

Sylvia Caiuby Novaes

Etnografia e Imagem

Departamento de Antropologia
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Sylvia Caiuby Novaes

Etnografia e Imagem



Textos apresentados como exigência
para o concurso de Livre-Docência,
na Área de Antropologia e Imagem
FFLCH-USP

São Paulo
2006

São Paulo
2006

Etnografia e Imagem

Sylvia Caiuby Novaes

Etnografia e Imagem

Textos apresentados como exigência
para o concurso de Livre-Docência,
na Área de Antropologia e Imagem.
FFLCH-USP.

Departamento de Antropologia
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

2006

Agradecimentos	10
Introdução	12
I Imagem e Ciências Sociais	22
Trajectoria de uma relação difícil	
II Etnografia e Imagem:	44
Ensaio sobre o funeral Bororo	
1. Etnografia Visual	46
Sobre o impacto das imagens na etnografia do funeral Bororo	
2. Imagem, Corpo e Memória	74
Reflexões a partir de duas fotos do funeral Bororo	
3. Funerais entre os Bororo	88
Imagens da refiguração do mundo	
III Lévi-Strauss:	168
Razão e sensibilidade	
IV Ensaio Imagético	176
1. Exclusivos e Excluídos	178
2. Geometrias Urbanas	188
3. Campos Elíseos	198
4. O Circo – Onomatopéia Visual	208
5. Al-Masoom, Wonder Women	224
6. Um Casamento no Paquistão	225
Bibliografia	228

Silêncio

Antes de existir computador existia a TV
Antes de existir TV existia luz elétrica
Antes de existir luz elétrica existia bicicleta
Antes de existir bicicleta existia enciclopédia
Antes de existir enciclopédia existia alfabeto
Antes de existir alfabeto existia a voz
Antes de existir a voz existia o silêncio

Silêncio
Foi a primeira coisa que existiu
Silêncio que ninguém ouviu
Astro pelo céu em movimento
E o som do gelo derretendo
O barulho do cabelo em crescimento
E a música do vento
E a matéria em decomposição
A barriga digerindo o pão
Explosão de semente sobre o chão
Diamante nascendo do carvão

Homem, pedra, planta, bicho, flor
Luz elétrica, TV, computador
Batedeira, liquidificador
Vamos ouvir este silêncio, meu amor
Amplificado no amplificador
Do estetoscópio do doutor
Do lado esquerdo do peito, este tambor.

Para as minhas três filhas

Laura

Isabel

Camila

Porque a vida é a continuidade da vida.

Agradecimentos

Esta livre-docência é o resultado de pesquisas, discussões e seminários realizados no âmbito de dois projetos temáticos financiados pela FAPESP, que tive o privilégio de coordenar. Sou grata a esta Fundação pelo apoio que recebemos e pelo incentivo à pesquisa através de seus pareceristas. O primeiro destes temáticos – “Imagem em Foco nas Ciências Sociais” (Processo 1997/11.810-9) teve vigência entre Agosto de 1999 e Junho de 2003. Nosso segundo temático “Alteridades, expressões culturais do mundo sensível, construções da realidade: velhas questões, novas orientações” (Processo 02/11.950-50) teve início em Agosto de 2003 e deverá terminar em Agosto de 2007. Agradeço aos pesquisadores principais destes dois temáticos, Profa. Dra. Miriam Moreira Leite e Prof. Dr. Paulo Menezes, pela parceria ao longo destes anos todos. Agradecimentos especiais à Miriam pela sua generosidade e disposição para ler e comentar o conjunto dos textos aqui apresentados.

Não seria o que sou sem meus alunos, alguns deles grandes companheiros e de momentos que não se restringem à vida acadêmica. Muitos dos orientandos que tive tornaram-se interlocutores importantes deste trabalho que aqui apresento, alguns de modo muito especial. Quero agradecer a Andréa Barbosa, que leu, comentou e fez sugestões em vários dos textos aqui reunidos. Foi uma leitura generosa, dedicada e ao mesmo tempo instigante. Rose Satiko Gitirana Hikiji leu alguns dos textos e foi grande estimuladora para que eu terminasse de vez este trabalho. Ana Lúcia Ferraz, pesquisadora e intelectual que admiro, foi minha tábua de salvação. Precisava de alguém que lesse todo o conjunto de textos e me ajudasse a rever redundâncias, avaliar consistência, que opinasse de modo simultaneamente próximo e distante. Foram sugestões valiosas as que recebi e pelas quais muito agradeço.

Nosso grupo de pesquisa, o GRAVI (Grupo de Antropologia Visual), é dos fóruns que mais me causa prazer na universidade. Ao nos engajarmos no temático conseguimos realizar muitos sonhos e estamos sempre projetando mais alguns. São muitos os pesquisadores que há anos integram esta equipe e sou grata a eles todos por esta convivência estimulante. Além dos já citados quero agradecer a Edgar Teodoro da Cunha, Francirosy Ferreira, Renato Sztutman, Lucas Fretin, Maira Bühler, Joon Ho Kim, Rita Castro, Priscilla Ermel, Francisco Dias Paes, Gianni Puzzo, Denise Dias Barros, Stélio Marras, Milena Mateuzi Carmo, Nadja Marin, Lillian Cezar, Aristóteles Barcelos Neto, Joana Tuttoilmondo, Caio Pompéia, Daniela Dumaresq, Yara Schreiber. Com estes alunos e companheiros vivi a troca, das coisas mais importantes da vida.

Paula Morgado, além de pesquisadora do GRAVI, toca o temático no LISA e sou grata a ela pelas inúmeras gentilezas e longa convivência. Mariana Vanzolini diz que não é minha amiga, porque eu sou a chefe. Mas é certamente quem mais sabe de minha

vida, quem me socorre nos apuros, pessoa com quem conto e para quem escolho contar. Agradeço também a Giuliano Ronco, pela reprodução das imagens gravadas em vídeo e pela convivência, não tão longa, mas para mim muito agradável.

Aos funcionários do Departamento de Antropologia: Celso Cunha, Ivanete Ramos, Rose de Oliveira, Soraya Gebara, e, de modo muito especial a Edinaldo Faria Lima, pelo apoio constante para tudo aquilo de que depende um professor.

Aos meus colegas de Departamento de Antropologia, que felizmente vem crescendo nos últimos anos. Não é fácil conviver por tantos anos num mesmo departamento, os conflitos são praticamente inevitáveis, basta acompanhar o que ocorre ao nosso redor. Nesse sentido somos mesmo privilegiados. Alguns dos professores do departamento colaboraram comigo de modo mais específico e os agradecimentos mais pontuais estão nos trabalhos apresentados.

Agradeço, finalmente, o apoio técnico para a elaboração desta livre-docência. As imagens foram escaneadas por Marcelo Guarnieri e tratadas posteriormente no Photoshop por Luciara Garcia. Mariana Vanzolini escaneou as imagens do ensaio sobre o casarão Campos Elíseos. Yukie Hori encarregou-se da diagramação e impressão dos textos e fotos. Sou grata à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo pelo apoio através do Projeto Especial, que possibilitou a realização destes trabalhos técnicos, sem os quais esta livre-docência não se realizaria.

Introdução

Os trabalhos reunidos nesta livre-docência refletem, efetivamente, meus interesses a partir do pós-doutorado que realizei na University of Manchester, na Inglaterra, entre Setembro de 1993 e Março de 1995. São trabalhos escritos e reescritos em diferentes momentos a partir desta época e apresentados em diferentes fóruns de pesquisa, como ABA, ANPOCS, Moitará, um curso que dei no Centro Cultural Maria Antonia da USP, um simpósio na University of Virginia, nos Estados Unidos e um outro na Tate Gallery, em Londres.

Percebo agora o quanto é difícil realizar esta etapa da vida acadêmica após tantos anos da defesa de meu doutorado (1990). Uma das dificuldades é reunir um conjunto de textos que tenha um mínimo de consistência interna, no sentido de formar um conjunto e não uma mera reunião de textos. Por outro lado, algo praticamente impossível, evitar a redundância em textos escritos originalmente não para serem reunidos, mas escritos para serem apresentados com autonomia. Redundância não apenas de dados etnográficos, mas igualmente da perspectiva teórica que fui tecendo ao longo destes anos. Parte destas redundâncias, principalmente nos ensaios sobre o funeral Bororo, permaneceu, para não sacrificar a coerência do texto.

Foi neste pós-doutoramento no Granada Center for Visual Anthropology, na Universidade de Manchester que percebi as possibilidades efetivas de integração da imagem aos trabalhos que vinha realizando desde que iniciara a minha vida acadêmica. Se fotografar sempre foi uma atividade de grande interesse e prazer para mim, foi a partir desta época que percebi a possibilidade de integrá-la de modo mais eficaz à pesquisa e à apresentação dos resultados das pesquisas que vinha realizando. É por esta razão que os primeiros vídeos que realizei quando de minha estada em Manchester, "Al-Masoon, Wonder Women" e "Um casamento no Paquistão" fazem parte do conjunto de trabalhos aqui reunidos. Tenho plena consciência de algumas deficiências técnicas destes dois vídeos. Entretanto, nesta minha trajetória, eles foram reveladores do alcance de uma etnografia que se apóia não apenas em textos, mas igualmente em imagens. Este é exatamente o eixo dos trabalhos aqui reunidos, e que dá título a esta livre-docência: Etnografia e Imagem.

Imagens criadas pelo homem são tão antigas quanto a própria humanidade. Mãos marcadas na rocha ou na argila, as chamadas mãos em negativo, criadas soprando-se uma nuvem de pó colorido sobre a mão apoiada em pedra lisa, estão presentes em diversos sítios arqueológicos e são consideradas as imagens mais antigas produzidas pelo homem. Animais pintados em fundos de cavernas, quando se supõe que viviam na parte da frente destes locais - onde foram encontrados esqueletos, armas e ferramentas - correspondem a

um período posterior. Cavalos, touros, bisontes tornaram famosas as cavernas de Lascaux, na França e Altamira, na Espanha. Se as nossas pinturas rupestres na serra da Capivara, no Piauí e na caverna da Pedra Pintada, no Pará têm entre cerca de 10 e 12 mil anos, aquelas registradas na Europa, como as recentemente descobertas na cidade de Villhonneur, na França, podem chegar a 25 mil anos.¹ O fato é que as imagens nos acompanham desde pelo menos o Paleolítico.

As hipóteses quanto aos sentidos e objetivos destas imagens variam de acordo com a época em que foram estudadas e a perspectiva teórica adotada. Não eram imagens decorativas ou ornamentais, pois há inúmeras que se sobrepõem, apesar da enorme disponibilidade de espaço. São, por outro lado, muitas as cavernas distantes umas das outras que apresentam pinturas semelhantes. Hauser (1968) aposta numa interpretação que é atualmente amplamente utilizada para a análise de outros fenômenos pela Antropologia, embora não mais para as pinturas rupestres. Para ele algumas obras de arte são criadas para serem vistas, outras simplesmente para que existam. As pinturas rupestres perseguem, segundo Hauser, objetivos mágicos, com animais frequentemente representados sendo atravessados por flechas ou lanças, além da representação de figuras humanas, disfarçadas de animais, ocupadas em danças mágicas. (Hauser, 196:23). São pinturas naturalistas. “Uma representação cujo fim era criar um duplo do modelo – ou seja, não apenas indicar, imitar, simular e sim, literalmente substituir, ocupar o lugar do modelo”. (idem). Segundo Hauser, para o pintor caçador paleolítico, a pintura lhe permitia chegar à coisa mesma. “Pensava que com o retrato do objeto havia adquirido poder sobre ele”. (idem, p. 20).

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

São várias as interpretações sobre estas imagens do Paleolítico e não cabe aqui discuti-las. Apenas quero apontar que a presença das imagens é tão antiga quanto a humanidade, historicamente esta presença vem se intensificando enormemente e as mudanças nesta área ocorrem com velocidade cada vez maior. Se não podemos afirmar com certeza que as pinturas rupestres tinham motivação mágica, hoje presenciamos um intenso uso de imagens pelas diferentes religiões. Num livro de título sugestivo – “... E o Verbo se faz imagem – Igreja Católica e os meios de comunicação no Brasil: 1962-1989”, publicado em 1991, Paula Montero afirma que a televisão permanece um campo praticamente inexplorado pela Igreja Católica, ao contrário do rádio e da imprensa. Diferentemente do que ocorre hoje, no período analisado no livro a Igreja Católica não era ainda proprietária de canais próprios de televisão e sua atuação mais constante e de maior público eram as missas dominicais. Publicado há quinze anos, os meios de comunicação analisados neste livro são o rádio, a televisão, jornais, boletins e meios

audiovisuais, dentre os quais o vídeo. Não menciona, pois não era mesmo relevante, um dos meios mais poderosos de comunicação atuais: a internet. Sabe-se que hoje este é um meio de comunicação intensamente explorado por religiosos dos mais diferentes credos: católicos, judeus, muçulmanos, evangélicos, etc. A televisão e a internet têm cada vez mais fiéis, não apenas os internautas leigos, mas fiéis religiosos, que mantêm a fé sem saírem de casa. A “Santa Missa” um dos programas mais antigos da Rede Globo, continua líder em audiência no horário. A Rede Vida transmite diariamente às 19:20 missa para cerca de 80 mil telespectadores. Padres e rabinos alertam que a televisão e a internet não substituem a participação real e presencial, mas nenhum líder religioso descarta a importância destes veículos. Espíritas, evangélicos e muçulmanos têm também os seus sites onde divulgam a “verdadeira” fé.² Se na época de publicação deste livro as novas tecnologias de informação ainda eram incipientes, a interpretação de Montero quanto ao poder das imagens para a religião permanece: “é preciso considerar que a imagem “dá realidade”, confirma, os valores éticos e culturais a partir dos quais a ação política se desenvolve. Nunca é demais lembrar que, num mundo em que o verbo se fez imagem, parecer é talvez mais importante que dizer”. (Montero, 1991:245).

