação, em um importante veículo de comunicação de massa, do dia-a-dia dos terreiros, nome que se dá aos espaços destinados à prática do candomblé e da umbanda.

AS IMAGENS DO SACRIFÍCIO DO BOI

A série de fotografias analisadas a seguir mostra o ritual de abate de um boi para ser oferecido ao orixá Ogum. Elas foram publicadas na reportagem intitulada “A grande festa de Ogum”, veiculada em *A Tarde* no dia 31 de julho de 1980, na página 14 do Caderno 2. O texto e as imagens fazem uma descrição pormenorizada do ritual.

A primeira fotografia [FIG. 1] mostra o animal já abatido e, ao fundo, pessoas em transe. Já na segunda imagem, [FIG. 2] o destaque é para a mulher deitada no chão, numa posição em que não dá para ver detalhes do seu rosto, pois ele está encoberto por uma máscara formada pelo seu cabelo, o que confere ainda maior dramaticidade à fotografia.

Figura 1



Elementos constitutivos da fotografia - Fotógrafo: Reynivaldo Brito; **Assunto:** sacrifício de boi para Ogum; **Personagens identificados:** apenas o hoje pai-de-santo Valdemir Melo. É o sacerdote que está em estado de transe, entre duas mulheres, com as mãos para trás; **Catálogo em A Tarde:** Pasta Candomblé nº 6901-B; **Tecnologia:** analógica, preto-e-branco; **Coordenadas de situação - Tempo:** 31/7/1980; **Espaço:** Terreiro de Ogum, Lauro de Freitas, Bahia

Figura 2



Elementos constitutivos da fotografia - Fotógrafo: Reynivaldo Brito; **Assunto:** sacrifício de boi para Ogum; **Personagens identificados:** Pai Valdemir Melo, à frente da mulher com saia estampada no lado direito da imagem. Mulher em transe, deitada no chão, é consagrada a Oxumarê, mas os informantes não se lembraram do nome dela; **Catálogo em A Tarde:** Pasta Candomblé nº 6901-B; **Tecnologia:** analógica, preto-e-branco; **Coordenadas de situação - Tempo:** 31/7/1980; **Espaço:** Terreiro de Ogum, Lauro de Freitas, Bahia

Figura 3



Elementos constitutivos da fotografia - Fotógrafo: Reynivaldo Brito; **Assunto:** sacrifício de boi para Ogum; **Personagens identificados:** Pai Zé de Ogum, de turbante, aparece de costas. **Catlogação em A Tarde:** Pasta Candomblé nº 6901-B; **Tecnologia:** analógica, preto-e-branco; **Coordenadas de situação - Tempo:** 31/7/1980; **Espaço:** Terreiro de Ogum, Lauro de Freitas, Bahia

A última das fotos [FIG. 3] mostra o comandante do terreiro, Pai Zé de Ogum, em direção ao local onde a mulher está em transe. À sua frente, uma mulher paramentada com roupas de candomblé segue à frente espalhando o conteúdo do prato que segura.

O terreiro era comandado por José Santos Araújo, mais conhecido como Zé de Ogum, já falecido. Para produzir as imagens, o repórter de texto Reynivaldo Brito, que ocasionalmente também fotografava, em entrevista à autora deste trabalho, contou que passou três dias chegando bem cedo ao terreiro e só saía quando o ritual terminava.

Eu fiz várias matérias para *A Tarde* e para a *Manchete*. Como a *Manchete* gostava muito dessas coisas de Bahia, houve uma época que saíram mais de dez páginas com Zé de Ogum. Ele ficou assim muito vaidoso. Aí eu tinha um acesso fácil, e tudo que era festa ele queria que eu fosse.

Já as fotografias que saíram na revista *Manchete*, cuja edição não consegui localizar, foram realizadas por uma repórter fotográfica enviada para acompanhar Reynivaldo. Nessa época, ele era o correspondente da *Manchete* na Bahia. A revista foi um dos mais importantes periódicos brasileiros.

O depoimento de Reynivaldo revela como ficava mais fácil a produção de uma reportagem sobre detalhes mais reservados da estrutura do candomblé para os repórteres que tinham maior intimidade com o dia-a-dia dos terreiros. Assistir a um sacrifício ou “matança”, como este rito também é chamado no jargão do candomblé, ainda hoje é uma prática

geralmente reservada e que conta com a participação apenas de quem é membro da comunidade religiosa.

A permissão para fazer as fotografias que seriam publicadas em um jornal mostra que o repórter tinha conquistado a confiança do comandante do terreiro, mas também revela a troca envolvendo esta interação: o repórter ganhava a oportunidade de contar uma história que tinha um dos princípios básicos para ser considerada notícia, que é a capacidade de aguçá-lo o interesse do leitor, e o terreiro ganhava proeminência, pois *A Tarde* era o mais conhecido periódico baiano e a *Manchete* tinha circulação nacional.

Uma amostra da importância deste registro pode ser medida pela reação dos religiosos de candomblé entrevistados para a pesquisa. A maioria ficou pouco à vontade diante das fotos dos ritos de sacrifício.

A justificativa mais repetida para o desconforto foi a preocupação de que fotografias deste tipo possam ser utilizadas para fins de difamação do candomblé, principalmente em programas de TV das denominações neopentecostais, como a Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd), que é constantemente acusada de praticar intolerância religiosa. [4] Mas a maioria dos que externaram seu desconforto pediu anonimato em relação a esta questão, para não desrespeitar o que consideram uma regra básica do candomblé: cada Casa tem as próprias normas de conduta.

Se as fotografias ainda causam desconforto 30 anos após a sua produção, na época não foi diferente, de acordo com Reynivaldo:

Quando a matéria saiu, algumas pessoas ligadas ao candomblé acharam um absurdo eu ter fotografado a cerimônia, né? Porque eu fotografei da hora em que amarraram o boi até quando botaram lá a cabeça com mel. Fiquei até acabar a festa.

Não é comum que repórteres de texto também realizem as fotos, mas Reynivaldo repetiria este procedimento em outras coberturas relacionadas a candomblé. A explicação para esse acúmulo de funções é a sua paixão por fotografia. Quando era possível, ele não dispensava a oportunidade de exercitar profissionalmente um hábito que começou como

4 - O fundador da Iurd, Edir Macedo, escreveu um livro chamado Orixás, Caboclos e Guias, Deuses ou Demônios?, onde ataca princípios da umbanda, espiritismo, candomblé e catolicismo. O Ministério Público Federal entrou com uma ação que resultou na retirada do livro de circulação, mas em seguida uma decisão dos tribunais superiores liberou a venda.

hobby ao adquirir uma câmera Nikon, que é uma marca de referência para os fotógrafos.

Ao tempo em que fazia as imagens, ele conseguiu também captar as informações para fazer em seu texto uma descrição detalhada da cerimônia:

(...) Os toques eram cada vez mais fortes, e minutos depois acontecia a “primeira manifestação de um orixá. Uma senhora negra de cabelos quase embranquecidos começou a rodopiar e caiu ao solo, sendo imediatamente atendida pela mãe-pequena do terreiro, que é a segunda pessoa do candomblé. (...) O círculo foi se fechando e os toques aumentando. Um ligeiro golpe, e o boi caiu tremendo, enquanto o sangue era apanhado em uma grande tigela de barro para ser oferecido ao orixá. Ao término da sangria foram cortados a cabeça, as mãos, as pernas e os testículos para oferecer a Ogum. (...) O sangue que saiu de suas veias e artérias foi levado para o Ibá, que é uma espécie de santuário onde fica o carregado do santo com os potes, bacias e louças. Ali, o sangue, que eles chamam de menga, foi colocado em cima dos otás, que são pedras sagradas, com mel e vinho, que é o néctar do orixá (BRITO, 1980: 14).

Esta narrativa confirma ainda mais a liberdade desfrutada pelo repórter durante a cerimônia. Por sua descrição, parece que ele conseguiu, inclusive, acesso aos quartos sagrados. Outras informações presentes no texto de Reynivaldo revelam mais detalhes da rotina da Casa de Santo. Ele conta que os participantes da cerimônia são obrigados a permanecer 14 dias no terreiro, sem poder sair, e que o rito tem como principal objetivo assegurar 14 anos de paz para a comunidade onde ele acontece.

(...) Explicaram os membros do terreiro que a paz está garantida até 14 anos, mas salientaram que, para que isto se concretizasse, eles tiveram antes de sacrificar sete galos caboclos (vermelhos) para Exu, que erradamente é sincretizado por pessoas alheias ao culto como o diabo. Dizem eles que no terreiro

existem dois exus, o Xoroquê e o Tiriri, sendo este último confundido com escravo, quando na realidade é um orixá (Idem: 14).

A festa, de acordo com o texto de Reynivaldo, foi marcada pela fartura: distribuição de feijão, carne assada e ensopado. A descrição dos pormenores do ritual continua na reportagem:

Numa grande panela, foi preparado o ixê de Exu, que é constituído dos miúdos dos sete galos caboclos (cabeças, pés, fígados, bofes e vísceras) cozidos com azeite de dendê e em seguida colocados aos pés de Exu. O restante dos galos também foi aproveitado para o xinxim feito com camarão e azeite e distribuído entre os presentes à cerimônia no primeiro e no segundo dia. Exu estava “assentado” e Ogum já dominava tudo.

Feijoada de Ogum

Finalmente os integrantes do terreiro alcançam o verdadeiro auge da festa com a grande feijoada de Ogum. Quartorze homens devidamente escolhidos pelo pai-de-santo e ajudados por algumas filhas-de-santo começam a preparar o barracão principal para a cerimônia. No centro do barracão, foram colocados três esteiras e três alas (lençóis) brancos e em volta jarros com flores e castiçais com velas. As filhas-de-santo se acercaram, também os ogãs, alabê, ekedes, kotas, mãe-pequena e outros membros do candomblé e algumas traziam tabuleiros com pipocas que eles chamam de flores para o velho Omolu. O doburú foi trazido porque o velho Omolu é amigo inseparável de Ogum, principalmente de Ogum de Ronda [...] (Ibidem: 14).

Os detalhes da reportagem ajudam a contextualizar as fotografias, mas elas, à primeira vista, já indicam que se trata de um ritual religioso: a postura das pessoas, com olhos fechados, as mãos para trás ou na

cintura dão indicações de que estão em um estado de transe. A segunda foto é ainda mais explícita com a sacerdotisa deitada no chão.

Não há elementos para medir como esta matéria foi recepcionada pelo público do jornal. A polêmica, com base no depoimento de Reynivaldo, parece ter mesmo ficado restrita ao ambiente dos terreiros, mas tudo indica

Figura 4



A Tarde, 15/6/1984, caderno 1, p. 2

que não incomodou Zé de Ogum, pois na edição de 15 de junho de 1984, mais uma vez foi publicada uma reportagem sobre o ritual intitulada “Terreiro sacrifica um boi para Ogum”. [FIG. 4]

Desta vez o espaço foi menor e saiu apenas uma foto que parece ser da mesma sequência das feitas quatro anos antes. O espaço de publicação também mudou: saiu do Caderno 2, que tradicionalmente nos jornais é voltado para assuntos culturais, e foi para o noticiário de cidade: primeiro caderno e página 2.

A foto utilizada na matéria não está nas pastas da coleção de A Tarde. Pode ter se perdido, o que todo o cuidado dos responsáveis pelo arquivo não pôde impedir diante da alta rotatividade do material de pesquisa que acontece antes do processo da consulta digital atualmente em vigência. Mas

dá para notar que o espaço é bem reduzido em relação à matéria anterior e que a imagem é bem menos descritiva do que as outras. Aparece apenas o boi em pé e mais nada que indique detalhes do rito. Seria uma maneira de amenizar os efeitos da publicação anterior?

A descrição do ritual só aparece no título “Terreiro sacrifica um boi

para Ogum” e na legenda: “O ponto alto do ritual foi o sacrifício do boi”. É bem diferente das usadas na reportagem anterior, que faziam descrições de etapas do ritual.

A legenda da primeira fotografia exibida na reportagem de 1980, onde aparece o boi abatido, diz: “O axogum com uma grande peixeira sangra o boi para oferecer o sangue a Ogum”, embora a cena não apareça. Já a segunda faz uma referência ao estado de transe: “Quando o alabê iniciou o toque, as filhas-de-santo ficaram manifestadas”.

A mais curiosa, na minha opinião, é a legenda da terceira fotografia, onde Zé de Ogum aparece de costas: “Zé de Ogum comandou toda a solenidade com muita firmeza e seriedade”. A meu ver, esta afirmação é uma espécie de prevenção às críticas que certamente viriam pela exibição do ritual. Melhor então destacar a postura “correta” do sacerdote.

Outro dado interessante é que, embora o terreiro seja definido pelo repórter como de tradição angola, todos os termos utilizados são do vocabulário do candomblé ketu: alabê, que é o sacerdote músico; orixá, quando as divindades cultuadas nesta nação são chamadas de inquice, dentre outras. A única referência à nação angola é a palavra “kota”, uma variação de “makota”, que é equivalente à palavra equede da tradição ketu, nome que se dá à sacerdotisa que tem funções de assessoria durante o ritual e que não entra em transe.

É compreensível imaginar o desconforto que a publicação da matéria causou no ambiente dos terreiros, afinal o que, para os leitores de *A Tarde*, pode não ter passado de uma satisfação de curiosidade foi a divulgação de um dos aspectos mais solenes do candomblé.

Este rito é o veículo para o reforço da energia das divindades. Elas se alimentam do que emana das oferendas que recebem. Não é à toa que determinadas partes dos animais (vísceras, cabeça, dentre outras) reservadas para os deuses são chamadas de “axé”. [5]

Estas e outras fotografias da coleção são surpreendentes por tratar-se de registros realizados com o objetivo de ilustrar reportagens quando o discurso ainda muito presente entre o povo-de-santo, como é também chamada a comunidade de candomblé, é o de que não se permite a fotografia de seus ritos. O princípio seria ainda mais rígido em relação a um tema tão

5 - Manoel Nascimento da Costa, em Frutos da Memória e da Vivência – O Grande Sacrifício do Boi na Nação Nagô e Outras Tradições dos Xangôs do Recife, faz uma abordagem detalhada sobre a importância e significado do sacrifício de animais. A referência de Costa é o Xangô, presente, principalmente, em Pernambuco, mas a sua descrição é muito próxima da forma como o sacrifício é entendido pelos religiosos do candomblé. Ele também aborda no texto o passo-a-passo da matança de um boi, mas num rito dedicado a Xangô e, portanto, diferente dos procedimentos que foram detalhados na reportagem. O texto está in Moura. Marcondes Carlos Eugênio de. (org). As Senhoras do Pássaro da Noite. São Paulo: Edusp, 1994.

sensível como o sacrifício de animais, daí a minha escolha desta série de fotografias para este artigo.

Nas festas públicas dos terreiros, ainda hoje, é comum observar a atuação vigilante dos ogãs – nome que se dá aos ocupantes de um dos postos da hierarquia do candomblé – para impedir as fotografias. Percebi esta resistência também por conta da minha atividade profissional, pois, como repórter especializada na cobertura de temas ligados à identidade negra e religiosidade, especialmente nos últimos seis anos, não realizei nesse período nenhum tipo de reportagem ligada à reprodução de qualquer ritual.

As reportagens tanto em *A Tarde* como em outros jornais da cidade limitam-se à abordagem histórica, descritiva da estrutura do candomblé e da umbanda ou das suas ações sociais. As imagens de rito que uma vez ou outra têm aparecido são, geralmente, de arquivos, o que me levou à conclusão de que este “fechamento” à imprensa é recente.

O desconforto que estas imagens de sacrifício ainda causam em sacerdotes e sacerdotisas do candomblé me levaram a perceber que a construção de uma relação de intimidade do repórter com o terreiro, como foi descrita pelo autor destas imagens, Reynivaldo Brito, era fundamental para a sua produção. Era também uma espécie de troca: o repórter tinha acesso a um tema capaz de despertar o interesse do leitor do jornal e o terreiro, por sua vez, ganhava proeminência ao aparecer num periódico importante.