Se no campo da religião imagens eletrônicas ajudam na divulgação da fé, no campo da ciência elas podem, até por acaso, contribuir para o conhecimento. Com a ajuda do Google Earth (www.earth.google.com) um banco *online* de imagens aéreas de todas as regiões do mundo, um especialista italiano em artes gráficas e a partir desta descoberta arqueólogo amador, descobriu uma vila romana fundada no ano 2000 aC, na região de Parma, na Itália. A descoberta se deu por acaso, quando ele procurava uma foto aérea de sua região, como fazem todos os internautas que entram em contato com o site.³

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

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

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

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

A análise de Schwartz centra-se nas últimas décadas do século XIX, mas suas conclusões poderiam bem se adequar ao que observamos hoje. Como entender os elevados índices de audiência de programas que procuraram levar “a vida real” para a TV, como “Aqui, Agora”, “Cidade Alerta”, etc.? O crime e a sua perseguição são efetivamente dinâmicos e podem ser vistos como espetáculo, mas o que transforma a vida privada em espetáculo em programas como “Big Brother”? Para Maria Rita Kehl, “a sociedade do espetáculo vive obcecada pela fama. O espetáculo promove a afirmação da vida humana como visibilidade: existir, hoje, é “estar na imagem”, segundo uma estranha lógica da visibilidade que estabelece que, automaticamente, “o que é bom aparece/o que aparece é bom”. (Kehl, 2005:242).

Talvez estejamos vivendo uma intensificação desta tendência de espetacularização da vida que existe há séculos, certamente desde que existe o teatro. Se a vida moderna impõe um maior isolamento entre as pessoas, uma eterna ausência de tempo que permita contatos pessoais mais intensos, deve haver alguma forma de substituir estas ausências. “[...] encantamento, descoberta, o ápice da paixão, e o processo de desencantamento, ciúmes e neuroses que permeiam as relações amorosas, [...] tudo isto ocorre através de meios eletrônicos”, afirma Rosane Pires Batista em artigo onde analisa o filme “Denise está chamando” e as relações interpessoais no mundo contemporâneo. (Pires Batista,

2004:97). Como entender de outro modo a invasão da privacidade consentida e mesmo estimulada pelo próprio usuário de comunidades virtuais como o ORKUT?

Foram 15 anos até que a chegada de Colombo à América pudesse ser noticiada na Inglaterra. (Darnton, 2000). A velocidade que conseguimos atingir hoje na divulgação de grandes eventos seria impensável cem anos atrás. Foi em 1969 que acompanhei, pela TV, a chegada do homem à lua. Lembro-me até hoje da sensação de estar presenciando pela televisão em minha casa, algo que era igualmente visto “de perto e na hora” pelo mundo todo. Em 11 de Setembro de 2001 o ataque às torres gêmeas nos Estados Unidos, “transmitido ao vivo”, conseguiu superar tudo o que conhecíamos no gênero da ficção. Este fato estimulou as vendas da já crescente “indústria do medo”. Nas grandes cidades, vivemos cada vez mais sob uma vigilância eletrônica constante. Calcula-se que 700.000 câmeras fiquem a postos dia e noite para acompanhar os movimentos dos cidadãos em São Paulo, observados em média vinte vezes por dia. Em Nova York são 2,4 milhões de lentes em ação. Imagens da segurança eletrônica movimentam 1,1 bilhões de reais por ano no Brasil, 440 milhões na capital paulista.⁴

No momento em que escrevo esta Introdução o show dos Rolling Stones é assistido no Rio de Janeiro por cerca de um milhão de pessoas. Em São Paulo, da televisão de minha casa, sou dos milhares de telespectadores que acompanha o espetacular desempenho de Mick Jagger e a possibilidade de reviver de alguma forma os sonhos de outrora.

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

O que quero aqui ressaltar com esses dados é a necessidade de termos uma Antropologia mais sintonizada com o mundo contemporâneo. Uma Antropologia sensível às mudanças cada vez mais intensas que atingem a todos nós, inclusive àqueles que se situam nas chamadas “sociedades tradicionais” e que às vezes mais facilmente do que nós antropólogos, incorporam as novas tecnologias que conseguem conquistar. Dentre estas várias mudanças, propiciadas pela tecnologia moderna, uma das mais significativas é a que ocorre no campo da imagem. As possibilidades de produção e difusão de imagens vem se acentuando desde meados do século XIX, quando se consegue sua reprodutibilidade técnica, analisada em clássico artigo de Benjamim (1994). Desde então as mudanças se intensificaram e assistimos hoje a uma verdadeira revolução digital no campo das imagens.

Em se tratando de uma livre-docência que reúne um conjunto de textos e não uma única tese devo dizer que meu objetivo mais geral, no conjunto dos trabalhos aqui apresentados é simplesmente o de mostrar que a Antropologia deve incorporar as imagens à etnografia. Num mundo cada vez mais povoado de imagens e tendo elas uma importância crescente na vida social, não é admissível que as Ciências Sociais continuem cegas. Procurarei mostrar com estes trabalhos que a Antropologia Visual tanto é, como o defende MacDougall (1997), uma antropologia do visual, do mundo visível, das formas culturais visíveis, onde as imagens têm papel evidente, como pode igualmente se utilizar de meios visuais para descrever e analisar a cultura.

Na parte I – Imagem e Ciências Sociais, trajetória de uma relação difícil - procuro entender os caminhos que levaram as Ciências Sociais a se afastarem da imagem e, mais particularmente, o tipo de relação que a Antropologia estabeleceu com as imagens, desde o início de nossa disciplina até os dias de hoje. A partir de uma Antropologia dos Sentidos (Howes, 1991) procuro entender como, historicamente, os nossos cinco sentidos foram diferentemente percebidos, valorizados hierarquizados, social e culturalmente, seja pelo senso comum, seja no modo como foram incorporados pelas Ciências Sociais nas atitudes valorizadas para o bom desempenho da atividade científica. Por outro lado, como entender o privilégio que atribuímos à visão, o visualismo que impregna nosso discurso científico e, por outro, esta atitude de enorme resistência à análise de imagens e a sua produção?

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

A segunda parte desta livre-docência reúne três ensaios sobre o funeral Bororo. O primeiro deles discute os três principais filmes realizados sobre o funeral Bororo – o de Luiz Thomaz Reis, de 1917; o de Dina e Claude Lévi-Strauss, realizado por Dina na viagem que ambos empreenderam às várias aldeias no interior do Brasil em 1935 e o de Heinz Foerthman e Darcy Ribeiro, realizado em 1953, por ocasião das cerimônias funerárias de Cadete, um grande líder Bororo. Procuro mostrar que estas imagens filmicas trazem contribuições fundamentais para a compreensão desta sociedade e especificamente sobre este ritual, que até agora, entretanto, não foram incorporadas pela farta literatura a respeito dos Bororo. O objetivo é também o de refletir sobre a relação entre texto visual e texto verbal, para entender a dificuldade dos antropólogos em lidarem com a imagem, seja tomando-a como dado para suas análises, seja assumindo a linguagem visual para divulgar o resultado de suas pesquisas.

Imagem, Corpo e Memória, o segundo ensaio, centra-se na análise de duas fotografias do funeral Bororo, procurando entender corpo e ritual como elementos fundamentais da memória. O texto parte das preocupações de autores clássicos como Warburg, Darwin (1872, 2000), Mauss (1921, 1979) e Durkheim (1912, 1968), a respeito das emoções, retomadas por autores contemporâneos como Clastres (1978, 2004) e Severi (2003), mais interessados em imagens e ações rituais sobre o corpo como suportes de memória em sociedades sem escrita. A análise das duas imagens escolhidas tem como pano de fundo as leituras de Barthes (1990) sobre os aspectos retóricos da imagem.

No último dos ensaios sobre o funeral Bororo procuro analisar este ritual a partir da perspectiva desenvolvida por Taussig (1999), ou seja, como um momento que simultaneamente promove a desfiguração e a refiguração da sociedade Bororo por meio dos inúmeros rituais que ocorrem a partir da morte de uma pessoa. As transformações desencadeadas pela morte envolvem o morto, seu corpo, a alma, a escolha de um representante do morto, assim como transformações nas relações entre os vivos. Todas estas transformações são vividas ritualmente e, por outro lado, todas elas são objeto de segredo, ao qual apenas os homens iniciados têm acesso. Reúno neste artigo as fotografias que captei ao longo de trinta anos de pesquisa entre os Bororo, procurando uma aliança entre texto e imagem que expresse de modo mais claro o que se passa neste que é o ritual mais celebrado nesta sociedade. Este é um momento de recriação da sociedade Bororo e foi a análise detida destas fotos que me permitiu perceber que o funeral é uma inversão estrutural do ritual de nomeação desta sociedade.

O eixo central do conjunto dos trabalhos aqui apresentados é a fértil articulação entre etnografia e imagem. Como, então, entender a relação que um grande antropólogo como Lévi-Strauss, com enorme apreço pela etnografia, seja simultaneamente um grande fotógrafo e alguém que vê a fotografia como um mero documento, uma arte de fato menor? No artigo desta terceira parte procuro demonstrar que há uma comparação possível entre as concepções de Lévi-Strauss acerca da fotografia e de sua angústia com as narrativas de viagem. Meu objetivo é mostrar que compreender esta associação só é possível quando se analisa as reflexões de Lévi-Strauss a respeito das obras de arte e do papel que ele reserva à etnografia. Por outro lado, são suas próprias considerações sobre o artista que devem ser levadas em conta se nosso objetivo é avaliar o Lévi-Strauss fotógrafo e suas imagens de enorme sensibilidade sobre os povos e locais que registrou quando de sua viagem pelo Brasil.

A parte final desta livre-docência, relativa à produção de imagens que desenvolvi após o doutorado, se inicia com os já mencionados vídeos realizados por ocasião de meu pós-doutoramento em Manchester: os vídeos “Al-Masoom, Wonder Women” e “Um casamento no Paquistão”. Ambos se pretendem etnografias através de imagens em movimento e centram-se em uma população que eu até então desconhecia: os paquistaneses que passaram a viver em Manchester, na Inglaterra e um casamento

realizado no Paquistão e que tive a oportunidade de filmar a partir dos contatos que estabeleci em Manchester com uma das famílias com quem convivi longamente.

“Exclusivos e Excluídos” é um trabalho mais experimental que os dois anteriores e nasce de uma angústia antiga que tenho com relação à desigualdade social no Brasil. Meu objetivo foi buscar uma estratégia pouco usual nas análises empreendidas por cientistas sociais para a compreensão deste que é, na minha opinião, um dos mais graves problemas de nosso país. Não trabalho aqui com as perspectivas sociológicas clássicas que se dedicaram ao tema, mas com dados que vem de uma percepção sensível. Refiro-me à percepção que podem ter aqueles que vivem numa grande cidade como São Paulo e não se deixam anestesiar pela visão constante desta desigualdade que observamos nos faróis, nas marginais, nos grandes viadutos, nas marquises de grandes prédios no centro da cidade. Utilizo-me do Dossiê Desigualdade, que reúne os primeiros resultados de pesquisas coordenadas por Elisa Reis (2000), procurei acompanhar como os levantamentos do IBGE são divulgados em jornais como O Estado de São Paulo. Procuo levar esta percepção sensível e estes dados para entender o modo como alguns grupos sociais do topo e da base de nossa pirâmide social se apresentam publicamente. Parto da afirmação de MacDougall de que “it is necessary to insist that visual anthropology is not about the visual *per se* but about a range of culturally inflected relationships enmeshed and encoded in the visual”. (MacDougal, 1997:288). Este texto na verdade emerge da narrativa de um vídeo-clip com o mesmo nome – “Exclusivos e Excluídos” -, de pouco mais de dois minutos, que elaborei com dois dos pesquisadores de nosso temático: Lucas Fretin e Gianni Puzzo. O vídeo-clip foi assim um pré-texto (ou pretexto para o texto), onde se evidencia a visibilidade dos exclusivos e a oralidade dos excluídos.

“Geometrias Urbanas” reúne uma seleção de fotos que captei em São Paulo, em Setembro de 2001, por ocasião de um evento promovido pela Prefeitura de São Paulo. O objetivo do evento era formar grupos de pessoas que, coordenadas por um fotógrafo profissional, iriam passear pelo centro de São Paulo, buscando captar imagens a partir de um tema por eles escolhido. O grupo de que participei, coordenado pelo fotógrafo Du Ribeiro, procurou ver São Paulo “do alto”, a cidade que se descortina de grandes edifícios do centro. Meu interesse ao incorporar-me a este grupo era exatamente o de poder exercitar um olhar voltado para um foco diferente daquele que eu sempre tivera: as pessoas. Nestas imagens as pessoas são como que meros elementos da paisagem urbana, linhas e sombras destas geometrias que procurei circunscrever nestas fotos. Estas fotos foram publicadas na coletânea Escrituras da Imagem (2004), que organizei com outros pesquisadores do projeto temático financiado pela FAPESP.

As fotos que compõem o ensaio sobre o grande casarão dos Campos Elíseos, projetado por Ramos de Azevedo, foram captadas em 2001, quando resolvi fazer um passeio fotográfico pelo bairro com Andréas Hofbauer. As imagens que via e procurava registrar em minha câmera davam-me a sensação de “história em curso”, de tempo que passa e transforma os cenários urbanos.

O último ensaio fotográfico – O Circo, Onomatopéia Visual – inspira-se na análise que Barthes (1990) faz das pinturas de Arcimboldo, o pintor do século XVI, que se tornou famoso com suas cabeças compostas. Arcimboldo e Barthes são aqui inspiração para um exercício de colagem em que busco as possibilidades de aproximação entre forma e conteúdo.