Esta série de fotografias é apenas uma amostra das informações que o acervo oferece para a reconstrução de episódios da história das religiões afro-brasileiras na Bahia. Acredito que as imagens pertencentes ao Arquivo *A Tarde* são documentos que chegam para enriquecer as pesquisas sobre estas manifestações religiosas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. Bauru: Edusc. 2004.

CASTILO, Lisa Earl. *Entre a Oralidade e a Escrita – A Etnografia nos Candomblés da Bahia*. Salvador: Edufba, 2008.

BRITO, Reynivaldo. “A grande festa de Ogum”. In: *A Tarde*, edição de 31/7/1980, Caderno 2, p. 14

COSTA, Manoel do Nascimento. “Frutos da memória e da vivência: o grande sacrifício do boi na nação nagô e outras tradições dos Xangôs do Recife”. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (org). *As Senhoras do Pássaro da Noite*. São Paulo: Edusp, 1994.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª Edição Revisada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Os Tempos da Fotografia – O Efêmero e o Perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LÜHNING, Angela. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí... mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942, 1995-1996”. In: www.usp.br/revistausp/28/14-angela.pdf

PARÉS, Luis Nicolau. *A Formação do Candomblé - História e Ritual da Nação Jeje na Bahia*. Campinas: Unicamp, 2006

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O Poder da Cultura e a Cultura no Poder – A Disputa Simbólica da Herança Cultural Negra no Brasil*. Salvador: Edufba, 2005

REIS, João José. *Domingos Sodré - Um Sacerdote Africano ? Escravidão, Liberdade e Candomblé na Bahia do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

TACCA, Fernando Cury de. *Imagens do Sagrado: Entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas: Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

Fotografia e tecnologia: o pós-morte no Brasil oitocentista

Photography and technology: the postmortem in the nineteenth-century Brazil

MARLI MARCONDES

Mestre e doutoranda em Multimeios (IA-Unicamp),
conservadora de arquivos fotográficos do CMU e pesquisadora
do Grupo de Pesquisa Memória e Fotografia (CMU/CNPq)
E-mail: marlima@unicamp.br

RESUMO

O presente trabalho pretende abordar a questão da morte, não em toda sua complexidade, quer seja no âmbito da sociologia, da história, da antropologia ou da saúde, mas estabelecer um paralelo entre a representação da morte no século XIX, a partir dos preceitos culturais e religiosos da sociedade ocidental e brasileira, com as transformações tecnológicas ocorridas no campo da fotografia no mesmo período.

Palavras-chave: fotografia; morte; memória

ABSTRACT

This study addresses the question of death, not in all their complexity, whether in sociology, history, anthropology or health, but draw a parallel between the representation of death in the nineteenth century, from the cultural precepts and religious of Western society and Brazil, with the technological changes occurring in the field of photography in the same period

Keywords: photography; death; memory

“No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira”.

Susan Sontag

A fotografia designada por mortuária agrega uma diversidade tipológica que não caberia na dimensão desse artigo. Por mortuário são conhecidos os retratos produzidos da pessoa ainda viva e que serviram, posteriormente, para enfeitar seu túmulo. Também são conhecidos como mortuários os retratos realizados após a morte do indivíduo, tendo como base uma imagem tomada previamente, antes da ocorrência da morte.

O presente artigo trata apenas da fotografia pós-morte, que compreende o registro da pessoa já morta, ou seja, do próprio cadáver.

É natural que o primeiro contato do pesquisador com esse tipo de fotografia possa causar desconforto, assombro e tristeza, sobretudo quando elas se relacionam à morte menina, isto é, de crianças. Por outro lado, a constatação da existência dessas fotografias em arquivos e, principalmente, em coleções particulares, desperta grande curiosidade para os investigadores da história da fotografia. O motivo que nos levou a pesquisar esse assunto foi a incompreensão na atitude de pais e mães motivados em registrar a imagem do filho já morto. Como esses pais podiam enfrentar o momento doloroso do ato fotográfico e, como conseguiam conviver com a imagem congelada de um instante de tão profunda dor?

O romance de Cornélio Penna “A Menina Morta” (PENNA, 2001), ambientado na fazenda de café do Grotão no Vale do Paraíba, forneceu um painel instigante sobre as relações conflitantes entre os membros de uma família da elite rural diante da presença do quadro da menina morta entre os vivos. Ele atribui a naturalidade aparente das famílias no contato com a morte à interdição que lhes é imposta à dor e ao sentimento de perda, pois essas são consideradas fraquezas do ser humano, portanto, não permitidas, segundo a atitude da sociedade oitocentista diante da morte (PENNA, 2001: 2).

A dificuldade no trato com as imagens de pessoas mortas, sobretu-

do por causa da sua força emocional, pode ser explicada pela natureza indicial da fotografia, situação em que ocorre a aderência do referente ao suporte, ou seja, quando a luz que emana do cadáver é impressionada no suporte fotográfico para compor a imagem. Nesse caso ocorre uma relação de contigüidade física, o cadáver deixa algo de si impregnado na fotografia.

Também a especularidade da imagem-máquina pode responder por esse estranhamento no trato com as fotografias pós-morte, já que a maioria das pessoas confunde a representação da realidade com a própria realidade. Logo, o peso de realidade transposto para o suporte fotográfico coloca o observador diante de uma dupla morte, a do sujeito efetivamente morto e a do instante fugidio do ato fotográfico, do “isso foi”, segundo Barthes (BARTHES, 1984).

São essas constatações, percebidas como macabras, que distanciam os indivíduos do convívio com as imagens pós-morte, daí serem descartadas das coleções particulares, principalmente quando se encontram fora de seu contexto de produção. É Rosalind Krauss quem nos alerta para o prejuízo que essa visão de macabro pode gerar ao distanciar os pesquisadores de uma parte fundamental da história da fotografia, o pós- morte (KRAUSS, 2002). Portanto, é com o intuito de desvendar esse desejo contraditório de registrar o morto que nos debruçamos sobre o tema, e para melhor esclarecer alguns aspectos que influenciaram e determinaram a estética dessa fotografia partiremos de uma breve exposição das primeiras formas de representação da morte, passando pela Idade Média, até chegarmos à fotografia no século XIX.

ORIGEM DA REPRESENTAÇÃO MORTUÁRIA

Foi através das máscaras mortuárias moldadas em pedra, madeira ou gesso e finalizadas em ouro, como a máscara funerária de Tutankhamon (esculpida entre os anos de 1333 e 1323 a.C.) que a representação do indivíduo morto ganhou espaço no mundo dos vivos. Mais tarde, no Egito-Romano [1], as máscaras mortuárias cederam lugar aos retratos pintados sobre madeira utilizando a técnica da encáustica ou têmpera. Por terem se originado no deserto de Fayum essas representações ficaram

1 - A denominação de Egito – Romano refere-se ao período compreendido entre os séculos I e IV d.C., em que houve dominação dos romanos sob os egípcios, e é caracterizado pela integração artística e religiosa entre gregos, egípcios e romanos (Einaudi, 2009:114).

Figura 1



Retrato de Fayum - Retrato de jovem mulher. Época romana (século II d.C.). Encáustica sobre madeira; 42 x 23 cm. Museu Egípcio-Cairo (EINAUDI, 2009:114)

conhecidas como retratos de Fayum. [FIG. 1] Sua função era identificar a múmia contida na câmara mortuária, ou sarcófago, daí serem colocadas sobre a tampa. Os retratos de Fayum eram dispostos entre as vendas das múmias, na altura do rosto, perpetuando a fisionomia e, com ela, a identidade *post mortem* do defunto, segundo uma crença tipicamente local (EINAUDI, 2009).

Na concepção de morte desses povos os sarcófagos cumpriam um papel fundamental no ritual fúnebre, respondendo pelo sucesso em alcançar a felicidade depois da morte. Para tanto era necessário que o lugar do morto fosse confortável, suprido de alimentos e bens necessários para o bom viver, e que correspondesse a sua morada, como explica JANSON ao tratar da arte entre os egípcios.

(...) o homem pode obter sua própria felicidade após a morte, equipando sua sepultura com uma espécie de réplica sombria de seu espírito, o **ka**, e assegurando que o **ka** viesse a ter um corpo para habitar - seu próprio cadáver mumificado ou, como substituto, uma estátua de si próprio (JANSON, 1988:211).

Na Idade Média a atitude diante da morte assume outra feição e sua representação se torna macabra e assustadora. A iminência da morte quer fosse ela causada pelas guerras, a peste, a fome, etc., fez com que se tornasse presente cotidianamente na vida das pessoas. Segundo Áries,

convivia-se com a morte em todos os espaços sociais. O espetáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a idéia da sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte (ARIÈS, 1975:26).

Ao adentrar o século XIX, a visão e o tratamento dado à morte se modificaram, apesar da herança de alguns aspectos medievais. A “morte domada”, como denominou Ariès, passou a contar com rituais fúnebres complexos, no qual se incluía a produção do retrato pós-morte, já vinculado à idéia de *mimesis*. Nessa conjuntura foram produzidas pinturas a óleo, miniaturas aquareladas e, finalmente, fotografias.

Embora indesejada, mas aceita, a morte no século XIX era exaltada pela beleza do momento da viagem para o Além, conformando uma metáfora que predominaria nos rituais fúnebres, o da “passagem”. Esses ritos tinham a função de:

(...) administrar a passagem que, por não ser instantânea, é um trajeto, um percurso em direção a um destino definido - e, muitas vezes, como no caso do cristianismo, permeado de provas e incertezas - que só termina ao fim da celebração dos rituais mortuários, que objetivam facilitar a viagem do morto (RODRIGUES, 1997:174).

A preparação da “viagem” para a “outra vida” era determinada pelo acompanhamento da morte junto ao leito do moribundo, seguindo todos os rituais necessários para que ele tivesse uma “boa morte”. Era a morte assistida o requisito fundamental para garantir ao defunto a tranquilidade no Além. Segundo Reis, “uma boa morte era sempre acompanhada por especialistas em bem morrer e solidários espectadores. Ela não podia ser vivida na solidão” (REIS, 1991:100).

Por outro lado, o morrer, assim como o viver, era determinado segundo a posição social do morto. Ao abordar a questão da morte e dos rituais fúnebres na Europa oitocentista FUGIER assinala que

A exemplo dos casamentos existem categorias de

Figura 2

Jacques-Louis David: *A Morte de Marat* (1793); tela 1,65 x 1,28 m. Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts (ARGAN, 1992:46)

funerais. Somando-se o preço da cerimônia religiosa ao dos serviços da agência funerária, um enterro de primeira categoria, em 1859, sai por 4125 francos, e um enterro da nona e última categoria fica em quinze francos (FUGIER, 2006 : 260).

Essas diferenças podem ser constatadas através dos documentos mortuários que descrevem o tipo de cortejo fúnebre, as confrarias, o número de missas, o tipo de mortalha, etc. A esses atributos funerários somava-se a produção de imagens, como a pintura a óleo e a miniatura, que foram os formatos que mais influenciaram a fotografia. A pintura a óleo se diferenciava da fotografia por razões ontológicas, mas também porque nela o artista podia gozar de maior liberdade e estabelecer um sentido para a morte, como na emblemática obra de David, *A Morte*

de Marat, [FIG. 2] em que a pregnância do real não era condição determinante para a realização da pintura. A pretensão de David, segundo o crítico de arte Giulio Argan, era mostrar a morte, evidenciá-la, mas também resgatar o papel de Marat na sociedade.

Marat também é um ‘justiçado’, e a injustiça de que é vítima resgata as condenações que pronunciou, absolve-as de qualquer censura de injustiça (ARGAN, 2004:44).

Como David muitos outros pintores representaram a morte através do retrato, como Caravaggio em “O Sepultamento de Cristo” (1603), Anne-Louis Girodet em “O Sepultamento de Atala” (1808) e Charles Wilson Peale (1741-1827) que pintou sua filha Rachel Weeping, [FIG. 3] morta em 1772. A obra de Peale revela o padrão estético que seria adotado pela fotografia na segunda metade do século XIX.

A representação da morte se deu também através das miniaturas, surgidas no final do século XVIII e popularizadas nas primeiras décadas do

século XIX. Eram constituídas por desenhos em papel ou marfim, coloridos com aquarela. Por exibirem apenas o rosto e os ombros do morto, e por não possuírem conexão física com o referente, condição inerente de indicialidade, as miniaturas cumpriam seu papel de representação da morte de forma menos assustadora, menos chocante do que as fotografias viriam exercer tempos depois. Os pintores miniaturistas deixaram de pintar retratos pós-morte depois do aparecimento do daguerreótipo e passaram a fazer pinturas póstumas, como o pintor John Henry Brown (1820-1895) que pintou o retrato de John Willis Ellis Jr. O custo das miniaturas era muito maior que de um daguerreótipo e em 1850, enquanto esse último custava entre \$3 e \$6, uma miniatura de Brown não saía por menos de \$250 (FRANK, 2000). Mas tanto na pintura de miniatura como na fotografia ficava difícil distinguir entre o que era função social e o que era intenção artística, já que os dois meios reivindicavam a condição de arte.

FOTOGRAFIA PÓS MORTE

Foi nos séculos XVII e XVIII que as pinturas pós-morte adotaram o sono na representação da morte, ou seja, os mortos, principalmente as crianças, eram representados como se estivessem dormindo. O sentido dessa representação estava associado ao conceito de morte como sono, presente na mitologia grega com os filhos da noite Hypnos (Deus do Sono) e Thanatos (Deus da Morte). Essa associação influenciou a arte oitocentista na América e passou-se a aludir à morte como sono eterno.

A estética do sono foi incorporada às fotografias, mas era dificultada por limitações técnicas do dispositivo. A iluminação, essencial para a formação da imagem, constituía-se em um entrave no momento de fotografar o morto, já que ele não podia ser conduzido até o estúdio. Também as lentes

Figura 3



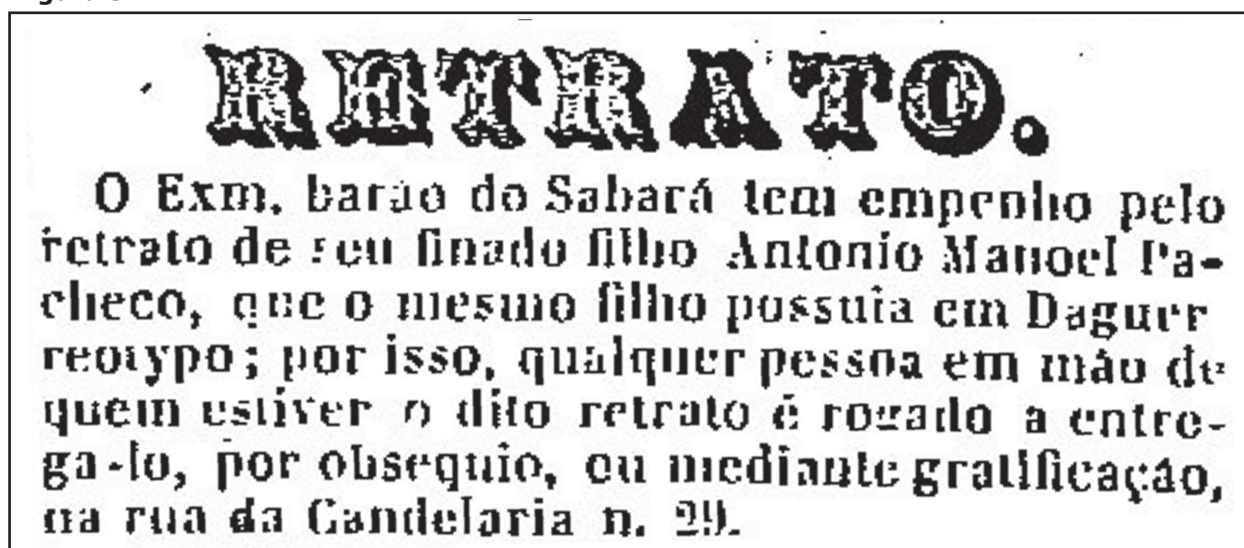
Charles W. Peale. *Rachel Weeping*, 1772, óleo sobre tela, 93,5 x 81,4 cm. Philadelphia Museum of Art (<http://jama.ama-assn.org/cgi/content/full/297/24/2673>)

Figura 4

Criança morta não identificada. Southworth & Hawes. Daguerreótipo. International Museum of Photography at George Eastman House (SOBIESZEK, 1980:55)

configuravam-se como um obstáculo por serem pouco luminosas no início da daguerreotipia. A necessidade de registro da morte, associada aos recursos técnicos disponíveis na fotografia em meados do século XIX resultou em imagens assombrosas e, muitas vezes, macabras. Para contornar essas dificuldades era imperativo que o fotógrafo fosse dotado de certo talento, daí o fato de apenas alguns estúdios se anunciarem nos jornais, apontando para a habilidade e destreza do fotógrafo na prática do pós-morte. Apesar de se constituir em um negócio rentável, a prática da fotografia pós-morte era atribuída, na maioria das vezes, aos fotógrafos de menor talento e com pior situação financeira. Apesar da recusa explícita de alguns estúdios em produzi-la, há testemunhos dessa produção entre os grandes nomes da fotografia, como a dupla norte-americana Southworth & Hawes (SOBIESZEK, 1980:55). A imagem [FIG. 4] é um exemplo de como um fotógrafo experiente

Figura 5



Jornal do Comércio, RJ, 16 de outubro de 1849, p.4

era capaz de retratar a morte, segundo os preceitos do catolicismo, e ao mesmo tempo atribuir à fotografia a plasticidade de uma pintura, tanto pela composição, quanto pelo jogo de luz e sombra. Nessa fotografia dificilmente se percebe que a criança está morta.

Pelo fato de a fotografia durante as décadas de 1840 e 1850 se configurar como um bem de luxo, destinado principalmente à elite, muitas pessoas morriam sem terem conseguido se fotografar uma única vez. A alta taxa de mortalidade infantil também responde por essa produção, já que muitas crianças morriam precocemente sem possuir um único retrato. Essa dimensão grandiosa dada ao retrato fotográfico é que nos faz compreender o desespero do Barão de Sabará quando em 1849 rogava pela devolução do daguerreótipo de seu filho, obtido antes de sua morte precoce. Provavelmente aquela era a única imagem que lhe restara. [FIG. 5]

A fotografia pós-morte surgiu logo depois do anúncio sobre a invenção do daguerreótipo na Academia de Ciências de Paris, e desde sua origem cumpria a função de corresponder à atitude do homem cristão diante da morte. Com esse compromisso implícito ela ainda dava seus primeiros passos no sentido de vencer seus entraves tecnológicos e buscava, com dificuldade, adequar a tecnologia disponível de forma a respon-

der, ideológica e esteticamente, às expectativas da sociedade no seu modo de compreender e viver a morte.

A primeira fase da fotografia mortuária foi constituída por imagens únicas, não reproduzíveis, logo, dotadas de enorme valor afetivo por sua singularidade e unicidade.

O daguerreotipista encarregado de produzir o retrato do morto deveria iniciar seu trabalho demonstrando respeito pelo defunto e pela família enlutada, e para isso cobria a câmara com um tecido negro. A fotografia só era tomada algum tempo depois da morte, precisamente quando o defunto perdia a expressão de sofrimento causada pelas contorções faciais (BURGESS, 1858).

O enquadramento definido para o daguerreótipo, e também depois para o ambrótipo, era lateral ou em 3/4, a meio corpo, deixando à vista somente ombro e cabeça do retratado, que era fotografado deitado. Nesse período a iluminação dos estúdios era natural, vinda das janelas laterais e do teto, e direcionada com cortinas. Para fotografar o morto em sua própria casa o fotógrafo dispunha apenas da iluminação das poucas janelas, e nesses casos utilizava um espelho para o direcionamento da luz para o cadáver. Dessa forma era possível obter resultados um pouco mais satisfatórios.

Os daguerreótipos e ambrótipos mortuários utilizavam estojos apropriados para identificar esse tipo específico de imagem e, diante de um consumo crescente, surgiu nos EUA a empresa Mausoleum Daguerreotype Case Company, especializada em estojos que traziam na tampa o relevo de símbolos funerários, tal como a lira mortuária. Também as molduras negras com motivos florais integravam o conjunto de acessórios necessários para identificar a imagem pós-morte (KENNY, 2001). O estojo sepulcral teve grande importância na significação da imagem pós-morte e atuava como se fosse um esquiife. O momento da morte era revivido a cada vez que o estojo era aberto.

Dentre as muitas tarefas impostas ao fotógrafo no registro do pós-morte, a composição era a parte mais difícil, na maioria das vezes por causa da rigidez muscular do modelo. A acomodação do corpo como se o modelo estivesse dormindo era dificultada e por isso eles eram amarrados ao sofá, à poltrona ou em um móvel escolhido pela família. Em

alguns casos a fotografia era tomada com o modelo deitado, com uma pose que causasse a impressão de estar em pé, e o fotógrafo se posicionava acima do defunto. A imagem resultante dava a ilusão de que o retratado estava verdadeiramente em pé. Quando o defunto era uma criança agravava-se ainda mais a tomada da pose, não mais pela rigidez muscular, mas pela necessidade de manter seus olhos abertos. De acordo com a concepção de morte vigente no século XIX, a morte de uma criança, de um anjinho, implicava no seu encontro com o anjo protetor que viria buscá-la e conduzi-la para o Além. Esse anjo tinha também a função de proteger a família do morto. A travessia para o Além só se concretizaria com sucesso se os olhos da criança fossem mantidos abertos e para conseguir essa façanha o fotógrafo apoiava-se nas orientações prescritas pelos manuais de fotografia da época. Em muitos casos abriam-se os olhos utilizando uma colher, e em outras circunstâncias, principalmente quando a família dispunha de mais recursos, delegava-se a um pintor essa empreitada. [FIG. 6]

Na fotografia pós-morte o vestuário era também um atributo fundamental no ritual fúnebre, daí os mortos serem vestidos com roupas de seus santos protetores, que no caso das crianças e das virgens era a camisola branca em homenagem a N. Sra. da Conceição. Sobre a função dessas mortalhas Reis esclarece que ela

(...) sugere um apelo à proteção dos santos nelas invocados, e sublinha a importância do cuidado com o cadáver na passagem para a Além, atenção com a alma em sua peregrinação expiatória e com a ressurreição no dia do Juízo Final. Vestir-se de

Figura 6



Anônimo. Daguerreótipo pós-morte, c. 1850, USA. Coleção John Wood (JACOB, 1992:129)

Figura 7

John Peter Bailey com seu pai. 6o. Regimento de Cavalaria de Ohio, Companhia F., ferrótipo, 31 de março de 1865 (BURNS, 2002: snp)

santo representava desejo de graça, imaginar-se mais perto de Deus, antecipando participação na Corte Divina. A roupa mortuária protegia os mortos e promovia a integração ditosa do mundo deles, mesmo que lá o endereço nem sempre fosse o mesmo (REIS, 1991: 11).

Assim como o daguerreótipo, também o ambrótipo se ocupou da fotografia pós-morte, seguindo o mesmo padrão estético, mas sem instituir uma nova visualidade decorrente da sua tecnologia diferenciada. Porém, a falta de contraste característica do ambrótipo

exigia uma intervenção pictórica mais acentuada, inserindo atributos que correspondessem à representação cristã da morte. Seu período de maior comercialização ocorreu entre os anos de 1856 e 1858, quando já era permitido exibir pessoas mortas no caixão. Contudo, a cena fúnebre, ou simplesmente, a mostra do esquife só se tornaria recorrente no período de predomínio da fotografia no formato carte de visite.

Já no final da década de 1850 e início de 1860 a fotografia passou a refletir um olhar mais casual para o sujeito morto, que passou a ser representado de forma menos rígida para os padrões estéticos e religiosos da época, e sob um suporte de ferro. Esse novo processo, conhecido como ferrótipo, [FIG. 7] exigia tratamentos especiais e forte intervenção pictórica para contornar o problema do escurecimento da placa. Nos EUA o ferrótipo pós-morte foi fundamental para registrar e certificar a morte dos soldados que combatiam na Guerra Civil Americana.

No período da carte de visite a representação da morte sofreu alterações substanciais. Passou-se a registrar o ritual fúnebre mostrando o caixão, as velas e as flores que compunham o cenário. O close sobre o modelo foi reduzido.

Mas mostrar o ritual era uma atitude que ia além da preocupação em registrar aquele momento para depois rememorar-lo. Mostrar o funeral encomendado pelo morto, ou arranjado pela família, com todos os requisitos que caracterizavam o “bem morrer” era uma prerrogativa que determinava o lugar ocupado pelo morto na sociedade. Não bastava garantir ao morto uma boa morte e um enterro glorioso, era fundamental distingui-lo na sociedade. [FIG. 8]

O retrato carte de visite também foi amplamente empregado como referência, ou esboço, para a pintura a óleo. [FIGs. 9 e 10]

A criança representada na fotografia encontrava-se amarrada a uma cadeira e é provável que alguém a segurasse por trás. A expressão do rosto sem a contorção dos lábios dá a ilusão de sono. A nitidez e a boa qualidade da fotografia garantiam ao pintor um material satisfatório para sua pintura.

Com o surgimento da emulsão de gelatina em 1874, a imagem fotográfica passou a contar com qualidade de definição muito superior aos processos anteriores. A gelatina permitia maior sensibilidade às cores do espectro luminoso e isso atenuava a precariedade característica das imagens únicas. Nas fotografias pós-morte produzidas por esse novo processo foram mantidas algumas convenções, como a pose do sono eterno, [FIG. 11] ou, a negação da morte, [FIG. 12] que também era frequente nas fotografias mortuárias produzidas ao longo da segunda metade do século XIX.

As décadas de 1880 e 1890 foram marcadas, no campo da fotografia pós-morte, por forte contradição. Ao mesmo tempo em que se operava avanços técnicos no equipamento fotográfico, conviviam-se com os formatos criados na década de 1860, como o *carte cabinet*, embora a visualidade

Figura 8



Carte de visite pós-morte. Anônimo.
101room.files.wordpress.com

Figura 9



Retrato pós-morte de Harold Loomis, c. 1878, carte de visite, Coleman's Art Gallery, Wesfield, Massachusetts (Burns,1995:147)

Figura 10



Retrato pós-morte de Harold Loomis, c. 1878, pintura s/ fotografia. Coleman's Art Gallery, Wesfield, Massachusetts (Burns,1995:147)

fosse alterada pela mudança de atitude diante da morte. Ao final do século XIX e início do XX a morte passou a acontecer nos hospitais por motivo de higiene e a fotografia pós-morte tornou-se cada vez mais rara.

O NEGÓCIO DA MORTE NO BRASIL

A partir de 1850 a fotografia mortuária tornou-se um dos negócios mais rentáveis para os fotógrafos norte-americanos, sendo cobrado \$75.00 por um daguerreótipo pós-morte produzido em dia de sol, contra \$5.00 por um exemplar comum. É provável que no Brasil também tenha ocorrido uma grande procura por esse tipo de imagem, já que em 1849 o daguerreotipista L. Dubois se oferecia para tomar retratos de defuntos.

O anúncio de Dubois [FIG. 13] parece ter sido o primeiro nessa categoria, tanto no Rio de Janeiro como nas demais cidades do Brasil.

Figura 11



Jovem morta. J.. Phillips, Southern Art Gallery. Carte Cabinet, c. 1878. (BURNS,2002,snp)

Como revelam outros anúncios pesquisados a prática da fotografia pós-morte no Brasil estendeu-se ao longo do século XIX e início do XX, e seguiu as mesmas premissas impostas pelo catolicismo.

Na pesquisa não foram localizadas imagens únicas de cadáveres mas, tendo em vista a data de alguns anúncios, podemos supor que elas tenham existido, como revela o anúncio do daguerreotipista Jules Casimir que em 1858 produzia retratos pelo novo sistema.

Tirão-se todos os dias, desde as 9 horas da manhã até às 4 da tarde {seja qual for o tempo}, e igualmente retratos de defuntos (JC, 1858: snp).

Com o surgimento, em 1888, da primeira câmera fotográfica portátil, a “KODAK 100 vistas”, contendo um rolo de negativo em papel, algumas famílias passaram a produzir suas próprias fotografias e, paulatinamente, essa prática foi deixando os estúdios e se restringindo ao âmbito familiar.

Já a *carte de visite*, introduzida no Brasil em 1861 pela dupla Carneiro & Smith e seguida por Insley Pacheco, conheceu uma considerável produção de fotografias pós- morte. O acervo fotográfico de Militão A. de Azevedo, pertencente ao Museu Paulista, traz em seu conjunto inúmeras

Figura 12



Criança morta com olho pintado aberto. F. Reimer. Alemanha, Carte Cabinet, c. 1875. (BURNS,2002,snp)

Figura 13

RETRATOS

PELO DAGUERREOTYPY POR L. DUBOIS, DE PARIS,
RUA DA AJUDA N. 5.

Tira, segundo o systema Thompson, bustos, pinturas, gravuras, desenhos, e a lithographia.

O artista vai a casa das pessoas que desejarem que os seus retratos sejam tirados ali, e tambem se encarrega de tirar o retrato depois do individuo morto.

Lições de daguerreotypo pelo novo systema.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 10/junho/1849, p.4

fotografias pós-morte de meados da década de 1860 até o final do século. É provável que os ex-proprietários do estúdio de Militão, a dupla Carneiro & Gaspar, também tenham se dedicado ao retrato pós-morte.

Na fotografia de Militão [FIGs. 14 e 15] percebe-se como os signos da morte foram mantidos e

como essas imagens refletem a mudança de atitude dos homens diante da morte ao revelarem o próprio ato da morte e exibirem a cena fúnebre.

A prática de fotografar defuntos entrou em desuso

Figura 14



Retrato pós morte. 1870. Militão Augusto de Azevedo. Acervo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo (VAILATI, 2006)

Figura 15



Sem título. 1879. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (VAILATI,2006)

ao longo do século XX a partir do avanço da medicina e da diminuição da mortalidade infantil. A morte foi prorrogada e sua aceitação deixou de ser a mesma de meados do século XIX. O sentimento de posse que a fotografia do morto causava na família, e que aliviava o sentimento de perda, se transformou em uma constante reiteração da morte do ente querido. Essa perpetuação do sofrimento familiar deixou aos poucos de satisfazer os anseios da sociedade moderna. Porém, permanece nossa indagação sobre o sentido das fotografias pós-morte, já que essa prática persiste ainda hoje no nordeste brasileiro e em algumas pequenas cidades pelo interior do país. Que novos sentimentos movem esse desejo em fotografar mortos?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- ARIÉS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. *Forget Me Not - Photography & Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum; New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- BURGESS, Nathan. *The Photograph and Ambrotype Manual: A Practical Treatise*. 4a. ed., New York: Wiley & Halsted; London: Trübner & Co., 1858. (Edição Facsimilada).
- BURNS, Stanley B.; BURNS, Elizabeth. *Sleeping Beauty II - Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography - American & European traditions*. New York: Burns Archive Press, 2002.
- EINAUDI, Sílvia. Museu Egípcio, Cairo. Rio de Janeiro, Mediafashion, 2009 (Coleção Folha - *Grandes Museus do Mundo*; v.4).
- FRANK, Robin. Jaffee. *Love and Loss - American Portrait and Mourning Miniatures*. 1a. ed., New Haven: Yale University Press, 2000.
- FUGIER, Anne Martin. “Os ritos da vida privada burguesa”, In: *História da Vida Privada - da Revolução Francesa à Primeira Guerra - 4*, (Org.) PERROT, Michelle, São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- JANSON, Horst Woldemar; Janson, Antony. F. *Iniciação à História da Arte*, [tradução Jefferson Luiz Camargo], São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JACOB, Michael G. *Il Dagherrotipo a Colori - Tecnica e Conservazione*. Firenze: Nardini, 1992.
- Jornal do Comércio do Rio de Janeiro (1840-1890)
- KENNY, Adele. *Photographic Cases - Victorian Design Sources 1840-1870*. USA: Schiffer Publishing Ltd., 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. 1º. ed. 1990, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MARTINS, José de Souza (Org.). *A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira*, São Paulo: Hucitec, 1983.