Todos os ensaios fotográficos foram realizados com uma câmera fotográfica Nikon F4 e as seguintes objetivas Nikkor: 24-50mm (1:3.3-4.5); 80-200mm (1:2.8 D); 50mm (1:1.4) e filmes TMX da Kodak (Geometrias Urbanas); TMZ da Kodak (Campos Elíseos) e Ilford Pan F Plus (O Circo - Onomatopéia Visual). Devo confessar que a qualidade do filme em película continua me encantando, mas o peso deste equipamento (cerca de dez kilos) e a grande agilidade do digital me levaram a optar, a partir de 2003, por esta tecnologia que vem, gradativamente, revolucionando a fotografia.

Notas

¹ O Estado de São Paulo, 7 de Fevereiro de 2006, A13.

² O Estado de São Paulo, 5 de Fevereiro de 2006, A24.

³ O Estado de São Paulo, 20 de Setembro de 2005, A18.

⁴ Veja São Paulo, 22 de Fevereiro de 2006, ps. 20-26.



Imagem e Ciências Sociais

Trajectoria de uma relação difícil



Trajetória de uma relação difícil ¹

“Quem não preferiria perder a audição, o olfato e o tato em lugar da visão? Mas, por que? Porque quem perde a visão é como aquele que arrancado do mundo não pode vê-lo mais, nem a nenhuma de suas coisas, tornando, assim, a vida irmã da morte”.

Leonardo da Vinci Urb. 6b, 7a

Os primeiros resultados de uma pesquisa desenvolvida por Christopher Tyler, do Instituto de Pesquisa Ocular Smith-Kettlewell, na Califórnia, mostram que pintores os mais diversos, como Botticelli, Da Vinci, Rembrandt, colocam, em seus retratos, um dos olhos do personagem sempre no centro da tela. Uma pesquisa mais abrangente mostra que o mesmo se repetia em obras de pintores por mais de 600 anos de história. “Se análises de arte omitem a centralização ocular como um princípio de composição, sua manifestação ao longo dos séculos e das variedades de estilos artísticos deve ser essencialmente inconsciente”.² Para explicar estes resultados Tyler, um neurocientista, irá realizar estudos de mapeamento do cérebro tentando identificar quais áreas são estimuladas quando a pessoa vê o olho no centro da tela ou fora de lugar. Para ele este fato está também ligado às formas habituais de comunicação: “Acho que essa situação não ocorre somente em retratos. Acredito que as pessoas se posicionam de forma a ter um olho no centro, como um padrão de corpo, uma forma de comunicação. Elas reclinam um pouco a cabeça, viram o corpo enquanto interagem (...) As pessoas geralmente fazem isso inconscientemente”. (idem).

Não consigo avaliar processos de percepção a partir de um “imageamento por ressonância magnética funcional”, que permita determinar que áreas cerebrais respondem a determinados estímulos. O que esta pesquisa demonstra, para nós cientistas sociais, vem sendo tema de cursos, debates e seminários – a importância da visualidade, da visão, da associação que nós ocidentais fazemos entre visão e conhecimento. Como antropóloga, certamente investigaria os primeiros resultados desta pesquisa buscando identificar a relação existente entre formas de comunicação em diferentes culturas, posturas corporais no ato da comunicação e o modo como estas culturas privilegiam os órgãos do sentido, o valor que elas atribuem a cada um deles. Seeger já demonstrou que a ornamentação de um órgão pode estar relacionada com o seu significado simbólico numa sociedade e, por isso “os ornamentos devem ser tratados como símbolos com uma variedade de

referentes e examinados como sistema”. Assim, “O ornamento das orelhas e da boca pode perfeitamente indicar a importância simbólica da audição e da fala na medida em que estas faculdades são definidas numa sociedade específica”. (1980:45).

Neste sentido, apesar de instigantes os resultados da pesquisa de Tyler não são surpreendentes. No ocidente, nossa percepção é hoje antes de tudo visual/espacial, nossa relação com o mundo é eminentemente visual, é a visão o sentido que o senso comum privilegia como órgão do conhecimento. Sabemos que, mesmo na tradição ocidental, nem sempre foi assim.

“No século XVI era o ouvido. O que já foi uma mudança. De um homem sagaz os romanos diziam: “ele tem um nariz fino”. Para Horácio “*Homo naris emunclae, homo obesae naris*”. Nós dizemos: ele tem uma boa visão. E nossos pais no século XVI: ele tem um ouvido astuto; ele ouve a relva crescer... Curiosa progressão. Primeiro o odor, o sentido animal; em seguida o ouvido, este sentido já mais refinado. Finalmente a visão, este sentido intelectual”. (Febvre, 1953:5, tradução minha).³ Lucien Febvre acrescenta que mesmo a invenção da imprensa não levou imediatamente a um privilegiamento da visão, até porque no século XVI ainda não se lia silenciosamente. Em plena reforma religiosa, a Bíblia era a base das crenças. Lutero, Calvino ou Zwinglio eram representados com um grande livro nas mãos: a Bíblia. Mas eles reivindicam a *Palavra*. “Eles não lêem as epístolas de Paulo. Eles escutam a palavra de Deus pela voz de São Paulo, [...] A Fé era audição [...] os órgãos por excelência do Cristão são as orelhas”. (idem).⁴

Já no século XIX a visão torna-se não apenas meio de conhecimento, mas, igualmente, objeto do saber e da investigação. Nélia Dias (1999) mostra o quanto antropólogos franceses, como Broca, da Associação de Antropologia de Paris, procuravam investigar a acuidade visual, problemas de visão, a percepção de cores, a cor dos olhos e a própria evolução anatômica do olho, no exato momento em que proclamam a predominância metodológica da observação. Vale lembrar que estas investigações se davam com o objetivo de saber como os sentidos podem conferir autenticidade, sendo eles mesmos atravessados pela dimensão fisiológica e subjetiva. Estas investigações concluem pela prioridade da visão como órgão privilegiado do conhecimento e uma das razões é que é a visão que permite a distância necessária para o conhecimento, sem necessidade de toque.⁵

“O cientificismo e a objetividade típicas do século XIX supõem a distância espacial e a posição “neutra” do observador, requisitos que apenas a visão, dentre todos os órgãos dos sentidos pode fornecer”. (Dias, 1999:28, tradução minha).⁶ Associada a outros critérios antropométricos, a cor dos olhos era um dos elementos da classificação hierárquica das raças, colocando em evidência características físicas e intelectuais associadas a cada uma delas. Nélia Dias lembra ainda que a cor dos olhos foi considerada por mais de um século como um índice de identificação para fins de controle policial, político e social. Vale notar que este índice não perdeu sua legitimidade. A cor e as formas da íris são dos elementos mais aventados para as futuras carteiras de identidade, mais até do que a impressão digital ou a própria assinatura de seu portador.

Também na Inglaterra do século XIX o tema da visão era central. Os relatórios da expedição organizada pela Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, que tive a oportunidade de examinar na Biblioteca da Universidade de Saint Andrews estão repletos de imagens e de dados a respeito da acuidade visual dos povos pesquisados na Austrália. Como assinala Anna Grimshaw, “Vision was a central question in the Torres Straits expedition. It was the focus of a substantial part of the scientific enquiry into native life, and it formed an important theme underlying the mode of enquiry itself. Vision was inseparable from the question of method”. (2001:20).

Na segunda metade do século XIX, a partir da invenção das novas tecnologias para reprodução de imagem, como a fotografia e posteriormente o cinema, há uma clara associação entre o olhar e o conhecimento. Basta lembrar o quanto as imagens propiciadas pela invenção da máquina fotográfica estavam ligadas às atividades científicas. Como mostra Maresca (1996) a imagem fixa rapidamente se impôs através dos progressos da microscopia e da astronomia, como auxiliar do conhecimento. Dentre as várias disciplinas científicas, a medicina é das que mais cedo valoriza a visão como ato de conhecimento. A invenção do Raio X, em 1895, permitirá ver aquilo que não é imediatamente visível no corpo humano, ver o corpo diretamente, sem abri-lo. Esta valorização da visão não se limita à medicina oficial.⁷

De todos os sentidos, é à visão que atribuímos um valor privilegiado. A associação entre olhar e conhecimento pode ser percebida a partir de alguns indícios, como o nome de várias revistas de informação: Veja, Visão, Nouvel Observateur, Look, etc.. Assim, não é de se espantar que este órgão tão valorizado seja colocado pelos pintores, inconscientemente, no centro da tela.⁸

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

“... direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura. Divido o comprimento desse homem em três partes, sendo para mim cada uma das partes proporcional à medida que se chama braço, porque medindo-se um homem comum, vê-se que ele tem quase a medida de três braços”. (Alberti, 1999:94).

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

Numa elaboração matemática a perspectiva é vista como intersecção de uma pirâmide e, portanto, de triângulos isósceles, sempre proporcionais. “Within this landscape of linear perspective vision the self becomes a spectator ensconced behind his or her window on the world; the body, now divorced from this self, becomes a specimen, and the world, as a matter for this detached and observing eye, becomes a spectacle”. (Romanyshin, Robert, 1989:31 in Howes, 1991:5).

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

Meu objetivo é, seguindo as pistas abertas por Howes (1991), ao propor uma “Antropologia dos sentidos”, entender como este privilegiamento da visão enquanto órgão dos sentidos que praticamente deixa todos os outros em segundo plano quando o que está em jogo é o ato do conhecimento, é acompanhado, nas Ciências Sociais, por um certo fechar de olhos para as imagens. Vale alertar que não me refiro aqui aos fenômenos de percepção ou cognição, áreas que vem sendo estudadas pela Psicologia clássica. Trata-se, isto sim, de entender como os cinco sentidos são percebidos, hierarquizados, representados e diferentemente valorizados social e culturalmente. Sabemos, por outro lado, que nenhum dos sentidos opera isoladamente. Como disse Merleau-Ponty, a percepção “não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala simultaneamente a todos os meus sentidos”. (Merleau-Ponty, 1969:105).

É partindo destas premissas, portanto, que pretendo entender o modo como nós cientistas sociais valorizamos diferentemente cada um dos sentidos e como os percebemos nas atividades a que nos dedicamos, nas atitudes valorizadas para o bom desempenho da atividade científica. Nesse sentido, é notório o fato de que o léxico para o universo visual é infinitamente mais rico e complexo do que o léxico para nossas impressões gustativas, olfativas ou mesmo auditivas. Assim, por exemplo, nas descontinuidades naturais relativas ao paladar distinguimos cinco categorias básicas: doce, azedo, ácido, amargo e salgado, mas frequentemente o contraste entre esses termos não é claro (o caju, por exemplo, fica entre o doce, o ácido e o azedo). Por outro lado, a língua tem suas “artes” e todo o léxico ligado ao paladar parece ser adequado para descrever experiências não gustativas: “uma menina doce”, “o homem que acordou azedo”, “uma experiência amarga”, “um preço

salgado”, para citar apenas alguns exemplos. São também conhecidas as associações entre o universo gustativo e a avaliação moral: “no Brasil tudo acaba em pizza”, “um homem que é um banana”, “o jogo foi marmelada”, etc.. É igualmente reduzido o léxico para as impressões olfativas e também este utilizado para um domínio não olfativo: “a coisa aqui vai feder!”.

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

Há, certamente, uma relação inevitável entre o valor atribuído à visão pelo senso comum enquanto órgão sensível do ato de conhecer⁹ e a proliferação de imagens em nossa sociedade, espécies de registros do olhar. Neste sentido, uma outra consequência deste privilegiamento da visão é que as imagens que produzimos acabaram por dominar nosso cotidiano, chegando mesmo a substituir a experiência.¹⁰

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

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

Sociologia uma disciplina eminentemente verbal. Também a Antropologia, como veremos adiante, abandona a partir da década de 30 do século XX, o uso intenso que havia feito das imagens desde a invenção da máquina fotográfica e posteriormente do cinema.

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

Não é apenas aquilo que se espera do observador que denuncia o visualismo¹¹ (como o denomina Fabian, 1983) nas nossas disciplinas. São vários os artifícios que utilizamos para “visualizar” a cultura ou a sociedade que estudamos: gráficos, tabelas, diagramas de parentesco, a famosa planta da aldeia. “To “visualize” a culture or society almost becomes synonymous for understanding it”. (Fabian, 1983:106).

“A PRIMEIRA REGRA e a mais fundamental consiste em considerar os fatos sociais como coisas” afirmava Durkheim (1966:13), porque os fenômenos sociais são coisas e assim devem ser tratados. É como dados que se impõem à observação, como as coisas que se encontram em nosso campo de visão que estes fenômenos devem ser observados pelo sociólogo. Só assim se poderia, na visão de Durkheim, afastar as prenoções que tanto atrapalham a análise científica.

O grande paradoxo é que este visualismo altera profundamente não só nossa própria experiência visual, como anula toda a experiência que nos vem por outros sentidos que não a visão quando estamos em campo. Outro ponto importante, assinalado por Fabian é que este discurso “... always seem to work against the grain of temporal continuity and coexistence between the Knower and the Known”. (Fabian, 1983:109). Ou seja, se a objetividade do conhecimento depende de uma distância espacial, esta parece levar igualmente a uma distância temporal. “(...) the Other, as object of knowledge, must be separate, distinct, and preferably distant from the knower”. (Fabian, idem, p. 121). Nos museus, nos relatos de viagens e nas grandes exposições universais este outro era efetivamente transformado em exótico, fora da contemporaneidade, distante de nós em termos de espaço e tempo.

São inúmeros os trabalhos, tanto no campo acadêmico, quanto no campo artístico, a respeito da visão¹² e do olhar. Por que, então, até muito recentemente, foram tão poucos os cientistas sociais que se dedicaram à imagem, seja a sua análise, seja a sua produção, através de fotos ou filmes? Antropólogos, sociólogos e cientistas políticos

parecem não perceber na imagem aquilo que leva críticos e historiadores da arte, semióticos e psicólogos a se debruçarem sobre elas. Como se este não fosse um campo legítimo de reflexão e, muito menos de produção para as Ciências Sociais.