PENNA, Cornélio. *A Menina Morta*. Rio de Janeiro: Artium Ed., 2001 (Coleção Confluências,3).

REIS, João José. *A Morte é Uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX*. Cia. das Letras: SP, 1991.

RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos*. Secretaria Municipal de Cultura, Depto. Geral de Documentação e Imformação Cultural, Divisão de Editoração, 1997.

RUBY, Jay. *Secure the Shadow - Dead and Photography in America*. 1a. ed. London-England, Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 1995.

VAILATI, Luiz Lima. *As Fotografias de “Anjos” no Brasil do Século XIX*. In: Anais do Museu Paulista, jul-dez/2006, vol. 14, Universidade de São Paulo, pp. 51-71.

Revelando imagens da Congada: fotografia, memória e pesquisa etnográfica

Tese de doutorado em Antropologia Social defendida em 2010
na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP
Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes

LILIAN SAGIO CEZAR
E-mail: lsagio@hotmail.com

O presente texto tem como objetivo discutir algumas das especificidades da pesquisa desenvolvida a partir da utilização e realização de imagens, em especial as fotográficas, em Antropologia. A partir de pesquisa de campo junto aos congadeiros e moçambiqueiros do município mineiro de São Sebastião do Paraíso, e da proposta de realizar e devolver fotografias de sua tradicional Festa de Congada, foram construídos feixes de relações que permitiram a realização da pesquisa focando as especificidades desta festa, visando o acesso à algumas das profundas camadas de significados das ações, representações e memórias de seus dançadores mais dedicados, elementos estes que geralmente permanecem restritos aos fechados círculos dos realizadores em forma de fundamento ou segredo.

No município mineiro de São Sebas-

tião do Paraíso a Festa de Congada acontece há pelo menos 180 anos (CALAFIORI, 1996: 484). A festa é organizada por grupos denominados “ternos de Congo” ou “ternos de Moçambique”, compostos pelos descendentes dos antigos escravos, ainda hoje a população economicamente menos abastada do município. Cada um dos 15 ternos da cidade está organizado e mantido por um capitão, um presidente e um benzedor, sendo que as atribuições desses variam conforme a especificidade e a história de cada grupo.

Esta Festa de Congada acontece em louvor aos seis Santos da Congada, também chamados de Santos do Natal: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, São Domingos, Santa Catarina e São Jerônimo. Hierarquicamente constituída pela Rainha Perpétua, Rei Congo, Rainha Conga, Vice-Rei Congo e duas Princesas, a realeza

da Congada cumpre a missão de proteger, guardar e cultivar os seis santos da festa.

A Congada em São Sebastião do Paraíso se constitui enquanto festa afro-descendente que rememora ritualística e performativamente, por meio da homenagem a uma corte negra, uma África ancestral contraposta à experiência do trauma da escravidão. Ao se afirmar enquanto festa religiosa católica, essa Congada estabelece para si um espaço físico e temporal legítimo para a sua realização, calcado na própria história da Igreja Católica, em especial, a das irmandades de Nossa Senhora do Rosário. Por conta de seu caráter secular inferiu-se a essa festa o tradicional num duplo sentido, o da história da Igreja e de suas irmandades religiosas e o de memórias ancestrais africanas, o que por si só constitui fonte de polissemia.

Hoje a festa é burocrática e administrativamente coordenada pela Comissão Organizadora da Festa da Congada cujas ações estão subordinadas à Prefeitura Municipal que realiza o repasse de verbas para o custeio dos desfiles dos ternos, a instalação de infraestrutura de arquibancadas, holofotes, palanques, equipamento de amplificação de som que são anualmente montados ao longo da extensão da praça da Matriz de São Sebastião para receber os desfiles que acontecem nas noites da festa. É também ao lado da Matriz que as Bandeiras estampadas com as imagens dos seis santos da festa são “levantadas” nos mastros; concomitantemente as imagens dos

seis santos da Congada em seus respectivos andores ficam expostas, os membros da realeza da festa zelam e recebem os reis e rainhas de promessa durante as tardes de 26 a 30 de dezembro de cada ano.

Para esse trabalho, algumas fotografias que realizei entre 2002 e 2005 em diferentes momentos da Congada foram selecionadas e devolvidas aos membros do grupo de congadeiros e moçambiqueiros que se tornaram meus principais interlocutores nesta pesquisa. Estes momentos constituíram processos ricos onde as fotografias que trouxe motivaram comentários dos mais diversos: identificação e nome de pessoas que eu não conhecia e que fazem parte das redes de relações pessoais articuladas pela festa, preocupações a respeito dos santos, da hierarquia, ordem e necessidade da representação de suas imagens, preocupações sobre o devido cumprimento de promessas feitas aos santos da Congada pelos reis e rainhas de promessa, comentário sobre pessoas que tinham falecido etc.

Por sua relevância para a pesquisa filmei o processo de devolução de fotografias à Rainha da Congada, a rainha Geni (Genuita Pereira de Paula) em novembro de 2006. Neste processo eu e a rainha Geni estávamos diante de representações imagéticas de situações que vivenciamos juntas: ela na condição de Rainha Conga, autoridade da Congada, eu na condição de pesquisadora-fotógrafa que buscava conhecer a festa por meio da construção de fotografias. As imagens dos eventos

representados reavivam a memória dos sujeitos, desencadeiam lembranças, que despontam em diferentes leituras possíveis a partir de imagens. As preocupações estéticas e acadêmicas que tentei materializar naquelas fotografias subsumiam diante daquele encontro de olhares que se debruçavam sobre as mesmas no sentido de poder lhes conferir significados, arranjos, narrativas distintas das minhas. As expectativas, consensos e contradições entre os interesses da antropóloga-fotógrafa e dos seus interlocutores puderam ser explicitados nas falas, comentários e atitudes ao longo da entrevista, sendo que eles também foram

filmados e posteriormente editados. [FIG. 1]

As fotografias que apresentei à rainha Geni permitiram que recordações aflorassem sobre festas passadas e potencializaram falas e comentários, alguns de foro muito íntimo, sobre as pessoas ali representadas e experiências vividas. Momentos diferentes da festa e grande número de atores eram representados ao olhar de minha interlocutora e às lentes da câmera de vídeo que eu empunhava.

Num destes lances, a fotografia que representava a imagem de Nossa Senhora do Rosário em seu andor enfeitado apareceu de ponta-cabeça dentre as fotos que compunham

Figura 1



Rainha Geni durante a devolução de fotografias

aquela sequência. Imediatamente, dona Geni arrumou a foto da santa a colocando de pé dizendo: “Ô coitadinha! Não pode ficar de ponta cabeça”. Em seguida a rainha Geni notou o fato de eu ter fotografado separadamente todos os andores já sendo conduzidos nos ombros de quatro dançantes pela procissão e não ter realizado semelhante imagem do andor que conduziu Santa Catarina. A ausência da representação de um dos santos dentre a sequência de seis andores impediu que ela os colocasse na ordem de culto,

homenagem e dias da festa atribuídos a cada um dos santos. Essa foi considerada uma imensa falta de atenção e respeito para com cada um dos santos, o que gerou uma chamada de atenção dela para comigo, sem que, no entanto, o motivo para essa bronca tenha sido revelado. Ela só fez aquele ar de “você sabe por que”. [FIG. 2]

Ao final dessa devolução de fotografias, já com a família toda reunida ao lado da rainha Geni para ver aquelas imagens, Priscila, neta da rainha Geni, coloca o CD do terno

Figura 2



Rainha Geni ao lado de sua neta Priscila. Ao ver que a fotografia da Nossa Senhora do Rosário estava de ponta cabeça, a rainha diz: “Oh, cotadinha! Tá de cabeça para baixo”, desvirando imediatamente a foto. Na Congada as imagens dos santos da festa constituem o meio de caracterizar o divino de modo multidimensional. Nesse sentido, as Bandeiras, as imagens nos andores, e mesmo as fotografias que representam estas imagens são os santos, e cada santo desperta especial respeito e devoção nos dançadores.

de Congo Xambá para ser reproduzido no aparelho de som. Naquele momento pensei a partir das preocupações de quem faz um filme: o som das músicas reproduzidas certamente impediria que eu realizasse a seleção, corte e edição dos conteúdos daquelas falas. Isso porque, por meio da edição, um trecho falado no início da entrevista pode ser unido a outro do final e vice-versa; mas para isso acontecer deverá haver uma homogeneidade nas imagens e sons em relação ao contexto (tempo e espaço) representado. A música quebra essa homogeneidade ao incluir o seu ritmo e melodia àquela

sequência-temporal imagética, restringindo assim a operação de corte e edição. [FIG. 3]

Meus interlocutores trouxeram para aquele momento um novo elemento que, como a fotografia, também é um produto do acesso e utilização da tecnologia enquanto registro e suporte de memória, não mais das imagens, mas das músicas compostas e tocadas exclusivamente para a Festa da Congada. Rainha Geni escolheu uma música em especial e me disse: “escuta, escuta essa música”, e Rosângela completou “ela fala de meu pai”.

A música em questão chama-se *Majesta-*

Figura 3



Rainha Geni e seus netos Priscila e Alex se reúnem ao redor das fotografias e das músicas da Festa da Congada

de do Congado, [1] foi composta para homenagear a já falecida, antiga Rainha Conga Geralda Batista, e faz isso descrevendo sua chegada na outra dimensão, onde foi recebida e se juntou aos outros congadeiros e moçambiqueiros já falecidos, dentre eles o marido e o sogro de rainha Geni, ambos falecidos Reis Congo da Congada. Essa música encerra uma lista de nomes de pessoas que foram importantes para esta festa que são reverenciadas no presente. Nomes lembrados dentro dos valores e da forma privilegiada de discurso da Congada que é o canto e a música. Nomes que, segundo suas famílias, não podem ser esquecidos. Nomes que são reconhecidos devido à importância de cada uma dessas pessoas para a realização da festa. Nomes que quando lembrados dão acesso à memória dos ganhos de experiências pessoais vividas com cada uma dessas pessoas e, concomitantemente, ao sentimento de perda pela falta daquela pessoa no convívio cotidiano das festas. Foi essa emoção despertada pela música que fez rolar lágrimas na rainha Geni.

As imagens filmadas que representam esse processo de pesquisa captaram o fluxo da narrativa, da sensibilidade, afetividade e memória, servindo como meio de acesso às interpretações criadas e transmitidas discursivamente pela rainha Geni, protagonista da construção de um conhecimento a partir dessas fotografias, enquanto artefatos que selecionaram eventos para fixá-los e, assim, materializaram o olhar da pesquisado-

ra-fotógrafa sobre a festa. Nessa simples atitude a representação imagética que fiz da Congada foi lida e apropriada a partir das expectativas e sentidos que se articulam aos padrões estruturais significativos do mundo que é criado anualmente pela própria festa. Isto permitiu que o lugar preponderante de escolha e seleção de imagens, ocupado pela pesquisadora-fotógrafa, fosse subvertido pela narrativa da rainha Geni, que estabeleceu outros vínculos entre as imagens, lançando mão para isso da afetividade de quem se vê e vê a sua festa representadas nas fotografias. Concomitantemente, o procedimento de apresentar a câmera de vídeo por meio da devolução de fotografias parece ter trazido uma certa familiaridade a esse instrumento o que lhe conferiu melhor receptividade em momentos distintos daqueles da festa em que as atitudes *filmáveis* são, em princípio, às geralmente veiculadas pela mídia, em que sobressaem a exaltação desta Festa de Congada enquanto espetáculo.

A continuidade do processo de pesquisa por meio da construção do filme seguindo as orientações do cinema de observação (HENLEY, 2004: 164) fizeram-me roteirizar, editar e exibir um experimento fílmico que denominei “Fotos para Geni” que, como o próprio nome diz, apresenta a Festa da Congada, alguns de seus conflitos e ações rituais tendo a devolução das fotografias à rainha Geni como fio condutor narrativo. A forma como empreguei a fotografia no de-

envolvimento deste processo de pesquisa a coloca num meio lugar entre a imagem fixa e a imagem em movimento, seja por meio da realização do experimento fílmico calcado na devolução de fotografias para minha interlocutora, seja pelo ir e vir perambulando atrás das imagens fotográficas encontradas nos quatro cantos da cidade, ou ainda nas casas dos meus amigos congadeiros e moçambiqueiros. O certo é que essas imagens inicialmente fixas foram processualmente desafiadas nas conversas, nas narrativas, na leitura de suas entrelinhas. Assim a fala potencializou a fotografia. A fotografia potencializou o vídeo. O vídeo potencializou a fotografia. A fala potencializou o vídeo. Assim me vali das trocas advindas desses intrincados processos de espelhamento e refração de imagens.

Para a análise dos dados obtidos por meio da pesquisa de campo envolvendo imagens articulei a sincrônica descrição etnográfica da festa ao cotejamento de recortes conceituais diacrônicos em que documentos estudados pela historiografia recente ofereceram elementos importantes à compreensão da Congada em sua especificidade de imbricar heranças africanas de religiosidade às práticas católicas. Ao focar a investigação nas imagens da Congada pude rastrear os nexos e sentidos correlacionados à dinâmica conceitual da festa e ao processo social de construção

de sentido que tem como base as experiências cotidianas e as relações entre as pessoas e os santos, deuses, entidades e energias que constituem o mundo envolvente, mundo esse do qual a Congada é uma das festas em que o visível e o invisível se manifestam.

A intensidade das demonstrações de afetividade dos dançadores para com os santos, Bandeiras e imagens da Festa da Congada foram metaforizadas nas fotografias e vídeos que fiz durante o percurso da pesquisa de campo. Estas reapresentam as imagens que dão forma às agências da Festa da Congada enquanto são esteticamente decoradas, saudadas, performativamente conduzidas, passeadas, referenciadas, tocadas, beijadas em relações sensoriais onde o que está em jogo nestas performances é a imanência da presença física das divindades.

As divindades que constituem a Festa da Congada, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, São Domingos, Santa Catarina e São Jerônimo possuem caráter múltiplo e são muitas vezes assumidas como ancestrais comuns aos dançadores. É nesse sentido que santos e ancestrais são aproximados em suas características comuns conformando veículos a partir dos quais afetos, sentimentos e expectativas transitam entre mundos distintos.

A estética da Congada expressa os

conceitos referentes aos santos e ancestrais agenciados por meio dos rituais e performances constituintes da festa. Predicados como humildade, pobreza e caridade fundamentam a idéia do que foi a vida tanto dos santos como dos escravos ancestrais, conceitos que hoje modulam as atitudes, escolhas e ações dos dançadores mais dedicados. Exemplo disso está na conformação deliberada de pequenos ternos com restrito número de pessoas, na recusa de dançadores em usar sapatos para participar dos cortejos de alguns ternos tendo os pés descalços durante os desfiles, na utilização de tipos de tecidos tidos como menos nobres como o chitão [2] e o cetim brilhante estampados em cores fortes, abertas e vibrantes como material preferencial para a confecção das vestimentas e adornos que decoram os corpos dos dançadores durante sua festa.

A Congada atualiza o contato entre mundos distintos oferecendo aos humanos a possibilidade de acesso às potências presentes numa dimensão que lhes é imediata e sensivelmente interdita. Humanos se valem dos rituais, mitos, imagens, adereços, instrumentos musicais, canções enquanto veículos deste contato onde conteúdos específicos são comunicados em mensagens distintas que reiteradamente informam a intenção e possibilidade de acesso e culto a determinados santos, entidades e ancestrais por meio da festa.

Em decorrência disso, os símbolos presentes na Congada são atribuídos por seus dançadores a uma estética específica que traz para o mundo visível cores, valores e atributos correspondentes a tais potências. As performances que constituem a festa recontam a história que congadeiros e moçambiqueiros contam de si mesmos, suas origens e concepções de mundo, para si mesmos. O objetivo desse contar e recontar histórias encerra um processo de expressão simbólica em que linguagens distintas narram e constroem auto-imagens.

Essa pesquisa é assim, resultado da investigação de processos de percepção atribuídos ao olhar que se reportam ao mundo visível, mas também ao mundo invisível, cuja apreensão e compreensão abarcam códigos, modulação e educação dos sentidos de ordem diversa e específica. Os atores conhecedores desses saberes reportam tais práticas, aptidões, habilidades e hábitos visuais à herança escrava africana no Brasil. O elo de descendência consangüínea direta assim como a aprendizagem a partir de mestres que, por sua vez, se reportam a seus mestres africanos, é utilizado na explicação, atribuição e valorização dos saberes específicos da Congada.

A utilização da imagem me ajudou a descrever e, concomitantemente, materializar uma trajetória de pesquisa. Isso

fez com que a imagem assumisse o papel de um tipo de suporte de memória, que é seletivo, carregado de intenções e preocupações teóricas específicas que nesse caso diz respeito ao próprio desenvolvimento desta pesquisa. Esse foi o caminho para acessar os significados, padrões e preocupações que meus interlocutores liam nessas mesmas imagens a partir de seus repertórios e expressos em seus próprios termos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALAFIORI, Luis Ferreira. *São Sebastião do Paraíso: Histórias e Tradições*. São Sebastião do Paraíso (MG): Prefeitura Municipal, 1996.
HENLEY, Paul. "Trabalhando com o filme: cinema de observação como etnografia

prática". *Cadernos de Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2004, N. 18 (1), pp. 163-188.

NOTAS

1 - Música composta por José Salvador Eustáquio, o Gorvalho, capitão do terno de Congo Xambá com seus parceiros Quarenta e Corrente.

2 - Tecido à base de algodão tingido com estampas de flores grandes, pintadas com cores fortes, coloridas e vibrantes. Enquanto a chita traz estampas de flores pequeninas, o chitão apresenta flores grandes. Este tecido remonta padrões estéticos até hoje usados na África e se vale de cores fortes para a estamparia usada na confecção de roupas.

Entre a funcionalidade e a criatividade



Resenha do livro de André Rouillé: *A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

FÁBIO GATTI

E-mail: gatti_f@yahoo.com.br

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (UFBA), especialista em História e Teorias da Arte e em Fotografia (UEL) e bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Norte do Paraná

André Rouillé – professor assistente na Universidade de Paris VIII e diretor do site www.paris-art.com, dedicado à arte contemporânea – nesse livro, nos propõe uma nova perspectiva: analisar a fotografia entre funcionalidade e criatividade, ou seja, entre documento e arte. Avolumando seu pensamento em cerca de 450 páginas, o autor nos transporta a uma visão sobre os usos da fotografia desde seu descobrimento. Para tal feito, divide o extenso volume do livro em três partes distintas.

A primeira trata da fotografia como documento e da crise que ocorre com a sua veracidade, abrindo caminho à expressividade (*Entre documento e expressão*); a segunda, do que ele chamará de *fotografia-expressão*, que transpõe a fotografia para o campo da arte (*Entre fotografia e arte*) e, por fim, a terceira, onde aborda o modo como a fotografia converteu-se em matéria base para a criação artística contemporânea (*A arte-fotografia*). Salienta-se, portanto, os conceitos binominais usados pelo

autor para tratar da fotografia enquanto documento (*fotografia-documento*), modo de expressão (*fotografia-expressão* e depois *fotografia-vetor*) e material próprio da arte (*arte-fotografia*).

Na primeira parte do livro, André Rouillé aborda questões históricas sobre a fotografia, analisando-a sob o viés documental, através de uma leitura das modificações que estariam por vir e que abririam espaço para a expressão como campo da subjetividade dentro da atividade fotográfica. A fotografia estaria ligada a uma tradição documental pelo seu caráter maquínico, tornando-a – assim se pensava – capaz de anular a subjetividade de quem realizava a imagem fotográfica. Esta afirmação está intrinsecamente ligada ao ideal modernista, à expurgação da fatura manual (mão do artista), à crença na máquina e, portanto, na verdade que ela carrega: a representação da realidade. É neste sentido representacional que Roland Barthes, Rosalind Krauss e Philippe Dubois irão se debruçar para redigir *A Câmara Clara*, *O Fotográfico* e *O Ato Fotográfico*, respectivamente, e também o fotógrafo Cartier-Bresson, em sua célebre tese sobre *O instante decisivo*. Em Barthes, existe a preocupação com o referente, com o fenômeno da imagem, uma temporalidade intrínseca; já nos outros autores esta idéia de recorte da realidade, de atestado da verdade serão os aspectos que os levarão a apoiarem-se no discurso semiótico do norte-americano Charles S. Peirce sobre a teoria dos signos, reduzindo a fotografia a uma mera representação do real. Esta reflexão, calcada na indicialidade da ima-

gem, foi chamada por Rouillé de *monocultura do índice*, e é nesta perspectiva que o texto refaz o percurso proposto por Barthes para recolocar, através de uma leitura cautelosa e pontual, as características e contrapontos de sua teorização em *A Câmara Clara*, reconduzido o nosso pensar atual sobre a fotografia para além da mera referência, para além do decalque. Esta manobra teórica em colocar as dobradiças na janela fotográfica para transcender o real conduzirá o autor às discussões dos capítulos posteriores. É justamente seu posicionamento para contra o indicial, o fio condutor de sua reflexão e defesa da fotografia como arte. É importante pontuar o abalo causado pela fotografia quanto aos modos de ver – relações entre o visível, o dizível, o invisível e o indizível – que posteriormente vem a construir uma nova expressão, um novo olhar; transforma o verdadeiro, o simulacro, o recorte do real, em uma nova realidade através da imagem e não apenas a imagem congelada da realidade física do mundo. É justamente no campo das visibilidades que a imagem fotográfica terá sua verdade contestada.

Depois de entrar em crise, o fazer fotográfico é tomado pelo viés da expressão e, enquanto o *instante decisivo* roubava às pressas a imagem da realidade, agora a presença do fotografado é de suma importância e inaugura o diálogo, a troca. A realização do Outro na imagem fotográfica desobstrui o tubo visual imparcial e referencialista do mundo. O sujeito é agora parte integrante da fotografia. O que en-

fim leva a fotografia a romper o mero referente é, ao ver de Rouillé, a necessidade em extrapolar a relação binária entre a coisa e sua representação. “O “*isso foi*” cede lugar a um “*isso foi feito*”, ou melhor, a um “*isso se passou*”. Assim se apresenta o imenso interesse em romper com a concepção simplesmente constatativa, de fazer passar a fotografia dos domínios das coisas, da presença e da existência para o domínio dos eventos” (p.219). A transposição da constatação indicial para a do evento vem reforçar a expressividade e assim, na reflexão do autor, a fotografia assume novas visibilidades e um papel de acessório que a torna vetor da arte, portanto *fotografia-vetor* (segundo capítulo). Ela já não é mais referente, mas ainda é utilitária.

Como não fica muito claro o entendimento que Rouillé requer com a palavra vetor, exceto por pontuá-la como puro instrumento, podemos entendê-la em suas diferentes aplicações na matemática, na física e até na biologia, onde sua significação muda de acordo com a aplicação solicitada pelo estudo. Desse modo, percebe-se a imagem fotográfica como um ponto num determinado plano (matemática) onde vemos seu espaço de existência, mas perdemos a temporalidade; como uma grandeza que possua direção, intensidade e sentido (física), onde vivenciamos o espaço-tempo dos eventos e, como um agente capaz de transmitir a outro uma informação nova (biológico) que modifica o estado do receptor. Talvez o modo mais adequado de não representação do objeto seja compreender *vetor* como este agente de

transmissão de informação, pedindo as devidas desculpas à biologia pelo caráter simplista de nossa explicação.

Isto tudo é para reforçar a sua tese de que a fotografia só se torna matéria e, portanto material escolhido para a arte a partir dos anos de 1980. Ele não ignora o Dadaísmo e o Surrealismo, mas de certo modo ignora a vasta produção artística fotográfica existente desde a década de 1950, onde a fotografia era sim material específico eleito para a produção dos artistas, ainda mais por se tratar de uma época onde as fronteiras eram diluídas e os questionamentos sobre a produção artística eram voltados para a contestação do que era chamado “arte”. Apesar de mostrar inúmeros exemplos das mudanças de visibilidades ocorridas nesta segunda metade do século XX, não as considera como momentos possuidores da fotografia em sua materialidade enquanto arte. Portanto, determinar a fotografia como acessório é tão redutor quanto montá-la no tripé sênico, apesar do grande hiato existente entre estes dois conceitos. A escolha por tratar de artistas da *Performance*, da *Body Art*, da *Land Art*, dos *Happenings*, da Arte Conceitual e outras ações demonstra apenas a tentativa de alinhar o conceito de vetor para a produção artística deste período. O que fica mais claro nesta tentativa de Rouillé é retirar desta produção fotográfica dos anos 50, 60 e 70 do século XX, o caráter indicial proposto por Krauss e Dubois. Neste sentido, é uma resposta reflexiva válida e importante, pois transpor o referente, ainda

mais no caso destes movimentos, é um trabalho árduo e movediço que o autor realiza com destreza. As reflexões sobre a Nova Visão e outras atividades são para salientar o caráter de expressão que a fotografia começa a assumir, transformando o modo de ver.

No terceiro momento do livro ele entra, definitivamente, no que denomina de *arte-fotografia*, propondo uma análise deste tipo de manifestação a partir de 1980, quando a seu ver, a fotografia é a grande vedete das bienais de arte. Esta incorporação da fotografia como matéria, ao que parece, está mais ligada às exigências das Instituições e do mercado, do que propriamente ao fazer artístico, sendo apropriado salientar que a fotografia já era matéria, ao menos para os artistas, muito antes de sua inserção no círculo institucional e, por conseguinte, mercadológico. A veiculação destas imagens produzidas fotograficamente tem sua difusão mais marcada nas últimas três décadas e, provavelmente por isso, os teóricos tenham a necessidade em datar, no tempo, os espaços dos acontecimentos. O fazer artístico neste momento rompe todos os limites técnicos que o dispositivo oferece. E desse modo poderíamos pensar nas reflexões de Vilém Flusser em seu livro *A Filosofia da Caixa Preta*, que nem mesmo é citado no decorrer de tantas páginas escritas por Rouillé e tampouco se encontra em sua bibliografia. Não que isso seja um problema, mas como o autor toca em pontos muito próximos aos que Flusser encontra, é de se imaginar uma discussão sobre eles. Ao chegar ao fim do li-

vro, percebe-se que André Rouillé lançou um novo obus em direção à fotografia, mas esta arma, potente em tentar propor uma desterritorialização dos fatos, apenas corroborou para que ele permanecesse em leituras profundas dos seus compatriotas, numa visão, não em sua totalidade, mas em grande parte, umbilical, sobre o descobrimento da fotografia, os exemplos de missões fotográficas e desenvolvimentos tecnológicos do aparato fotográfico mecânico e sensível.

Apesar do autor acreditar que a fotografia enquanto matéria tenha sido introduzida efetivamente apenas em 1980, os exemplos usados nas páginas subsequentes ao início do terceiro capítulo são de inúmeros trabalhos ocorridos ainda na década anterior – um contraponto interessante e que define nossa curiosa hipótese sobre a questão mercadológica e institucional supracitada. Vai ver que Michel Poivert – em sua resenha sobre este livro publicada em novembro de 2005, no número 17 da revista *Études Photographiques* – tenha alguma razão ao dizer que esta tentativa francesa sobre a história da fotografia ainda está lutando para descobrir seus verdadeiros desafios.

Por conseguinte, não devemos ignorar a importância deste livro para pensar a fotografia, seus procedimentos e desdobramentos, mas não se podem ignorar algumas afirmações um tanto voláteis realizadas no decorrer do texto. O ponto mais interessante, mas também problemático do livro, é a tentativa de situar a fotografia entre a prática documental e a artísti-

ca. De um lado, têm-se boas investidas teóricas que fundamentam a direção do entendimento em prol da caracterização de uma prática puramente técnica e outra expressiva, mas, de outro lado, vê-se a necessidade de rotular, de impor nomenclaturas que caracterizem pólos diferentes, o do artista e o do fotógrafo, separados pelo autor através da postura de quem as realiza, além da recorrência em querer impor o já existente: que a fotografia é arte e vice-versa. Talvez esse caráter paradoxal seja intrínseco tanto à práxis quanto ao discurso fotográfico.

Deve-se dizer ainda que Rouillé se basta em uma análise e reflexão da fotografia

analógica e, para tal feito, poderia ter diminuído o extenso volume de páginas, haja vista as repetições constantes de conceitos e até mesmo citações na íntegra retomadas em diversos momentos do texto para reforçar a mesma idéia. Além disso, é necessário dizer que ele se baseia fortemente na filosofia de Deleuze para desenvolver as idéias de mapa, de desterritorialização, de rede, entre outras e, claro, a de evento. De qualquer modo, é um livro que contribuiu para se pensar a fotografia, e os hiatos textuais existem para fortalecer nosso próprio entendimento acerca de todas estas questões.

Ensaio Fotográfico

Narrativa sobre uma cidade não como as outras:
Hospital Colônia de Itapuã - A cidade dos condenados

LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI

E-mail: ler@achutti.com.br

Mestre em Antropologia Social e professor na UFRGS.
Doutor em Antropologia pela Université Paris 7 Denis - Diderot. Pesquisador
associado a Phanie, centre de l'ethnologie et de l'image - Paris.

Há mais de sessenta anos a hanseníase, doença infecciosa, era incurável e revestida de muito preconceito. Passando a Vila de Itapuã, no Rio Grande do Sul, no final de uma estrada esburacada, que não levava e não leva a lugar nenhum, foi criada esta cidade hospital para interditar e separar os doentes e salvar o resto da população – assim se entendia.

Os adultos eram separados dos familiares, crianças eram levadas com a mentira de ser uma colônia de férias, de lá nunca mais saíram.

Para tanto foi criada a infra-estrutura de uma verdadeira cidade: padaria, cadeia, cinema, igreja, hospital, escola, cemitério ... até moeda própria havia, para evitar completamente o contágio.