Por que isto? Também nós, cientistas sociais, acreditamos que conhecer implica num processo de observação. Observamos detalhadamente, estabelecemos correlações entre os dados observados, anotamos os contextos, inferimos. Para os cientistas sociais conhecer implica em observar, mesmo que o objetivo final seja chegar além daquilo que é imediatamente visível. Também os cientistas sociais assumem esta postura de transformar o mundo em espetáculo a ser observado e do qual eles necessariamente se distanciam para observar.¹³ O produto do conhecimento não se traduz em imagens e sim em palavras, frases, textos. Textos que assumem, necessariamente, estilos diversos nas diferentes disciplinas e que são marcados pela época em que são escritos e pelo autor que o desenvolveu, como bem o demonstraram os pós-modernos. Textos traduzem nossa atitude de reflexão racional sobre o que é observado, tornam inteligíveis os fenômenos que nos propomos a explicar.

Mesmo que marcado pela visualidade (a observação, a descrição de aspectos eminentemente visíveis, a partir dos quais procuramos chegar a uma realidade subjacente e não visível) o conhecimento nas ciências sociais a partir da década de 20/30 do século XX, com raríssimas exceções, sobre as quais falaremos a seguir, abdicou das imagens, seja como campo de análise, seja como forma de comunicação do conhecimento. Imagens são vistas como pertencendo eminentemente ao campo do sensível e para os cientistas sociais este é um campo onde têm legitimidade apenas os artistas. Como diz John Wagner (1979:13, citado por Maresca), as Ciências Sociais são cegas.

Quero deter-me nesta questão procurando entender, a partir da relação tensa que existe entre texto verbal e texto visual, a resistência dos cientistas sociais à imagem, assim como procurar apontar o quanto as ciências sociais, em particular a Antropologia, ganhariam se vencessem esta resistência. Se o texto acadêmico e, em especial, a escrita etnográfica passaram por uma acirrada revisão por parte dos chamados autores pós-modernos, talvez novas experiências de técnicas narrativas que incorporem a imagem – fixa e em movimento – possam contribuir para uma forma de divulgação do conhecimento que seja menos autoritária, mais interativa e talvez mais evidente no seu processo de reconstrução da realidade que se quer revelar. Que fique bem clara minha posição de que imagens não substituem o texto, contrariando o dito popular que diz que uma imagem vale por mil palavras. Elas podem e devem aliar-se ao texto, penetrá-lo numa relação mais íntima, deixando de ocupar o apêndice de nossas publicações.

Vejamos como a Antropologia vem se relacionando com a imagem através dos tempos.

O cientificismo que marca o século XIX, presente nas idéias de progresso e modernidade parece ter como um de seus ícones, no campo da literatura, o romance de Mary Shelley – Frankenstein e a sonhada possibilidade de superação da morte, de

criação de vida a partir da morte. A experimentação, a busca de superação da morte e de conhecimento da realidade após o fim da vida parecem ser marcas típicas deste século. Também os trabalhos de Júlio Verne, como Cinco Semanas em um Balão (1863), Da Terra à Lua (1865), Viagem ao Redor da Lua (1869), A Volta ao Mundo em 80 Dias, Vinte Mil Léguas Submarinas (1870) e O Raio Verde (1882) são obras que inauguram a ficção científica e tecnológica e antecipam uma série de invenções e eventos (como a chegada à lua em 1969) que ocorreriam posteriormente.

Mesmo no campo da religião o cientificismo se faz presente. Toda a obra espírita de Allan Kardec trará as marcas desta época. Para ele o espiritismo é a “ciência que trata da natureza, origem e destino dos espíritos, bem como de suas relações com o mundo corpóreo”. (Medina, 1998:121). A ciência espírita buscava, exatamente, observar o espírito e entender as leis morais que regem suas manifestações. (idem, p. 113). Os princípios científicos do século XIX exigiam um rigor metodológico, e eram impregnados de um racionalismo tal que acabavam por levar a concepções bastante deterministas. Para Allan Kardec esta nova ciência deveria ver com olhar crítico as explicações anímicas, mágicas, míticas e religiosas a respeito do sobrenatural, para que pudesse chegar ao conhecimento das leis do princípio espiritual.

Neste mesmo espírito, o que marca também este século são as grandes invenções tecnológicas e a acelerada mudança que elas impõem no cotidiano. Basta lembrar que datam desta época o telefone, o telégrafo sem fio, o raio-X, a bicicleta, o automóvel e o avião. As máquinas deslumbram o homem do século XIX, e impõem por sua vez um outro ritmo ao trabalho. Tempos Modernos, de Chaplin, ilustra claramente as tarefas repetitivas e fragmentadas impostas pelo trabalho mecanizado. Por outro lado, tudo que era pensado como eterno deixa de sê-lo e o objetivo parece ser registrar e entender aquilo que é fugidivo, momentâneo. Esta perspectiva desdobra e acentua nos pintores impressionistas a “atração” pela velocidade, advinda do olhar movido pelo movimento dos trens e, no meio urbano em formação, das carruagens. É neste contexto de meados do século XIX, e afinada com a época e suas preocupações, que surge a Antropologia como disciplina científica, ou seja, com uma problemática específica, um método e associações profissionais.¹⁴

Três grandes invenções, todas desta mesma época, permitem perceber o quanto as atenções se voltavam não só para captar aquilo que é fugaz, mas, igualmente, trazer para perto realidades longínquas, percorrer grandes distâncias, atravessando em pouco tempo um espaço antes impossível. São elas a invenção da máquina fotográfica, do cinema e da aviação, invenções que não implicaram apenas em mudanças nas formas de percebermos tempo e espaço, mas, igualmente, mudanças nas perspectivas visuais até então conhecidas. Se a literatura e a religião procuravam entender melhor a realidade possível após a morte, a fotografia, o cinema, a aviação e também a Antropologia vão procurar trazer para perto realidades também outras, distantes no espaço.

Embevecidos pelos avanços da industrialização que transformava por completo as competências e capacidades humanas até então conhecidas, os intelectuais do final

do século XIX procuram retrazar a história de sua sociedade, tentando entender os caminhos que permitiram chegar a este patamar evolutivo. “O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem ‘pelo campo’ e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história” (Piault, 1995:27).

As imagens foram incorporadas pela Antropologia desde o princípio da história do cinema. A grande invenção de 1895, dos Lumière, foi um equipamento importante na bagagem dos cientistas que participaram da Expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, em 1898. Imagens passam a ser cada vez mais freqüentes como registros de sociedades longínquas, como signos visuais de um Outro, visto como muito próximo de um mundo natural. Tais como as coleções de artefatos, avidamente buscadas pelos museus, as fotografias forneciam a possibilidade de organizar as sociedades em tipos, modelos humanos.¹⁵ “... visible signs may be more important in defining people in relation to oneself than in relation to each other. The visible emphasizes what one is not”. (MacDougall, 1997: 280).

O interesse da Antropologia pelo uso de imagens para ilustrações vinha igualmente do modelo científico seguido por esta disciplina no final do século passado: aquele fornecido pelas ciências naturais. Como já assinalado, a medicina logo incorporou com sucesso o raio X, inventado em 1895. Tanto a botânica quanto a zoologia e a geologia usavam muito ilustrações como recurso classificatório; antropólogos, por sua vez, buscavam fotos e ilustrações para captar aspectos visuais da cultura, que permitissem bases classificatórias para os diferentes estágios de evolução social. As fotografias, medidas e representações antropométricas serão também importantes elementos do diálogo que a Antropologia irá travar com as ciências médicas e jurídicas.¹⁶ Neste afã classificatório, além dos já citados dados antropométricos, os vários itens da cultura material, como armas, instrumentos agrícolas, adornos, pintura corporal, cestaria, cerâmica, detalhes arquitetônicos foram amplamente registrados na literatura antropológica até as três primeiras décadas deste século.

Esta proximidade com a imagem, que caracteriza a Antropologia no início de sua história, não está presente em todas as disciplinas das Ciências Sociais. Reagindo contra a Biologia e contra a Psicologia, “la sociologie aurait a peu près complètement éliminé le corps de son champ d’étude, au profit de tous les phénomènes collectifs qui pouvaient plus facilement être analysés comme des faits sociaux em soi. Or, si le corps s’est trouvé éliminé de la théorie sociale, il en fut évidemment de même pour l’oeil». (Maresca, 1996:133).

Entre 1936 e 1939 Margaret Mead e Gregory Bateson resolvem registrar em fotos e filmes «as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças, que já havia sido tema importante em trabalhos anteriores de Mead» (Heider, 1995:39). Se até esta época o objetivo da utilização de imagens era o registro visual de tipos humanos com propósitos explicitamente classificatórios, em Balinese Character (Bateson e

Mead, 1942) a imagem vinha a serviço de uma temática muito específica, a descrição visual do comportamento e o modo como práticas de socialização são fundamentais na formação do ethos cultural de um povo.

A Segunda Guerra Mundial levou muitos antropólogos norte-americanos, como Margaret Mead, Rhoda Métraux, Ruth Benedict e Gregory Bateson a utilizarem filmes para a análise de padrões culturais, que não poderiam ser observados *in loco*, principalmente filmes e culturas da Alemanha e do Japão.¹⁷ Tal como a literatura e o folclore, o cinema permitiria a projeção de imagens do comportamento humano que, se devidamente analisadas, levariam a avaliar e prever, naquele contexto da guerra, a reação coletiva e individual de sociedades que se enfrentavam. Eram, por isto mesmo, análises que se centravam no conteúdo temático dos filmes, a partir de uma metodologia que não se diferenciava muito daquela que os antropólogos utilizavam para a análise do significado de mitos, rituais e cerimônias das sociedades de pequena escala, com as quais já vinham trabalhando há algum tempo. Neste sentido, a análise tinha como objetivo buscar, através dos filmes, elementos que permitissem um melhor entendimento da cultura em questão e não o inverso.

Os trabalhos pioneiros de Mead e Bateson não tiveram seguidores e, a partir desta época, as imagens praticamente desaparecem dos trabalhos antropológicos. Para Banks e Morphy, organizadores de uma importante coletânea que se propõe a repensar a Antropologia Visual “The shift of focus to social organization, the importance of the genealogical method, the emphasis on oral tradition, may all have been contributory factors in the neglect of new recording technology, since researchers in these areas may have found the notebook an adequate tool. The neglect of art, material culture, and ritual forms, all areas where the camera comes into its own (and all inherently visual forms of interest to evolutionary anthropologists), may have been complementary factors. (1997:9).

O único antropólogo a inovar efetivamente a partir do uso da câmera foi Jean Rouch. Inovou ao sugerir mudanças tecnológicas na câmera de filmar que permitissem seu uso sem o tripé e, portanto, mais próxima de seu foco de atenção, além de ter sido dos primeiros cineastas a fazer uso do som sincronizado. Mas a grande inovação de Jean Rouch para a Antropologia foi propor a chamada Antropologia compartilhada, em que os sujeitos de pesquisa participavam ativamente do processo de filmagem e edição. Seu “cine transe” acabou tendo muito mais influência sobre cineastas como Truffault e Godard do que sobre os antropólogos que realizavam filmes etnográficos.¹⁸

Não cabe aqui fazer a história do filme etnográfico que, aliás, pode ser encontrada em outras publicações.¹⁹ Estas breves menções têm como único objetivo assinalar que apesar do grande interesse que a Antropologia tinha pelas imagens no início da história da disciplina, acabou por utilizá-las, basicamente muito mais como uma técnica de registro, e mesmo assim, com grande parcimônia. A introdução de Margaret Mead a uma coletânea sobre Antropologia Visual, publicada pela primeira vez em 1974, apesar de enfática quanto à necessidade das universidades enviarem antropólogos a campo munidos de equipamentos para gravação de sons e imagens e apesar de suas insistências

em registrar, através de fotografias e filmes, aspectos culturais de sociedades vistas como à beira da extinção, parecem não ter provocado o impacto desejado. Por outro lado, análises de imagens fixas e em movimento parecem ter ficado restritas ao período da guerra, pela simples razão que o conflito permitia apenas uma Antropologia à distância. O texto verbal predomina na literatura antropológica até bem recentemente.

Há séculos, é de enorme disputa e tensão a relação entre texto e imagem. Já no Renascimento, Leonardo da Vinci aparece como o grande defensor do olho como o mais nobre dos sentidos e a pintura como arte que em muito supera a poesia. Para Da Vinci a pintura era na verdade superior a todas as outras formas verbais de expressão. Num de seus manuscritos ele afirma:

“E se você me disser que a vista impede a detida e sutil reflexão com que se penetra nas divinas ciências, e que tal impedimento levou um filósofo a privar-se de ver, a isto lhe responderei dizendo que o olho, como senhor que é dos sentidos, cumpre com seu ofício, impedindo os discursos que não são ciências, confusos e falaciosos, nos que sempre se disputa com grande clamor e gesticulação de braços. Na verdade, aquele filósofo devia ainda privar-se da audição, que é o que ele devia ter feito se desejasse o acordo entre todos os seus sentidos. Se tal filósofo teve de arrancar-se os olhos para ser conseqüente com seu discurso, pense então que este ato foi conseqüente com a razão de seus discursos e de sua loucura. Não podia, por acaso, fechar simplesmente os olhos, quando tal acesso o possuía e mantê-los fechados enquanto esse furor se consumava? Mas o homem era louco, e louco era o discurso. Grandíssima loucura foi arrancar-se os olhos”. (Da Vinci, Urb. 7^a, 7b in Carreira, 2000:61).

Talvez fosse o momento de entendermos melhor esta disputa entre texto e imagem no interior da nossa disciplina, disputa em que o texto sempre levou vantagens. Começemos por entender nossa relação com as imagens.

Em todos os sentidos, as imagens antecedem a palavra. John Berger inicia seu livro hoje clássico – Modos de Ver (1972) – afirmando que não apenas a criança vê e reconhece aquilo que vê antes de começar a falar, como é também a visão e aquilo que vemos que estabelece nossa posição no mundo que nos rodeia. Podemos explicar o

mundo com palavras, diz ele, mas as palavras jamais podem dar conta do fato de que estamos rodeados pelo mundo. A relação entre o que vemos e o que conhecemos nunca se estabelece completamente. (Berger, 1972:7).

Não é apenas no desenvolvimento do indivíduo que a imagem antecede a palavra. Os estudos sobre a evolução das diferentes formas de escrita demonstram a relação íntima entre ícone e escrita e o próprio engendramento da escrita pela imagem. Dos pictogramas, que figuram os objetos do mundo real, aos hieróglifos, imagens sagradas utilizadas desde o século IV ac, até, finalmente, o ideograma, forma mais abstrata e simplificada que não tem uma função representativa e sim distintiva. O ideograma não tem sentido em si mesmo, não representa um objeto; tem uma função distintiva, sendo assim forma de escrita no sentido moderno do termo.

A relação mais evidente entre palavra e imagem está, obviamente, na arte da caligrafia (bela escrita) que evoca formas em meio ao texto. Na caligrafia, onde o significante importa tanto ou mais do que o significado, linha e linguagem têm uma relação plástica e o sentido expresso não é puramente lingüístico.

Imagens, fílmicas ou fotográficas, são signos que pretendem toda a identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência que esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam. Eficientes na comunicação simbólica, sem constrangimento sintático, as imagens são eloqüentes. Por isso mesmo as imagens mantêm com o discurso verbal, onde o significado parece claro e manifesto, uma relação tensa, como que uma disputa de território. Se o sentido do texto nos aparece como único e fixo (embora seja, também ele, passível de várias leituras) e capaz de abstrações e generalizações, imagens são, por sua própria natureza, polissêmicas e, paradoxalmente eternamente ligadas a seu referente concreto. No entanto, como mostra Miriam Moreira Leite, “[...] entre a imagem e a realidade que representa, existe uma série de mediações que fazem com que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a imagem não seja restituição, mas reconstrução – sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade, que é preciso aprender a sentir e ver [...]”. (Moreira Leite, 1998:40).

São estas características da imagem que acabaram por afastar os cientistas sociais de uma relação de maior proximidade com este campo. Pois nesta visão o discurso verbal aparece associado à possibilidade de desnudamento de verdades subjacentes à ilusória aparência da realidade (e apenas estas poderiam ser captadas pelas imagens). É também a utilização da linguagem, atributo que nos distingue dos animais, que coloca o discurso verbal como hegemônico nas Ciências Sociais, cuja tradição racionalista, cartesiana e positiva é até hoje um fato. Através de palavras argumentamos. Imagens parecem apenas expressar a realidade por elas representada. Acrescente-se a isto os significados de poder e controle que atribuímos ao olhar, do qual as imagens são inseparáveis. Ao discutir o panóptico Foucault (1977) demonstra que a visão, enquanto instrumento do poder, baseia-se, ao menos parcialmente, no fato de se ocultar da visão o mecanismo do olhar.

É de se perguntar se o antropólogo, por sua vez, não se sente mais garantido como autoridade ao não tornar públicos seus cadernos de campo (registros de suas observações), ao elidir as imagens que gravou em campo. Voltamos aqui às origens da perspectiva no Renascimento e à conseqüente separação entre observador e observado, a que aludimos no início deste texto. Nossa capacidade de reflexão e interpretação de determinada realidade só nos parece admissível quando garantimos a distância necessária para sobre ela discorrer. Descola é taxativo nesta questão e chega a formular uma regra implícita para a prática etnográfica: « Si l'on se risquait à la formuler em parodiant la concision du langage des physiciens, elle pourrait être énoncée ainsi: la capacité d'objectivation est inversement proportionnelle à la distance de l'objet observé. Em d'autres termes, plus est grand l'écart géographique et culturel qu'instaure l'ethnologue entre son milieu d'origine et son «terrain» d'élection et moins il sera sensible aux préjugés nourris par les populations localement dominantes à l'encontre des sociétés marginales qu'il étudie ». (Descola, 193:16).

«A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica», o clássico texto de Walter Benjamin, é referência básica quando a questão da imagem acaba por focalizar as transformações que se inscrevem na ordem social que se industrializa e que implicam uma nova noção de sujeito, agora diluído na massa e nas leis de mercado. A epígrafe de Paul Valéry (de *Pièces sur l'art*, de 1934)²⁰, com a qual Benjamin (1994) inicia esse trabalho, alerta para a modificação da própria noção de arte introduzida pelas inúmeras inovações dos tempos modernos. São conhecidas as críticas de Benjamin ao processo de reprodução da imagem que leva à perda da aura, do *hic et nunc* do objeto artístico. A perda da aura, diz Benjamin, remete ao mundo das mercadorias, da reprodução em série, das fantasmagorias. A unidade da presença de uma obra de arte, no próprio local em que se encontra, é a garantia de sua autenticidade. A atualidade permanente de um objeto de arte, que as técnicas de reprodução da imagem e do som permitem, fazendo com que possa ser visualizado e ouvido em qualquer circunstância, retiram deste objeto artístico sua autoridade. Se antes a arte era acolhida como objeto de culto, a partir da sua possibilidade de reprodução é o valor de exibição que toma o primeiro plano. A presença do objeto artístico independe do original; o objeto reproduzido pode agora se encontrar em locais e situações jamais imaginadas por aquele que o concebeu. Podemos ver a Mona Lisa, de Da Vinci, reproduzida numa lata de óleo ou em capas de cadernos escolares; ou então ouvir Bach enquanto tomamos banho ou no carro, em meio a um trânsito infernal. Mas, não podemos deixar de pensar se a multiplicação das imagens não teria acabado por refazer esta relação em um outro contexto: agora, após inúmeras exposições às imagens reproduzidas das obras, não se teria criado uma nova necessidade, de ter de se olhar, pelo menos uma vez, o “original”?

Como bem mostra Ortiz, “a idéia da ‘superioridade da arte’ não é meramente uma estratégia de distinção, mas também um elemento de crítica. [...] As reflexões que os representantes desta esfera fazem sobre o desenvolvimento de uma cultura de mercado [...] encerra uma recusa ao industrialismo que se consolida no século XIX” (1991:91).

Mas mesmo assim a esfera artística não logrou escapar ` a lógica do mercado.

Se a possibilidade técnica de reprodução da imagem causa, na esfera artística, a reação já assinalada inúmeras vezes por vários cientistas sociais e historiadores da arte, pouco se fez referência à revolução trazida pela possibilidade de reprodução exata da imagem, no sentido desta reprodução permitir um discurso pictórico reprodutível. Não estou me referindo às técnicas que surgem no século XIX, e que foram rapidamente incorporadas pelos antropólogos da época - como a fotografia e o cinema -, e sim às xilogravuras, às impressões em água forte que passam a ser efetivamente utilizadas a partir do século XV e que significaram, em termos de comunicação, uma revolução só comparável à invenção da escrita. Não eram simplesmente obras de arte menores, mas as ferramentas necessárias ao pensamento e à vida modernos. Como bem o mostra Ivins (1992), sem estas formas de impressão muito pouco restaria de nossas ciências, como a Arqueologia e a Etnologia e quase nada em termos de tecnologia. Ivins mostra o quanto a Grécia Antiga, dependente de desenhos, muito sujeitos a variações, pouco pode se desenvolver na Botânica, ciência classificatória, onde a descrição das plantas, seja através de palavras, seja através de desenhos pouco confiáveis, não permitia imagens demonstrativas. As dificuldades da Botânica não eram muito distintas daquelas da Anatomia, das tecnologias de maquinário, ou da arte dos nós.

Para Ivins é exatamente o reconhecimento da importância social, econômica e científica da possibilidade de se imprimir imagens que nos permite melhor avaliar o lento progresso da ciência e da tecnologia na Antigüidade Clássica e na Idade Média. Os avanços dos gregos em áreas do conhecimento como a Geometria e a Astronomia não dependiam de palavras acompanhadas por imagens demonstrativas.

Neste nosso mundo contemporâneo as imagens estão em toda parte, e sua presença vem se intensificando sensivelmente, ao mesmo tempo em que se sofisticam as técnicas de reprodução e manipulação de imagens. De todas as artes foi certamente o cinema que melhor serviu às mais diversas ideologias, partidos e governos políticos. Do cinema soviético ao alemão, do neo-realismo italiano ao nosso cinema novo. Forjou e difundiu um novo estilo de vida - como Hollywood, nos anos que se seguem a Segunda Guerra, expressou o vazio de uma geração. Tendo que competir com os aparelhos televisores, que começam a invadir os lares americanos, os Estados Unidos adotam telas gigantescas, que transformam o filme em grande espetáculo, difundindo pelo mundo afora o *american way of life* de forma extremamente ágil.

Entretanto, o cinema como instrumento de propaganda, de educação de massas foi sempre um contemporâneo do cinema de arte, aquele em que o autor se expressa, antes de colocar-se a serviço de um partido ou de uma ideologia. Mas, além disso, o significado de um filme adquire autonomia e nem o *cameraman*, nem o diretor, nem o produtor detêm o controle total sobre a recepção das imagens que são mostradas na tela.

Filmes documentários frequentemente trazem implícito um modelo de sociedade. Os chamados filmes de ficção - *feature films* (*feature* em inglês, significa

também caracterizar, retratar, delinear) - são, por outro lado, documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações. Enquanto antropólogos e cientistas sociais interessa-nos o cinema como campo de expressão imagética de valores, categorias e contradições de nossa realidade social.²¹ O cinema que reconstrói o real, seja através do documentário, seja através da ficção. Que reconstrói de modo admirável - que causa admiração - categorias como tempo e espaço, que articula planos e seqüências, produzindo significados que advêm exatamente desta montagem ou, num outro estilo, da própria ausência de montagem. Imagens que nos penetram em várias dimensões e que alteram o nosso modo de ser e perceber a realidade na qual nos encontramos.²²

Como antropólogos nos debruçamos sobre mitos, máscaras e rituais procurando, através de uma análise minuciosa, elementos que nos permitam uma melhor compreensão da organização social de uma determinada sociedade, os valores que orientam padrões de comportamento, as categorias básicas de um pensamento tipicamente humano. Não percebemos o quanto imagens fílmicas e fotográficas nos revelam, tal como estes aspectos da organização social e outros elementos da cultura material, dados fundamentais sobre nossa própria sociedade e sobre nosso modo de pensar.²³ Mas raramente nos debruçamos sobre o cinema ou sobre as fotografias. Tal como estas outras temáticas a que os antropólogos e sociólogos tradicionalmente se dedicaram, também o cinema, enquanto artefato, produto cultural, é uma via de acesso privilegiada para os objetivos a que as Ciências Sociais se propõem. Tal como mitos, rituais, vivências e experiências, as imagens fílmicas condensam sentido, dramatizam situações do cotidiano, representam - rerepresentam - a vida social. Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem.

Voltemos então ao nosso tema. O que fazem os cientistas sociais? Observam, investigam, perscrutam, analisam a partir de suas observações, procuram generalizar. A visão é, para nós, cientistas sociais, efetivamente um ato do conhecimento. Não se trata de uma visão qualquer e sim de uma visão treinada, formada, dirigida. O ato de ver é sempre uma questão de opção, ao contrário do ato de ouvir. O som nos penetra, vem de fora para dentro. Para olhar e, mais ainda, para o olhar que investiga, devemos dirigir nossos olhos com atenção. É um movimento inverso ao ato de ouvir, pois o olhar parte de dentro para fora.

Talvez esteja aí uma das grandes diferenças entre sociedades de tradição oral - onde o falar e o ouvir são absolutamente fundamentais - e as sociedades da escrita. George Devereux (1991) aponta os aspectos etnopsicológicos dos termos surdo e mudo (*deaf* e *dumb* em inglês) em diferentes sociedades, para discutir concepções populares mutuamente contraditórias sobre estupidez/burrice, a partir do uso lingüístico destes termos. Procura mostrar como diferentes culturas vão associar a inteligência humana seja à capacidade da fala, seja à capacidade da audição.²⁴

Por outro lado, ver e ler são atos individuais, que implicam em atos de escolha, de opção, em que o sujeito emerge como indivíduo, na acepção judaico-cristã do termo, tal como definida no clássico artigo de Mauss (2003). A imprensa e posteriormente a grande proliferação de textos impressos tornaram o processo de aquisição do conhecimento uma experiência muito mais privada e visual, aumentando também a credibilidade com relação à informação escrita.²⁵

Nas sociedades de tradição oral a palavra tem uma outra dimensão.²⁶ A audição implica necessariamente em presença, em proximidade e, igualmente, em aspectos não verbais de comunicação. É uma comunicação em que efeitos sinestésicos estão sempre presentes, evocando associações entre percepções de domínios diferentes, onde o indivíduo que escuta se envolve a partir de uma relação eminentemente subjetiva. É exatamente este envolvimento subjetivo que levará a Psicanálise a privilegiar a escuta, deixando para as práticas médicas o ato de olhar e o tacto como instrumentos básicos do conhecimento.