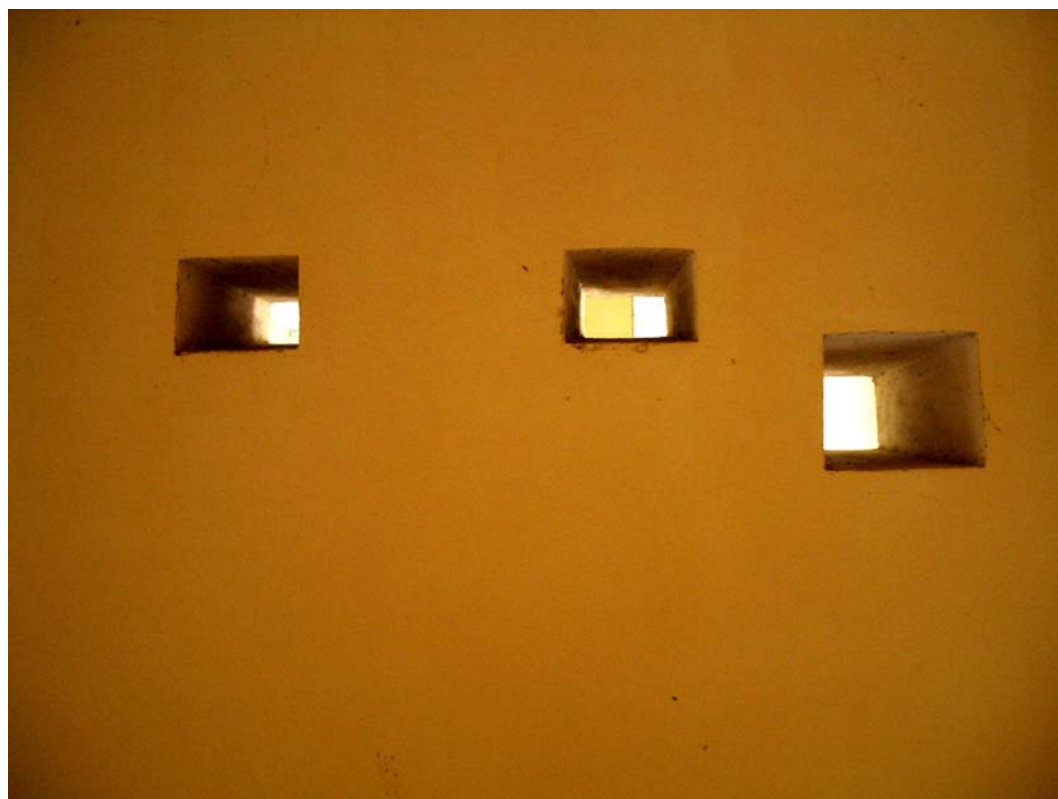
Há poucos anos o governo do estado fez emigrar para lá uma parte da população de doentes mentais internados num dos hospitais da capital. Uma cidade rara e triste, mas com certeza é até

hoje o melhor abrigo para hansenianos do Brasil.

Até pouco tempo o Edu, um estagiário do Estado, nutria um pequeno atelier dedicado a práticas artísticas, nele interagia e protegia aqueles que tivessem interesse. Muitos dos doentes mentais diziam ter medo de ir ao cemitério quando era o caso de enterrar algum vizinho, diziam que era triste e sem cor. Edu então teve a ideia de ir até lá colorir as cruzes do cemitério. Como sempre, a chamada para a formação e marcha se dava por meio de seu trompete.

A população original diminuiu. Os restantes, já septuagenários, lá casaram, tiveram filhos, viveram... A maioria vive nas suas casas, alguns poucos ainda nos quartos do hospital.

A doença tabu ficou conhecida pela medicina, sua cura veio, o medo terminou, eles agora são livres, mas não livres dos preconceitos. Lá fizeram suas vidas com a dignidade possível, lá esperam até que eles e o hospital desapareçam.



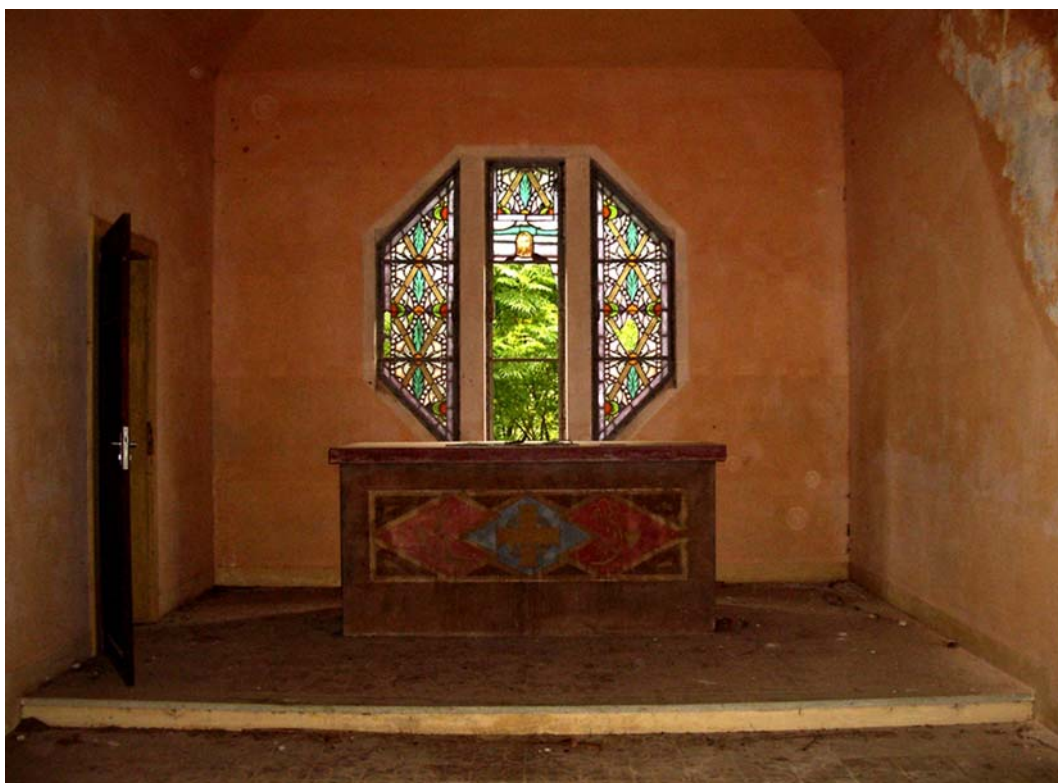


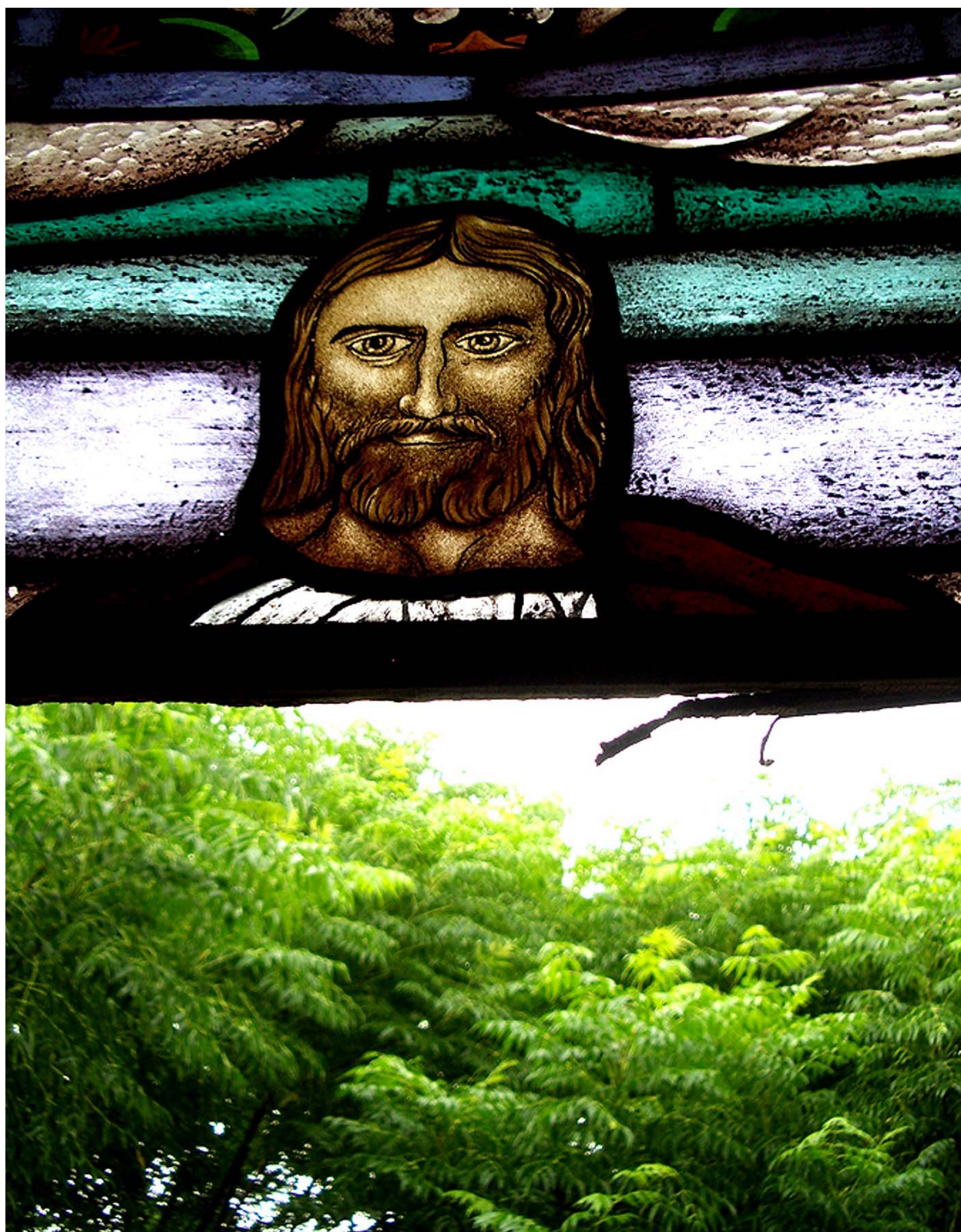




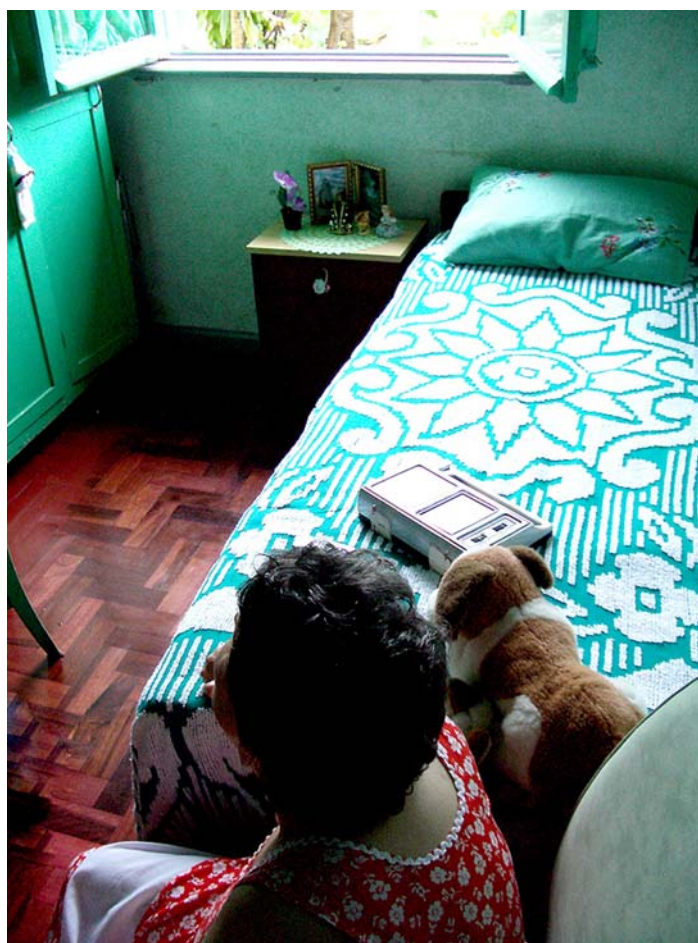
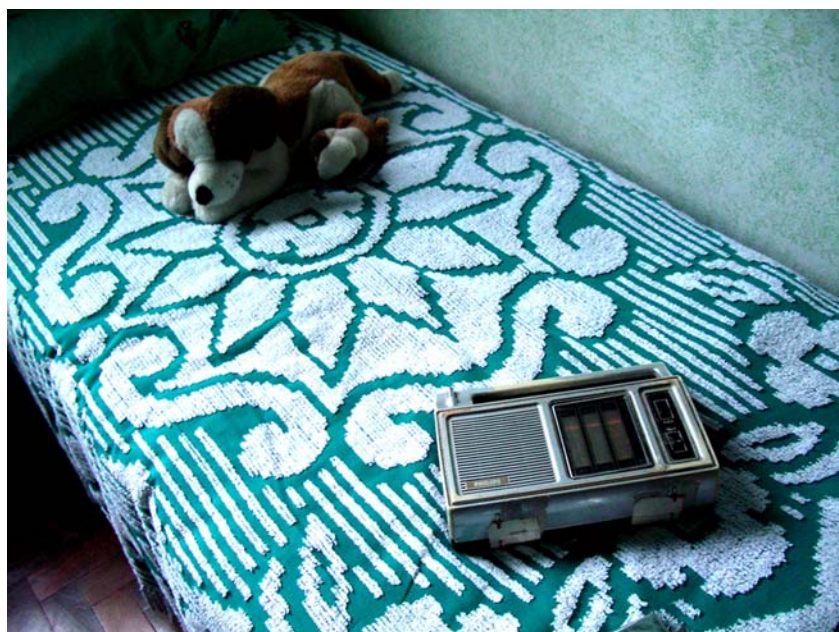