Para Howes (1991:178) há uma conexão entre oralidade e sociabilidade, assim como uma conexão entre visualidade e individualidade. Quanto mais uma sociedade enfatiza a visão, menos comunitária ela será; quanto mais ela enfatizar a audição, menos individualista ela será.²⁷

Retomando McLuhan, Howes (1991:171) mostra que foi a imprensa a responsável pelo viés favorável a um pensamento explícito ou objetivo, causal ou sequencial e, acima de tudo, lógico, tão característico da cultura ocidental a partir do Renascimento. Um pensamento que exige distância daquilo que é observado, que procura abstrair as aparências imediatamente visíveis. A invenção da imprensa apenas torna mais evidente o processo que se inicia já com a escrita. "Script, and particularly the alphabet, converted the dynamic event-world in which oral-aural man stored his knowledge into a world of static visual record. [...] the alphabet warped sound itself into a visual mode". (Ong, 1969: 643). É paradoxalmente este visualismo, ao qual Fabian também se refere, que afasta os cientistas sociais das imagens.

Se os cientistas sociais, com raras exceções, afastaram-se da imagem é porque ela dá a impressão de proximidade com o que ela representa. Cientistas sociais e antropólogos, particularmente, adotam a posição de estranhamento e distância com relação àquilo que querem analisar. Mesmo e principalmente se os fenômenos a serem analisados são por demais familiares.²⁸ A resistência a uma maior aproximação com a imagem é, muito provavelmente, por associarem a imagem a signos naturais, ao passo que as palavras são tidas, nesta perspectiva, como signos convencionais. Aquilo que nos distingue enquanto seres humanos é nossa capacidade de comunicação através da linguagem, ao passo que a percepção da imagem, embora também ela linguagem, é algo que supomos compartilhar com outros animais. Esta perspectiva ignora até hoje o fato que o século XV já descortinara: olhar não é apenas um fenômeno fisiológico, assim como imagens filmicas ou fotográficas não são apenas cópias do mundo visível. Olhar e

produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas a nossa vida psíquica e cultural. Percebemos, sobretudo aquilo que conhecemos do mundo, exatamente aquilo que a linguagem procura estruturar e ordenar.

Como diz Herbert Read,

“We see what we learn to see, and vision becomes a habit, a convention, a partial selection of all there is to see, and a distorted summary of the rest. We see what we want to see, and what we want to see is determined, not by the inevitable laws of optics or even (as may be the case in the wild animals) by an instinct for survival, but by the desire to discover or construct a credible world”. (1991:12).

Concebemos o mundo, o espaço, o tempo, a pessoa, a própria noção de imagem, através de valores que guiam o nosso olhar, nossa percepção e nossa representação, que não são, portanto, atividades universais ou naturais.

¹ Este texto procura sistematizar uma reflexão a respeito de um dos grandes temas de nosso primeiro projeto temático “Imagem em Foco nas Ciências Sociais” (FAPESP 1997/11810-9) e foi elaborado ao longo de todo o desenrolar do projeto, tendo se beneficiado das inúmeras discussões, debates e seminários entre os pesquisadores. Sou, portanto, grata a todos os pesquisadores que dele participaram e agradeço a oportunidade de utilizar aqui dados que vem de suas dissertações, teses e relatórios.

² Caderno Mais, Folha de São Paulo, 10 de Outubro de 1999, p. 11.

³ “Au XV^e siècle, c’était l’ouïe. Ce qui déjà constituait un changement. Car d’un homme subtil, les Romains disaient: ‘il a le nez fin». *Homo naris emunclae, homo obesae naris*, c’est de l’Horace. Nous disons, nous: il voit juste. Et nos pères du XV^e siècle: il a l’ouïe fine; il entend l’herbe pousser ... Curieuse progression. L’odorat d’abord, ce sens animal; l’ouïe ensuite, ce sens déjà plus raffiné. La vue enfin, ce sens intellectuel.»

⁴ «Ils ne lisent pas les épîtres de Paul. Ils entendent Dieu parler par la voix de Saint Paul, [...] . La Foi était audition. [...] . les organes par excellence du Chrétien, ce sont les oreilles». (Febvre, 1953: 6).

⁵ «... il faut proceder comme les voyageurs, c’est-à-dire à distance, sans s’approcher, ni entrouvrir les paupières avec les doigts, ni analyser les détails photographiques de la surface de la iris». (Topinard, 1886:600 in Dias, 1999:28). A necessidade de uma distância mínima para a correta observação já era assinalada por Da Vinci, alguns séculos antes: «Caso o olho veja um corpo situado bastante próximo, não poderá distingui-lo bem; o mesmo ocorre com alguém que tenta ver a ponta do próprio nariz. Por esta razão, e como regra geral, a natureza nos ensina que um objeto nunca será perfeitamente visto se o intervalo entre o olho e esse objeto não for, pelo menos, do mesmo tamanho que o rosto». (Da Vinci, Atl.138b in Carreira, 2000:102). Vale ainda observar que de todos os sentidos o toque é aquele em que mais está presente a subjetividade, sendo por isto mesmo o sentido dominante nas relações afetivas.

⁶ “Or, les canons de scientificité et d’objectivité au XIX^e siècle supposent la distance spatiale et la position «neutre» de l’observateur, réquisits que seule la vision, parmi tous les autres organes des sens, peut fournir». (Dias, 1999:28).

⁷ Melvina Afra Mendes de Araujo, uma das pesquisadoras que participou de nosso primeiro projeto temático demonstra em sua dissertação de mestrado “Das ervas medicinais à fitoterapia. Encontros e desencontros. Entre as lógicas biomédicas e popular”, defendida em 1998, a importância da visão na construção da própria noção de doença, assim como nos mecanismos utilizados em seu diagnóstico. Melvina mostra que mesmo atualmente, tanto para os biomédicos, quanto para a população leiga, “ver significa conhecer, saber”. Para as mulheres entrevistadas por Melvina esta visão não vem de um saber acadêmico, e sim de um dom divino e é esta visão que evidencia a doença e que caracteriza as concepções populares de doença e cura. Para os biomédicos, por outro lado, são imagens como as fornecidas pela ultra-sonografia, pela tomografia, raio-X, microscopia, etc., que permitirão demonstrar que determinada doença está ou esteve no corpo doente.

⁸ Uma pesquisa interessante, que poderia aprofundar os resultados iniciais da descoberta de Tyler seria, neste sentido, verificar se pintores de culturas que não têm a visão como órgão mais valorizado colocam um dos olhos sempre no centro da tela.

⁹ “Sight has today become the principal avenue of the sensuous awareness upon which systematic thought about nature is based” (Ivins, 1975:13). Vide, a respeito da relação entre a visão e o conhecimento o belíssimo artigo

de Marilena Chaui: *Janela da Alma, Espelho do Mundo*, na coletânea organizada por Aduino Novaes (1990).

¹⁰ Não são poucos os As. a enfatizarem este aspecto. Vide, entre outros, Barthes, 1984; Benjamim, 1994; Blonsky, 1985; Sontag, 1986, etc.

¹¹ “The term is to connote a cultural ideological bias toward vision as the “noblest sense” and toward geometry qua graphic-spatial conceptualization as the most “exact” way of communicating knowledge.” (Fabian, 1983:106).

¹² Vide, entre outros, Foucault, 1977; Howes, 1991; Novaes 1990 e 2004. No campo do cinema, três documentários foram recentemente produzidos sobre a visão, ou sua ausência: “Janela da Alma”, de João Jardim e Walter Carvalho, “A pessoa é para o que nasce”, de Roberto Berliner e “Reminiscência”, de Eduardo Nunes. Vide matéria a respeito em *Ensaio sobre a Cegueira*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 23/11/1999.

¹³ Mesmo os antropólogos, partidários da observação participante, deverão trabalhar sobre seus dados e refletir sobre eles a partir de uma distância daquilo que foi observado.

¹⁴ A Ethnological Society of London, por exemplo, é criada em 1843. (Pinney, 1992:74).

¹⁵ Vide, a este respeito, Edwards 1992 e MacDougall, 1997.

¹⁶ Vide a respeito Schwarcz, 1993.

¹⁷ Vide, a respeito da análise fílmica realizada por antropólogos neste período, o artigo de Weakland, 1995.

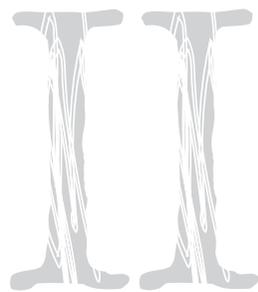
¹⁸ Quatro pesquisadores de nosso projeto temático, Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman realizaram o vídeo “Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras”, onde procuram analisar a obra deste antropólogo cineasta. Vide também de Renato Sztutman “Jean Rouch, um antropólogo cineasta”, onde Renato, após analisar com profundidade a trajetória da obra de Jean Rouch, acaba por questionar alguns dos parâmetros que norteiam a obra dos chamados autores pós-modernos.

¹⁹ Em português temos artigos de vários As. no n. 1 do Cadernos de Antropologia e Imagem, publicado pela UERJ em 1995.

²⁰ “Nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquele que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as idéias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como antes, que não pode mais ser elidida das iniciativas do conhecimento e das possibilidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se estas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até o ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável”. (Paul Valéry, *Pièces sur l’Art*, 1934; *Conquête de l’Ubiquité*, pp. 103,104).

²¹ Vide a dissertação de mestrado de Mirela Berger, A Projeção da Deficiência (1999) , onde esta pesquisadora analisa o modo como o cinema de grande bilheteria, principalmente o norte-americano, lida com a representação da deficiência física congênita, imprimindo nos personagens protagonistas destes filmes os estereótipos recorrentes sobre o portador da deficiência. Vide também Cinema e Imaginação – a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70, mestrado de Edgar Teodoro da Cunha (2000), em que o Autor reflete sobre o imaginário das sociedades que produzem esses filmes “assumindo um caráter projetivo, de uma auto-reflexão através do outro”.

- ²² Vide a dissertação de mestrado de Hikiji, *Imagem – Violência* (1998) onde a Autora identifica na produção recente (décadas de 80 e 90) a presença da violência não apenas como tema, mas na própria forma das imagens – imagens-violência. Como comunicar o incommunicável, pergunta-se ela. É porque comunicam com violência que estes filmes podem refletir sobre o homem contemporâneo e sua relação com a própria violência.
- ²³ Veja-se, por exemplo, o doutorado de Andréa Barbosa: *São Paulo, Cidade Azul – imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 80*. 2002.
- ²⁴ Em inglês ‘dumb’, mudo, quer dizer também burro, estúpido, incapaz de aprender. Seria interessante entender por que em português burro é o surdo, o indivíduo que não entende o que ouve.
- ²⁵ Vide, a este respeito, o interessante artigo de Howes, 1991.
- ²⁶ Vide, a respeito da palavra na sociedade Dogon o capítulo Ouvir, do livro de Denise Dias Barros (2004).
- ²⁷ A audição, segundo Howes é omnidirecional, sintética e os sons sempre têm um impacto emocional; a visão é unidirecional, analítica e distanciada. Se o som cerca, rodeia e penetra o ouvinte, a visão situa aquele que olha fora do que ele vê. (Howes, 1991:171).
- ²⁸ Ao analisar a obra de Walter Benjamim e o teatro épico de Brecht, John Dawsey (1998, 36-38) mostra o efeito de distanciamento necessário para que se afaste o embotamento causado pela familiaridade. A imagem, *analogon* do real por ela representado, parece impedir este afastamento. “O teatro de Brecht mais provoca do que interpreta”. (idem, p. 38). Seria isto impossível com imagens fílmicas ou fotográficas?



Etnografia e Imagem:

Ensaio sobre o funeral Bororo



Sobre o Impacto das Imagens na Etnografia do Funeral Bororo¹

A literatura a respeito da sociedade Bororo é, provavelmente, das mais extensas, comparada àquela que se escreveu sobre outras sociedades indígenas nas Américas. Do livro de Karl von den Steinen, publicado originalmente em 1894, ao famoso trabalho de Lévi-Bruhl de 1910, das publicações dos salesianos, aos trabalhos acadêmicos publicados no Brasil por diferentes autores e por Crocker nos Estados Unidos. São igualmente abundantes os dados iconográficos sobre esta sociedade – desenhos e aquarelas desde a segunda década do século XIX², fotografias desde o início do século XX, filmes e, mais recentemente, um bom número de vídeos. Grande parte desta iconografia mais recente foi produzida pelos missionários salesianos, incumbidos pelo governo central de Mato Grosso, no final do século XIX, de colocar um fim nos inúmeros conflitos entre os Bororo e os fazendeiros locais.

De todos os rituais da sociedade Bororo, o mais conhecido é, certamente, o funeral. Para os Bororo este é um ritual de enorme importância. Longo, pode durar até três meses, entre a morte de um indivíduo e o enterro definitivo de seus ossos, devidamente ornamentados. Durante o funeral novos vínculos sociais são criados: o funeral dá origem a todo um sistema de parentesco ritual que se sobrepõem aos vínculos já existentes. Como todos os rituais, o funeral condensa a cosmologia Bororo e expressa seus mais importantes valores.

Para um funeral são convidados os líderes mais importantes de todas as aldeias Bororo, homens e mulheres, que deverão estar presentes para entrar em contato com todos os seus parentes já mortos, que são chamados pelo xamá das almas nos três dias que antecedem o enterro definitivo dos ossos. O funeral é, assim, um momento em que se procura reunir todos os vivos e todos os mortos da sociedade Bororo.