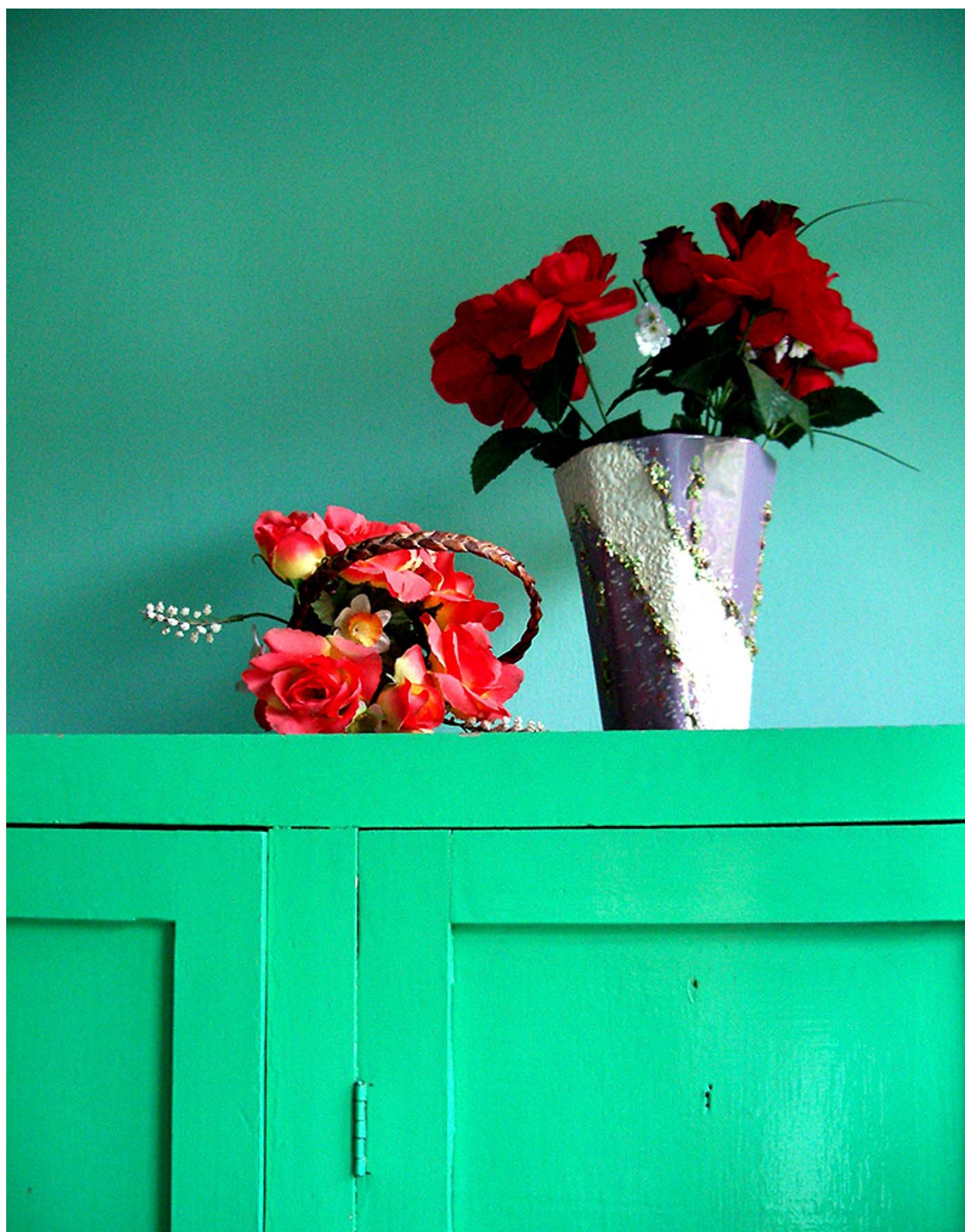








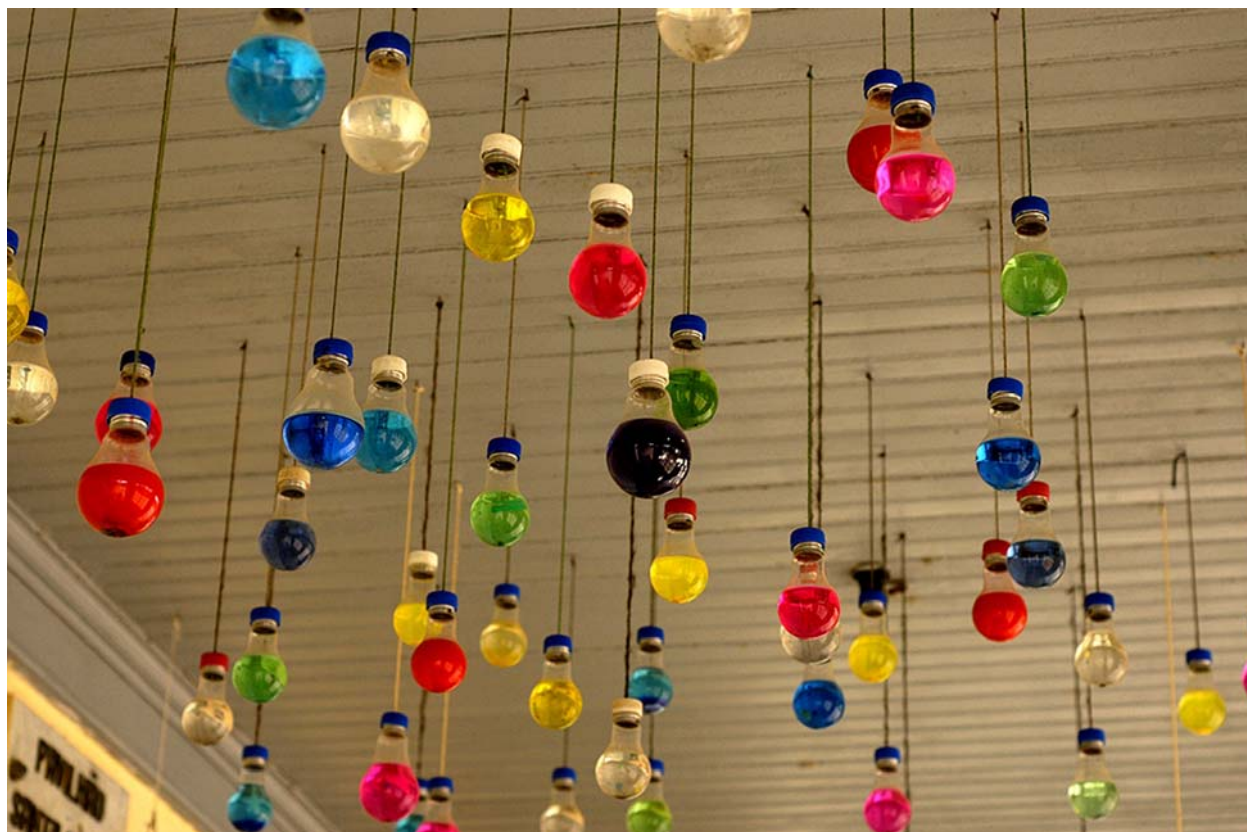




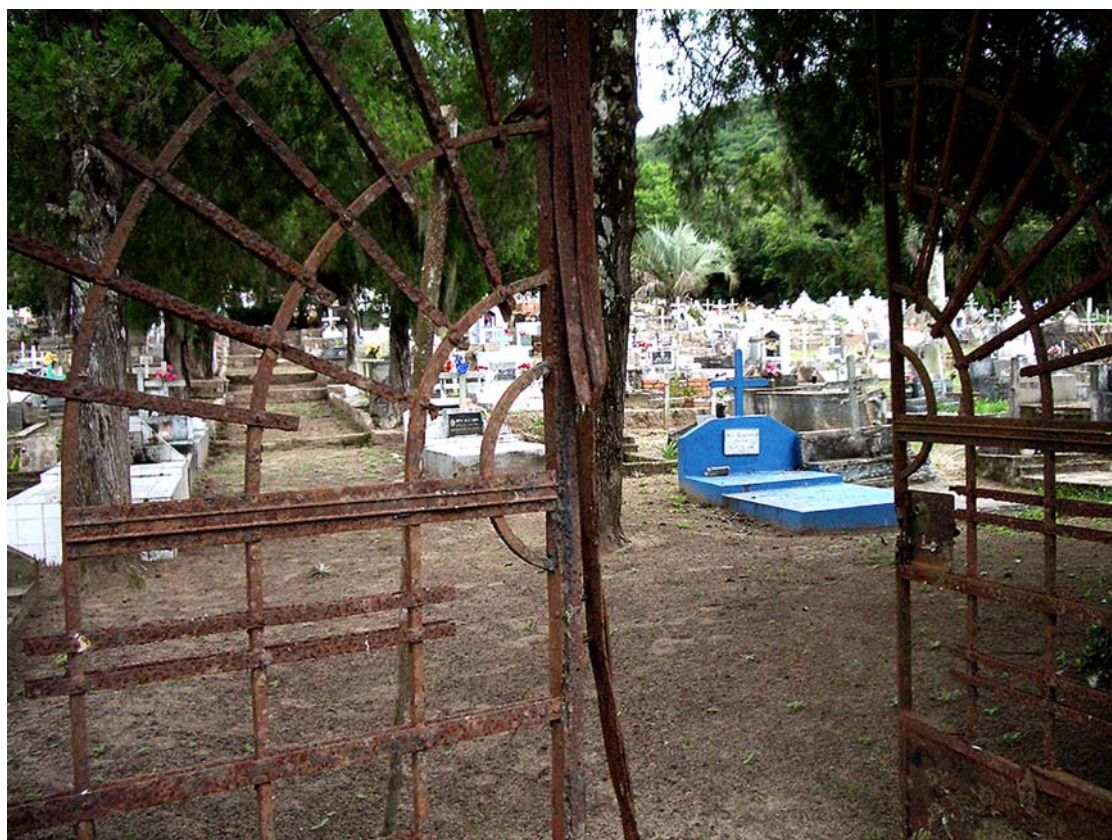


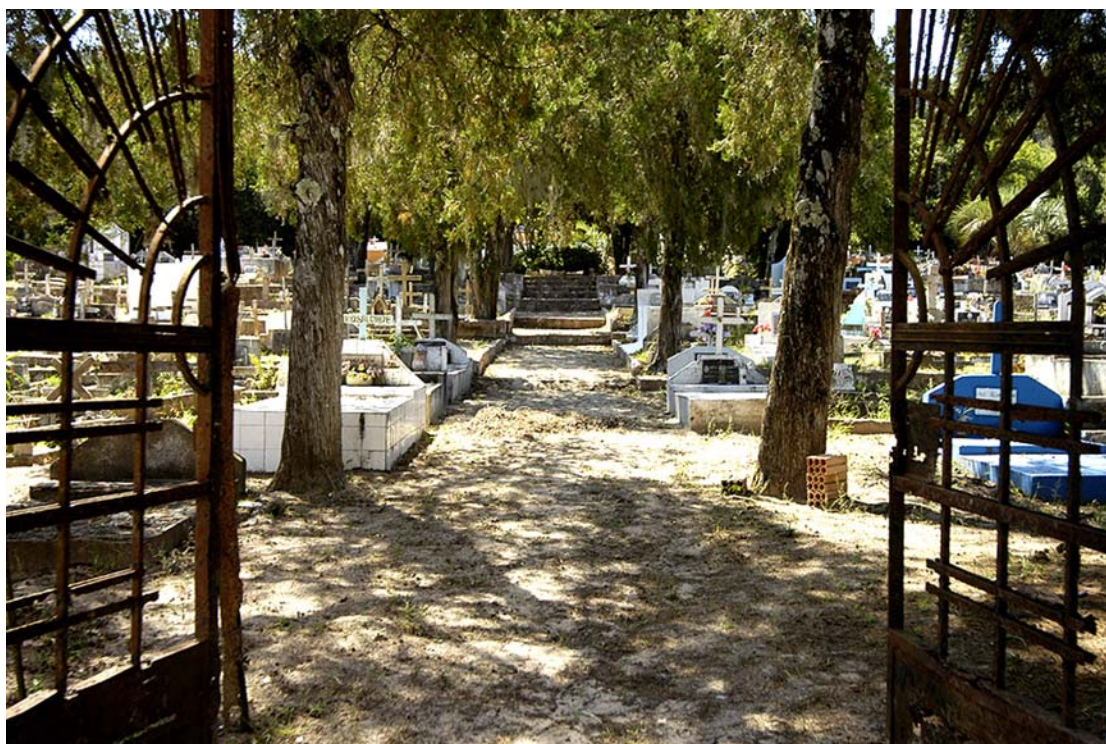
















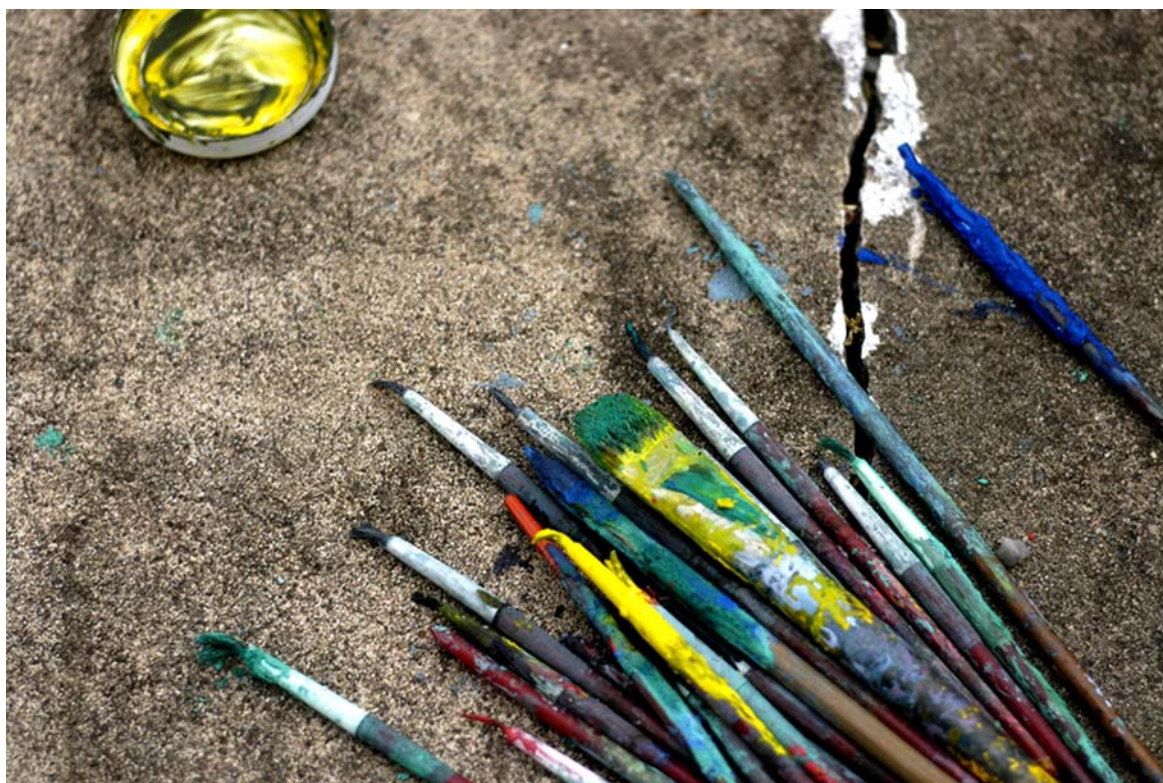


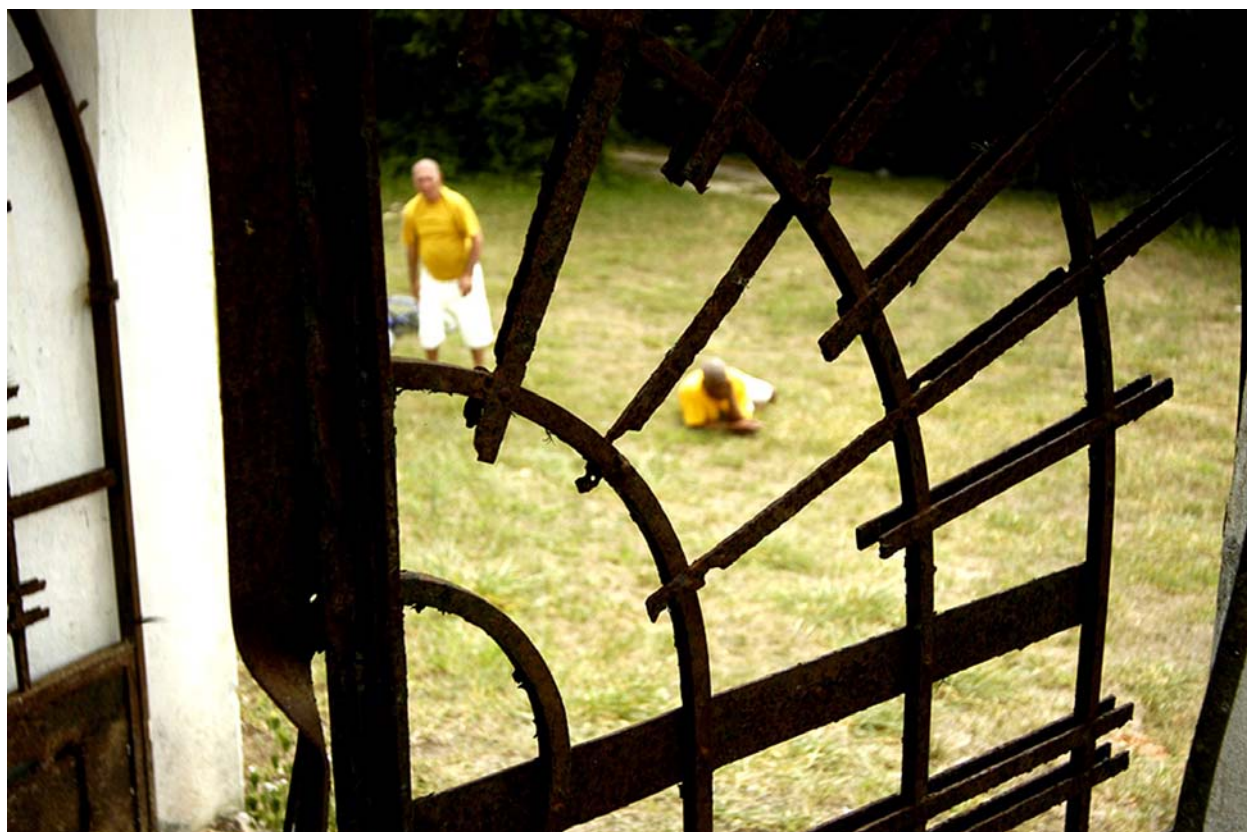












Uma memória das africanidades

DENISE CAMARGO
E-mail: deca@pbrasil.com.br

Fotógrafa, fotojornalista, doutora em Artes e docente
do Centro Universitário Senac (São Paulo-SP)
e da Universidade do Vale do Itajaí (Balneário Camboriú-SC)

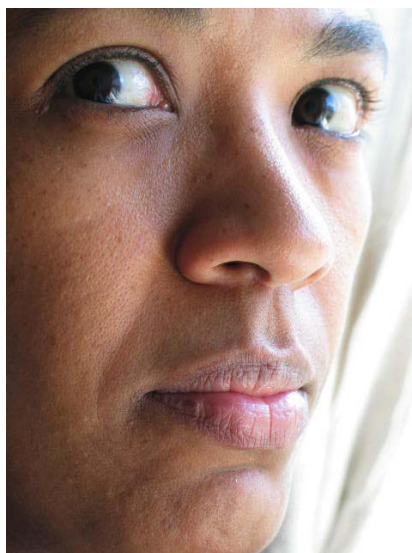
No embarque forçado para a travessia transatlântica, os negros africanos capturados pela escravidão marcavam a separação de suas origens por meio de um ritual. Homens deveriam dar nove voltas e mulheres, sete (Barbieri, 1998) em torno de um frondoso, imponente, acolhedor e centenário baobá que ficaria conhecido como a “árvore do esquecimento”.