O que poucas pessoas viram, são as imagens destes rituais. Alguns antropólogos podem ter visto a abundante iconografia sobre o funeral Bororo, alguns deles podem inclusive ter produzido mais imagens sobre este ritual enquanto faziam suas pesquisas. Entretanto, com certeza estas imagens não foram incorporadas aos dados de suas pesquisas para serem analisadas enquanto tais.³

Meu objetivo é demonstrar que muito se perde em termos da compreensão da sociedade Bororo e do significado do funeral, quando restringimos a análise à etnografia escrita. A maioria dos antropólogos tem uma enorme resistência para lidar

com imagens, por razões que quero também discutir e supõem não dispor de meios para lidar teoricamente com os dados que as imagens apresentam. Muito podemos ganhar se olharmos atentamente as imagens, filmes, vídeos, fotografias; uma outra perspectiva para entender esta sociedade pode ser aberta. Não estou querendo que os antropólogos substituam textos escritos por textos visuais. Mas acho, por outro lado, retomando um belo trabalho de Descola (1993), que não podemos nos tornar cegos ao deixar a pesquisa de campo. Descola observa que nos primeiros meses de pesquisa, por não dominar a língua, o antropólogo é surdo e mudo. Apenas observa as atitudes, o uso do espaço, as técnicas, a ritualização da vida cotidiana. É só quando começa a ter mais competência no uso e compreensão da língua nativa que ele pode entrever toda a complexidade da vida social, não através de suas regras, mas a partir do jogo das estratégias individuais, dos conflitos de interesse. Só muito mais tarde poderá compreender os meandros do modo de pensamento da população estudada. (Descola, 1993:437). Devo igualmente esclarecer que só posso analisar a potencialidade das imagens destes filmes sobre o funeral Bororo por ter realizado extensa pesquisa de campo entre estes índios e por ter lido praticamente toda a literatura a seu respeito. É a partir desta experiência que posso perceber o quanto deixamos de lado ao ignorarmos o material etnográfico que estas imagens apresentam.

Começemos com algumas definições. O que é uma imagem? Este é um termo com inúmeros significados. Sonhos estão repletos de imagens, psicólogos e antropólogos falam sobre imagens mentais, há pinturas, fotografias, vídeos, filmes, imagens virtuais e assim por diante. Se estamos nos referindo às imagens, no campo da linguagem, a metáfora é a mais comum destas figuras da retórica. Tal como as imagens, metáforas são palavras que têm uma relação específica com uma outra palavra. Lembre-se, entretanto, que a metáfora “é o emprego de uma palavra num sentido que se assemelha e, no entanto, difere de seu sentido habitual” (Ducrot e Todorov, 1972:254) e também neste aspecto tem relação com as imagens. Pois se imagens têm sua própria realidade enquanto imagens (fílmicas, fotográficas, etc.), elas são, antes de mais nada, a possibilidade de relação com uma outra coisa – o que elas representam ou reapresentam.

Seja uma imagem imaginária, sejam imagens em diferentes formatos e suportes, como uma fotografia ou uma pintura figurativa, uma imagem sempre depende de quem a produza e de alguém que a reconheça. Ou seja, não há imagens naturais; as imagens são artefatos culturais. Se nos reportarmos à famosa história sobre os homens na caverna, de Platão, uma imagem é sempre um objeto que representa um outro, de acordo com regras específicas.

Imagens podem simplesmente permitir a visualização de fenômenos registrados, tal como produzidas no campo da astrofísica ou da botânica. São extremamente úteis, pois permitem visualizar em tamanho maior aquilo que não pode ser visto pelo olho humano sem a ajuda de equipamentos (como as bactérias), podem reduzir aquilo que não pode ser captado num único olhar (como as galáxias); podemos ver mais lentamente aquilo

que é muito rápido (como o movimento de cometas) ou acelerar aquilo que demora muito para ser observado (como o processo de crescimento de uma planta). Para nós antropólogos um dos grandes interesses da imagem é a possibilidade de rever inúmeras vezes o registro de um fenômeno único gravado em campo. Esta possibilidade nos permite enxergar mais, estabelecer mais associações do que conseguíamos em campo ou a partir de nossos dados registrados num caderno de notas. A mídia audiovisual é também um meio fértil e perfeitamente legítimo de apresentação de nossos dados de pesquisa, de discussão e análise dos fenômenos culturais, desde que tenhamos competência para lidar com esta linguagem.

A questão, entretanto, é que as imagens, apesar de não se confundirem com o real, são semelhantes ao que elas representam e é provavelmente esta característica analógica das imagens que explica a enorme relutância dos antropólogos em utilizá-las.

Desde finais do século XIX e por cerca de quatro décadas a Antropologia e o cinema tiveram uma história paralela. Em 1898 Haddon e Rivers levaram uma câmera de filmar e cilindros de cera para gravação de áudio em sua expedição ao Estreito de Torres. Fotografias e ilustrações de armas, arcos, flechas, cestaria, cerâmica, tipos humanos, foram elementos importantes nos trabalhos de antropólogos interessados na comparação e classificação de sociedades e seus diferentes estágios de evolução.

A passagem de uma Antropologia mais classificatória, preocupada em estabelecer as várias fases de evolução, para uma Antropologia mais funcionalista voltada para a organização social de sociedades específicas levou a um abandono das imagens por esta disciplina, embora Malinowski seja uma exceção exemplar nesta tendência, como bem aponta Samain (1995). A partir da década de 30 do século XX os antropólogos estavam efetivamente querendo se livrar da mania classificatória. Chega de caçadores de borboletas, como Leach disse um dia. A sociedade deveria ser agora analisada como uma totalidade única e auto contida, com todas as suas instituições e unidades sociais interdependentes, uma totalidade com fronteiras definidas, que transcendem o indivíduo. Neste sentido, o discurso verbal abre a possibilidade de explicar as estruturas subjacentes, escondidas sob a realidade aparente, que determinam o comportamento individual. E o método visual? As imagens objetivam indivíduos concretos, ao passo que o discurso verbal objetiva a vida social. As imagens supostamente captam apenas aquilo que está na superfície, elas têm esta identidade, ou ao menos esta similaridade com o real, como se não fossem signos. Na verdade, é exatamente por serem tão analógicas, ou indiciais com relação ao real que elas escondem todos os mecanismos de representação que as constituem.

Um outro dado contribui para a ausência de imagens nas etnografias contemporâneas. Sabemos todos do impacto da publicação dos diários de campo de Malinowski após sua morte. Uma das razões deste impacto é que o diário revelava a posição a partir da qual ele olhava a sociedade trobriandesa. Repentinamente percebemos um olhar que observa, um olhar específico, com tudo o que lhe agrada e desagrada.⁴ O diário nos traz um conhecimento mais próximo de como Malinowski obteve seus dados em Trobriand. A publicação dos Diários revela um Autor por trás do texto, um autor humano, o que

repentinamente parecia ameaçar sua autoridade antropológica. Como diz Geertz (2005: 103) “O livro perturba em função do que diz sobre o ‘estar lá’”. Os Diários revelam mais sobre Malinowski do que as fotos, que ele vai gradativamente introduzindo em suas monografias. Como bem o demonstra Samain (1995) coube a Malinowski colocar em evidência “o inter-relacionamento fotografia e texto no discurso antropológico e, por extensão, no discurso científico em geral”. (1998:35). Samain aponta que os Diários revelam inclusive a irritação de Malinowski quando os nativos não se detinham tempo suficiente para sensibilizar os clichês. Neste sentido, o que os Diários de Malinowski vêm a evidenciar é exatamente este olhar que observa, passamos a vê-lo observando os trobriandeses e é a descoberta deste olhar tão incorporado que para muitos retira dele sua autoridade.

Voltemos então à literatura antropológica sobre a sociedade Bororo. O que os antropólogos enfatizam quando se referem a esta sociedade e a seus famosos funerais? Eles enfatizam os aspectos sociológicos dos funerais, que expressam as características dialéticas da organização social Bororo, seus complexos sistemas de trocas de bens materiais e simbólicos, como nomes, cantos e ornamentos.⁵ Estes aspectos correspondem ao cerne mesmo da sociedade Bororo. O sistema de trocas é algo a que os Bororo atribuem enorme importância, e a ele se referem através de um conceito específico – o sistema de *mori*.

Entretanto, estes aspectos sociológicos são apenas parte daquilo que ocorre nos funerais. Estes são momentos rituais carregados de intensas emoções e ninguém escreve sobre isto. Emoções que são expressas individualmente por praticamente todo adulto que participa destes rituais. É algo como uma *catarsis* coletiva, onde todos os mortos são lembrados por toda a comunidade. E o modo de expressão destas emoções, através de violentas escarificações nos corpos, tem importantes conseqüências após o término do funeral.

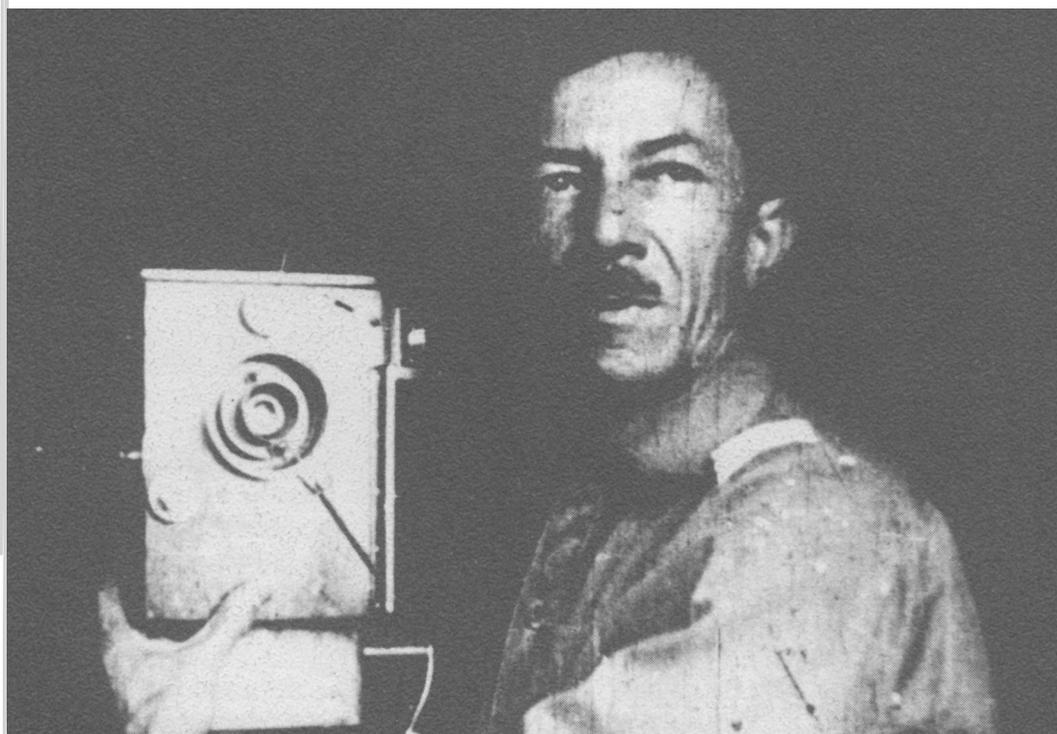
Há, portanto, um duplo impacto das imagens do funeral Bororo: por um lado sobre o espectador que as observa, seja ele um etnólogo ou um mero observador. Por outro lado, estas são imagens que têm enorme impacto sobre a própria etnografia desta sociedade, pois trazem uma realidade sobre a qual a literatura tem se calado. E é possível, como pretendo demonstrar, incorporá-las à literatura, ampliando o conhecimento que se tem sobre a sociedade Bororo.

Pelo menos três filmes muito importantes foram realizados sobre o funeral Bororo, em diferentes épocas, por diferentes pessoas e com propósitos muito distintos. O fato interessante quando analisamos imagens é que nelas o autor e o propósito da realização transparecem com mais clareza do que quando analisamos textos, como veremos a seguir.

Thomaz Reis (1916)

O primeiro destes três filmes foi realizado em 1916 por Luiz Thomaz Reis, o então tenente e cinegrafista que acompanhou o Marechal Rondon, encarregado da instalação dos postes telegráficos no Brasil Central. É um filme de vinte minutos, considerado o primeiro filme etnográfico feito no Brasil e para muitos o primeiro filme etnográfico realizado no mundo, pois é anterior a *Nanook of the North*, lançado por Flaherty em 1922. (Jordan, 1995:20).

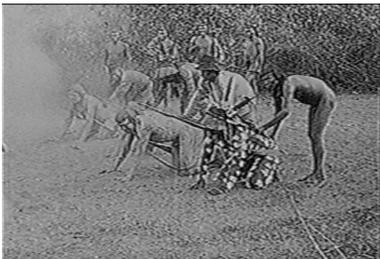
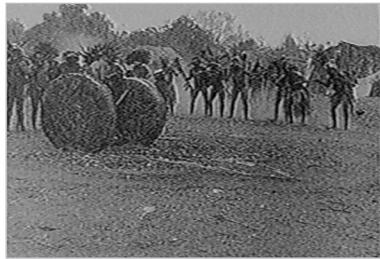
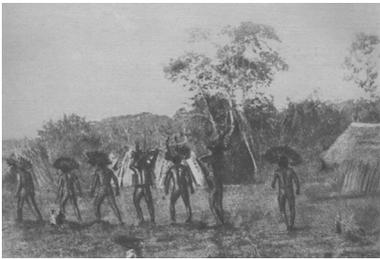
Tal como os estadistas russos desta mesma época, Rondon tinha plena consciência do poder das imagens. Ele mesmo criou, em 1912, o Departamento de Cinematografia e Fotografia, destinado a documentar as atividades da Comissão que ele comandava. Filmes e fotografias eram também realizados com o propósito de serem exibidos em grandes cidades, onde se poderia arrecadar fundos para as atividades da Comissão, que incluíam a coleta de dados geológicos, botânicos, zoológicos e etnológicos.⁶ Theodore Roosevelt, ex-presidente dos Estados Unidos, participou de uma destas expedições (1913-1914). Em 1918 a National Geographic Society patrocinou a viagem de Reis aos Estados Unidos e a exibição de "Wilderness", no Carnegie Hall em



Nova York. Esta exibição incluía o filme de Reis, Rituais e Festas Bororo⁷, e os Bororo, que também participaram da expedição de 1913, eram os personagens principais. No filme, que exhibe parte dos inúmeros rituais desta sociedade, estes índios são mostrados como primitivos e selvagens, sem nenhum sinal de contato com não índios. Nobres selvagens, diga-se de passagem, pois a mãe de Rondon era uma Bororo e a estes índios o marechal estava muito ligado. O filme não traz nenhuma referência aos missionários salesianos, que já estavam trabalhando entre eles desde o início do século XX. A câmera de Luiz Thomaz Reis retrata os Bororo filmados de baixo para cima, numa perspectiva quase épica. São mostrados pela câmera de Reis como índios isolados, ainda não descaracterizados pelo processo civilizatório. Tacca (2001) propõe três recortes analíticos para a análise da filmografia da Comissão Rondon: “selvagem” (representado pelo filme sobre os Bororo); “pacificados” (representados por algumas sociedades xinguanas); “integrados” (e o exemplo são os índios Carajá) e “civilizados” (filme sobre a Inspetoria de Fronteiras no Alto Rio Negro, de 1938). Os filmes da Comissão Rondon mostram a “ação estratégica da ocupação de nossas fronteiras. Nesse roteiro, a imagem do índio tribal é construída como referência de integração, e não de exclusão, no conjunto da nação. Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado, que dá visibilidade às diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época, olhar este responsável por permanências sígnicas no imaginário brasileiro”. (Tacca, 2001:131).