Essa atitude, executada entre outros motivos para apagar memórias, parecia não combinar com os valores da cultura africana de reforçar e respeitar raízes, saberes e identidades. Entretanto, seu simbolismo ajudou a conceituar a história das culturas de origem negro-africana no Brasil como, notadamente, marcada pela preservação de uma

memória e identidade étnicas que, não raro, sobrevivem nas produções culturais (de) e sobre afro-descendentes. Tradições, hábitos, visões de mundo têm sido evidenciados no registro, difusão e fruição, por exemplo, das imagens fotográficas, compondo um inventário das manifestações de uma cultura viva e capaz de transmitir e interpretar a memória sobre ela.

Fotógrafos que dedicam seu trabalho ao que poderíamos chamar de “temática negra” parecem reverter esse movimento ancestral e, nesse retorno, as “imagens fotográficas constituem um dos meios

mais criativos e eficazes para a identificação, o reconhecimento e a representação das singularidades nacionais de uma cultura, tanto quanto



uma das formas de expressão da sua própria existência” (Turazzi, 1998: 09).

As manifestações culturais e religiosas da cultura de matriz negra têm sido objeto de minha fotografia e, nesse percurso de imagens e pesquisas, tenho notado a busca por formas visuais de pertencimento, das quais também compartilho, na produção de fotógrafos como Adenor Gondim, Anízio de Carvalho, André Vilaron, Aristides Alves, Bauer Sá, Eustáquio Neves, Januário Garcia, Lita Cerqueira, Luiz Paulo Lima, Márcio Vasconcellos, Ricardo Teles, Roberto Esteves, Vantoen Pereira Junior, Wagner

Celestino, Walter Firmo, entre outros fotógrafos brasileiros, e suas diferentes abordagens técnicas, estéticas e teóricas do tema.

Da cultura que foi desenraizada nas violências provocadas pela escravidão e devastação dos elos africanos, eles elaboram não só documentos, mas obras que criam e preservam uma memória das africanidades. É nesse contexto que converso com Adenor Gondim, André Vilaron, Bauer Sá, Eustáquio Neves, Luiz Paulo Lima e Januário Garcia, nesta espécie de “entrevista coletiva”.

Revelando segredos e identidades

Resgate - Adenor Gondim, que aspectos da cultura de origem afro-brasileira são retratados em seu trabalho?

Gondim - Minhas fotografias mostram o modo diferenciado no vestir das mulheres: saias, anáguas, panos-da-costa, panos de cabeça (ojás) e uma diversidade de adereços como anéis, pulseiras, colares. E também indumentárias usadas por orixás, eguns (antepassados) e caboclos nos rituais que, embora brasileiros,



Exu, de Bauer Sá: poéticas visuais construtoras de memórias ancestrais

são de origem africana. Trago a atividade religiosa dos ritos, das oferendas, e rezas, o xirê (festa pública que celebra os orixás), as comidas, a música e a dança. No ensaio *Itaylê Ogun* me dedico ao universo de dois personagens significativos da cultura afro-descendente da Bahia, Narcísea Cândida da Conceição, a Mãe Filhinha, irmã da Boa Morte de Cachoeira e iyalorixá do Ilê Itaylê Ogun; e José Adário dos Santos, o Zé Diabo, ferreiro dos orixás da Bahia, só

para citar dois importantes exemplos.

Resgate – Eles preservam técnicas e saberes. São verdadeiros patrimônios para a cultura imaterial. Que outros trabalhos seus revelam a preocupação com uma imagem que preserva memórias das africanidades no Brasil?

Gondim – Acho que o ensaio publicado em *Arte e Religiosidade no Brasil – Heranças Africanas*, dedicado à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira, e também os trabalhos que tratam do sincretismo religioso na Bahia, como *Nego Fugido, São Lázaro e São Roque “Obaluaiê e Omolu”, Iemanjá, Romaria do Bom Jesus da Lapa, Beato Pedro Batista – Santa Brígida*.

Resgate – Eustáquio Neves, de que forma suas imagens propõem uma reconstrução artística, criativa, de um passado que é atualizado e revivido pelos rituais?

Neves – Acredito que além da informação pelos diversos meios, a herança ancestral e a imaginação são os principais mecanismos. Creio que a manutenção da herança cultural por meio das manifestações religiosas na comunidade dos Arturos, em Contagem

(MG), seria um exemplo. E também a comunidade do Baú, onde pude registrar vários aspectos da vida cotidiana, as celebrações da vida comum e as manifestações religiosas em todo seu ritual.

Resgate – André Vilaron, como você explora esse universo?

Vilaron – No Rio de Janeiro, onde me criei, convivemos com malandros e fortes referências a Exu nas esquinas, escamoteadas, como costumam estar. Faz parte do cotidiano da cidade uma certa malícia de corpo, um jeito Zé Pelintra de ser de alguns personagens da boemia, além de outros elementos, como a devoção a São Jorge. O mesmo São Jorge associado a Ogum, no Rio, em Salvador, é Oxóssi. E foi lá mesmo, na Bahia, que se estabeleceu o segredo desse orixá caçador, deixando a África pelas mentes e corpos de seus sacerdotes, escravizados, para se fixar aqui em rituais seculares, como no Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê, a tradicional Sociedade São Jorge do alto do Gantois. Faço imagens do universo simbólico dos rituais – ou que fazem referência a eles, nas tradições banto, jeje ou iorubá, candomblé, umbanda, tambor de mina, candombe, catimbó, no Rio de Janeiro, na Bahia, no Maranhão e em Minas Gerais.

Resgate – Bauer Sá, seus retratos em estúdio, verdadeiras poéticas visuais, são densos e carregados de aspectos míticos. Os retratados olham fixamente nos seus olhos e tocam em memórias que são suas ou de seus personagens?

Sá – Quando os vejo por meio de minhas pesquisas visuais registro um olhar de artista que se identifica com a cultura africana e coloca nela sua inspiração, criatividade e vivências. A educação e a cultura andam quase juntas, fazendo com isso a transformação das ausências em presenças de nossas memórias afro-descendentes.

Resgate – Januário Garcia, você acha que o termo cultura afro-brasileira reduz esse conceito. Você pode nos explicar isso?

Garcia – Sempre pautei o meu trabalho dentro da perspectiva da cultura brasileira de matrizes africanas. É com esse enfoque que vamos perceber que essas matrizes influenciaram, decisivamente, a maneira de ser, agir, pensar e estar de cada brasileiro.

Resgate – Qual a participação de sua fotografia na formulação desse conceito?

Garcia – Como profissional,

nesse mercado competitivo, sempre me considerei um fornecedor de imagens para as agências de publicidade, fotografando para anúncios, para as gravadoras, para capas de discos, um trabalho comercial. Paralelamente, no entanto, meu trabalho pessoal está voltado para a comunidade negra. Acredito que toda luta tem que ter um cronista. Desde 1976, venho fazendo crônicas do Movimento Negro, por meio da imagem. São três livros publicados sobre o assunto: *História dos Remanescentes de Quilombo do Estado do Rio de Janeiro - A Verdade que a História não Conta*, em parceria com o ator Antônio Pitanga. Nesse livro traço um panorama fotográfico de todas as comunidades remanescentes de quilombo do Estado do Rio de Janeiro reconhecidas. Outra publicação é *1980/2005 - 25 Anos do Movimento Negro no Brasil*, uma memória fotográfica com textos de vários militantes, e *Diásporas Africanas na América do Sul - Uma Ponte Sobre o Atlântico*, em parceria com o antropólogo Julio César de Tavares. Nesse livro trazemos a história e a realidade, nas imagens das comunidades negras de todos os países que fazem fronteira com

o Brasil, do Uruguai ao Suriname.

Resgate - Bauer Sá, nos rituais de tradição africana o segredo é um elemento que preserva a memória tradicional.

Sá - As imagens não abalam o segredo, elas simplesmente mostram a existência de um processo religioso, experiências que são mantidas por fé e sincretismo e ajudam a manter os próprios rituais.

Resgate - André Vilaron, quando dá a ver a imagem não romperia com o segredo e, portanto, com uma memória interna do ritual?

Vilaron - Não vejo a fotografia - discutindo aqui somente o suporte - como um meio capaz de revelar o segredo. Ou, pelo menos, um meio "superior", que possa revelá-lo de uma forma que uma gravação de áudio, um desenho ou uma descrição escrita, em detalhes, não possam fazê-lo. A questão da imagem fotográfica ficaria então nos termos de que alguns momentos dos cultos e alguns rituais são fechados à participação de pessoas de fora ou não-autorizadas. E alguns o são, inclusive, não somente

para resguardar o segredo, mas para a própria proteção das pessoas estranhas ao ritual.

Resgate - Januário Garcia, você que também é iniciado, que teve a oportunidade ir a Ilê Ifé, Reino de Oyó, na Nigéria (iorubá), onde são cultuados os orixás e também ao Togo (jeje), onde se cultuam os eguns ...

Garcia - Olha, são exatamente esses segredos que chegaram aqui trazidos por etnias diferentes, e, juntados, mixados, tornaram-se os elementos básicos da cultura brasileira. Na tradição religiosa que se desenvolveu no Brasil, alguns cultos de origem banto e nagô foram perdidos, o que fez das religiões de matrizes africanas no Brasil as mais violadas na sua ortodoxia. O que temos aqui são religiões brasileiras de matrizes africanas.

Resgate - Adenor Gondim, de que forma a imagem fotográfica causou impactos nesse processo de preservação de uma memória que parece ter sido perdida?

Gondim - Somos afro-descendentes. Os cultos sofreram adaptações regionais no Pará, Maranhão, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, São

Paulo, Rio Grande do Sul. A partir do momento em que uma fotografia passa a existir ela é passado, ela é memória de alguma coisa, pessoa, lugar. Quando olhamos fotos do final dos séculos XIX e XX do povo da Bahia e de África, vemos trajes, ritos e costumes distintos. Os afro-descendentes brasileiros recriaram a África no Brasil e preservam essas recriações. Influenciaram e influenciam, torrencialmente, o processo de civilização brasileiro e estão presentes em tudo e todos, na língua, na comida, no traje, na música e dança, nas religiões e nos costumes. É pela memória desse processo que andam os meus olhares.

Resgate – Luiz Paulo Lima, sua documentação fotográfica em locais como Namíbia, Benin, África do Sul, Botsuana propõe um retorno à cultura da África?

Lima – Entendo o meu trabalho como lembranças e vivências pessoais retratadas, simbolicamente, por meio da fotografia. Não tenho a preocupação com a memória ancestral e, sim, com a minha opinião e expressão. Uma cultura não se preserva, ela é vivida e compartilhada. Por isso adoto sempre esta palavra e seus significados no plural: culturas.



Oxóssi, de André Vilaron: referências ao universo simbólico dos rituais

Resgate – Eustáquio Neves, você cria e recria realidades, reiterando a adesão do fotógrafo às questões de memória e identidade do negro brasileiro. Há algum passado revelado nas suas imagens, uma memória ancestral?

Neves – Sim, há um inconsciente coletivo que nos remete a uma memória que vai além dessa vivida. Um exemplo é o modo como alguns comportamentos são reproduzidos e repetidos, mesmo que não tenham sido ensinados e aprendidos. Minha mãe cantava para mim no meu aniversário. As mães de dois amigos meus, um americano, um africano conservavam esse mesmo hábito.

Resgate – Januário Garcia, e suas memórias? Elas pertencem a sua fotografia?

Garcia – Vejo esse meu trabalho como um etnodocumento e, ao mesmo tempo, um jato de luz afirmativo que valoriza aspectos, inegavelmente, positivos da contribuição de uma etnia na formação do nosso país. Na realidade, são momentos de negros vistos por um olhar negro. Nesse conjunto de imagens não existe um distanciamento do fotógrafo. É estabelecida uma cumplicidade entre quem fotografa e quem é fotografado. Ou seja: sou eu visto por um “não-diferente”,

e sou eu vendo um igual. Isso não estabelece segredo nenhum.

Resgate – Eustáquio Neves, que memória é essa, então? Como ela se manifesta na imagem fotográfica?

Neves – Uma imagem pode ter diversas leituras. Mas os signos são o principal meio que eu utilizo na construção dessa memória no meu trabalho.

Resgate – Januário Garcia, como a fotografia contribui nesse processo?

Garcia – Bem, a fotografia quando você acaba de fazer ela já é passado e é memória. Eu sou um fotógrafo do tempo presente, que procuro trazer, dentro do universo das matrizes africanas, o olhar de quem está no mesmo barco da história, no mesmo caldeirão. Um olhar militante, de quem sempre lutou pelo fim do racismo e do preconceito de cor. Antes de tudo, sou um fotógrafo que penso, investigo e participo desse processo. Na história das artes no Ocidente, a representação da figura do negro sempre foi carregada de conotações negativas. Foi mostrado como uma espécie exótica e sem referenciais. Em minhas imagens procuro apontar para referências que são históricas e culturais, que

sempre estiveram presentes dentro, é só uma questão do olhar.

Resgate – André Vilaron, qual o papel da fotografia, então?

Vilaron – A fotografia tem um papel fundamental na construção (ou desconstrução) da imagem e na preservação de uma cultura. Interpretar aquilo que fotografamos – e aqui falo explicitamente do meu trabalho que tem como foco aspectos da tradição da cultura negro-africana no Brasil – é escolher o que será valorizado, aquilo que estará no seu foco e o que será deixado “fora do quadro”, já que a fotografia é essencialmente um processo de escolha. Escolha do tema, dos personagens, do ângulo de visão, do momento e da forma como você irá se colocar diante das pessoas. E como aquilo que você aprende e vivencia, aquelas histórias e situações, serão recontadas dentro do seu trabalho artístico. Do ponto de vista da preservação da cultura, a prática dos rituais é a reafirmação da cultura de uma comunidade, uma forma que as pessoas têm de, pela prática e pela transmissão de conhecimento, não esquecerem quem são, de valorizarem sua cultura e sua tradição. Neste não-esquecimento, a fotografia tem um papel importante como pre-

servação, como memória. As primeiras imagens de meu trabalho são do início dos anos 1990. Acho que os dois aspectos importantes ligados à memória são a raridade de algumas delas e o efeito do tempo sobre parte das fotografias. Em relação a alguns momentos raros, gosto muito daquelas que trazem os malandros, a dança dos orixás, como Oxossi, no Catimbó, a presença de Legba em um terreiro, no Rio de Janeiro, a força do ritual do Candombe, nos Arturos, ou um tambor para Shango, no interior de Cuba. Com o tempo, algumas imagens parecem ganhar novas nuances. A fotografia, neste aspecto, tem a força de resgatar, de reiterar. Segundo Barthes, a fotografia não rememora o passado. O efeito que ela produz não é o de restituir o que é abolido – pelo tempo, pela distância – mas o de atestar que “o que vejo de fato existiu”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Atlântico Negro. Na Rota dos Orixás. Direção: Renato Barbieri. Filme-documentário. [S.I]. Produtora: Videografia, 1988, 54 min, color, 35mm.

TURAZZI, Maria Inez. “Uma cultura fotográfica”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 27, 1998, p.09.