Imagens captadas pelos salesianos (por volta de 1910)

Quando eu estava realizando minha pesquisa nos arquivos salesianos, em São Paulo, descobri uma coleção de fotos que estes missionários haviam feito entre os Bororo. É interessante perceber a diferença entre as imagens dos Bororo apresentadas nestas fotografias e aquelas realizadas alguns anos depois por Reis. Nas imagens feitas pelos salesianos os Bororo são apresentados como o cartão de visitas da Missão Salesiana, exemplos concretos das possibilidades de mudança social através de uma ação sistemática, como aquela desses missionários. Todas as fotografias apresentam os índios realizando algum tipo de trabalho: plantando nos campos e em outros trabalhos agrícolas com todos os instrumentos adequados para tal; trabalhando na serraria; mulheres vestidas, todas com o mesmo tipo de batas e tecendo, sendo supervisionadas por uma freira salesiana; noivos e noivas vestidos à moda ocidental tradicional e recebendo da missão um enxoval.





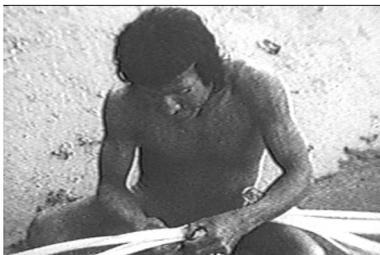
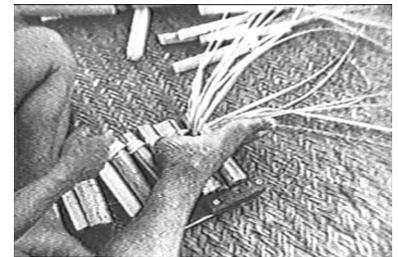
Não há nestas fotos nem primitivos e nem selvagens. Estas fotos condensam os principais valores que os salesianos buscaram levar aos Bororo: o trabalho como virtude, a importância da formação da família nuclear, base da moral cristã, a cidadania como valor. Nas fotos salesianas os Bororo são retratados como verdadeiros cidadãos, trabalhadores, numa delas em uniforme de futebol ou em atividades cívicas, com a bandeira brasileira ao fundo. Mas se as fotos condensam os valores que os salesianos procuravam incutir nesta sociedade, expressam igualmente a reação dos Bororo a estas iniciativas. Nenhum sorriso, as fotos trazem feições duras, que em nada parecem estar desfrutando destas novas situações levadas a eles. (vide Caiuby Novaes, 1993).





Dina Lévi-Strauss (1935)

O segundo filme foi realizado em Dezembro de 1935 por Dina Lévi-Strauss, então esposa de Claude Lévi-Strauss, que realizava uma expedição por diferentes sociedades indígenas no Brasil Central. O filme foi todo gravado no nível dos olhos, muitas vezes sem tripé. Numa das partes o foco é a realização da cerimônia do *marido*, rodas cerimoniais feitas com talos e folhas da palmeira buriti e a dança ritual de *Bakororo*. A seqüência de imagens aqui reproduzida mostra a preocupação etnográfica em registrar e descrever aspectos da cultura material, no caso aqui ilustrado a fabricação destas duas rodas de talos de palmeira, que serão utilizadas em um dos rituais funerários.



Não há *closes*, nenhuma intimidade com as pessoas que estão sendo filmadas. As várias cartelas explicam o que está acontecendo. É uma câmera objetiva, descritiva, com planos abertos, onde podem ser observados também os vários homens que se reúnem no pátio central para o ritual. É um bom exemplo da etnografia que se fazia nos anos trinta – a coleta objetiva de dados, sem diálogos mais pessoais com as pessoas que o etnógrafo está investigando. Uma enorme separação entre observador e observado.

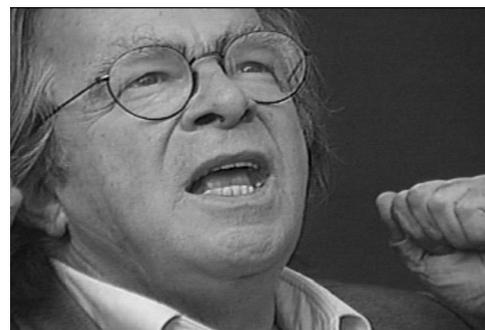
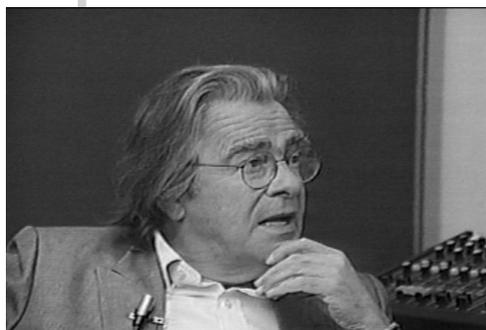


Heinz Foerthman e Darcy Ribeiro (1953)

O terceiro e mais impressionante dos filmes foi realizado em 1953 por Heinz Foerthman e Darcy Ribeiro e dura 47 minutos. É neste filme que quero centrar minha análise. Ele focaliza os ritos funerários durante a lavagem dos ossos de um morto e sua ornamentação antes do enterro final dos ossos. Quarenta anos após sua gravação, Maureen Bisilliat se utilizou de uma técnica cada vez mais recorrente na Antropologia Visual: filmou uma entrevista com Darcy Ribeiro assistindo este filme, narrando suas impressões e fornecendo dados a respeito dos Bororo.

Por que este filme impressiona tanto? Como podemos explicar a intimidade da câmera com os homens e mulheres Bororo? É Darcy quem nos conta. Darcy era um homem muito ligado a Rondon, que ele sempre considerou como um grande humanista.

Em sua última viagem aos Bororo, Rondon já estava muito velho e encontrou-se com Cadete, um dos mais famosos líderes Bororo. Cadete sugeriu a Rondon que ele passasse seus últimos dias na aldeia, pois estava ficando velho e só os Bororo poderiam oferecer a Rondon um funeral à altura. Algum tempo depois desta viagem Rondon recebe no Rio de Janeiro um telegrama dos Bororo, dizendo que Cadete havia falecido e que os Bororo convidavam Rondon para seu funeral. Rondon diz que já está muito velho para este tipo de viagem e pede a Darcy Ribeiro para ir até a aldeia e filmar tudo para que ele pudesse ver o filme. Rondon escreve então uma carta em bororo, introduzindo Darcy aos índios dizendo:



“Meus amigos, olhem para este homem que está em frente a vocês. Ele é Darcy. Vocês o vêem? Seus olhos são os meus olhos olhando vocês. Seus ouvidos são os meus ouvidos para escutar tudo o que vocês falarem para mim. Sua boca é minha boca. Tudo o que ele disser, sou eu que estou dizendo. Prestem atenção a ele. Deixem-no ver tudo, porque sou eu que estou aí, para ver as cerimônias funerárias de Cadete.”

Após uma introdução como esta Darcy Ribeiro e o excelente cinegrafista Heinz Foerthman foram capazes de filmar aquilo que ninguém antes havia podido filmar. A parte mais intensa, violenta e dolorosa do funeral Bororo: aqueles três dias que antecedem o enterro definitivo dos ossos em um lago. Thomaz Reis e Dina Lévi-Strauss filmaram alguns ritos funerários enquanto permaneceram numa aldeia Bororo. Mas não foram à aldeia com o objetivo de filmar um funeral e não eram, tampouco, os líderes da expedição de que participavam.

Para Darcy e Foerthman a filmagem do funeral era o objetivo principal de sua viagem e o morto um dos mais prestigiados líderes Bororo. Cadete foi, segundo Crocker, o representante de mais de cinquenta homens falecidos da metade *tugarege* (Cadete era da metade *ecerae*) e tinha uma casa separada para abrigar todos os ornamentos cerimoniais que havia recebido por ter desempenhado este papel.⁸



Foerthman, um cinegrafista alemão de mãe brasileira, trabalhava, desde 1942, como fotógrafo e técnico de som da Equipe de Expedições do Serviço Etnográfico do SPI, então chefiada por Harald Schultz. Era o cinegrafista preferido de Darcy Ribeiro, que com ele já havia filmado “Os índios urubus, um dia na vida de uma tribo da floresta tropical”. Foerthman já havia realizado filmes anteriormente entre os Kadiwéu, os Terena e os Karajá e, como grande fotógrafo, acostumado à vida na aldeia, era o parceiro ideal para Darcy Ribeiro nesta grande empreitada. O que podemos ver nestas imagens que não encontramos na etnografia escrita? O que elas nos dizem sobre os Bororo e sobre o modo como eles lidam com a morte?



O filme de Darcy e Foerthman joga com formas realistas e expressivas para comunicar o modo como os homens e mulheres Bororo lidam com a morte de um líder amado e prestigiado. As imagens nos levam a uma proximidade com a morte e o luto. Elas mostram uma verdade incisiva sobre a relação entre os Bororo e a morte, que não pode ser expressa pelo discurso verbal. Não é um filme macabro. As imagens mostram a enorme gentileza no modo como os homens lidam com os ossos do morto e esta atividade é realizada com amor e respeito, desde o enterro do corpo, enrolado em uma esteira e colocado numa cova rasa, aberta pelas mulheres, até o momento em que estes ossos são desenterrados, cerca de dois meses após a morte, quando as carnes já apodreceram e os ossos podem então, ser lavados e ornamentados.



Nas danças no pátio central, quando os Bororo se transformam nos heróis míticos e recriam o mundo, eles são filmados no nível dos olhos ou de baixo para cima, um ângulo que os retrata como heróis épicos, com dignidade. Seus fabulosos diademas – *pariko* – com os intrincados arranjos de penas, são evidenciados.



As imagens têm um poder emocional que fazem a ponte entre o visível e o invisível, que é exatamente a função das expressões fotográficas da cultura, como observa Edwards (1997:73). “Há forças que se manifestam em poemas e que não passam pelos circuitos do conhecimento”, diz Bachelard ao se referir à imagem poética (1969:XVII, in Jackson, 1996:41) e o mesmo poderia ser dito destas imagens do funeral Bororo. Não há, aqui, um olhar distanciado, não temos como nos ausentar daquilo que é mostrado. Enquanto as carnes do morto se decompõem, com a ajuda da terra e da água trazida pelas mulheres, muitos rituais ocorrem.

Ao discutir os filósofos que não se preocupavam com o conhecimento pelo conhecimento, mas com o “conhecimento para a vida”, Jackson observa que para Husserl “o *Lebenswelt* é o mundo da experiência imediata, da sociabilidade, do senso comum, da experiência compartilhada, que existe para nós, independentemente e antecedendo a qualquer reflexão sobre ela”. “O mundo da vida é o reino das evidências, ele escreve, experimentado como a coisa em si”. (1970:127-128 in Jackson, 1996:16). Jackson volta-se igualmente para Heidegger, que demonstra que originalmente o uso do termo cultura (do latim *colo*) “não implicava nenhuma separação entre qualidades conceituais ou morais de um lado e vida prática e atividade social do outro. Nesta visão pragmática os deuses não eram estimados por fazerem as pessoas moralmente melhores, mas sim por controlarem as forças naturais, bases materiais das quais dependia a prosperidade e a felicidade”.

Estas citações nos trazem para muito perto das atividades destes homens e mulheres Bororo ao longo do funeral. A morte de uma pessoa é, para os Bororo, um ato do *bope*, entidade responsável por todas as transformações físicas, o espírito das metamorfoses, “geração, crescimento e decadência” (Crocker, 1986:36). O *bope* é a antítese do *aroe*, que habita a imutabilidade da realidade física, presente na regularidade do dia e da noite, das estações, das espécies naturais. A vida humana, a vida humana harmoniosa, depende da coordenação de ambos estes princípios [*aroe* e *bope*], o que só se obtém através da ação simbólica e do conhecimento técnico”. (Crocker, 1986:13).

A morte traz consigo um verdadeiro caos cósmico, um mundo desequilibrado. O céu pode desabar sobre a terra. Cabe aos vivos reconstruir o mundo, tal como os heróis míticos criadores o fizeram em tempos míticos. Os homens transformam-se em *aroe*, estas criaturas míticas e recriam o mundo, ou seja, recriam as danças, cantos, e a cultura material que fazem dos Bororo um povo único. É por esta razão que eles devem convidar todos os Bororo, homens e mulheres, de todas as aldeias, a fim de que participem deste esforço comum de recriar o mundo destruído pela morte.

Nenhuma outra atividade compete com um funeral. A colheita pode apodrecer, crianças deixam de ir à escola, a vida social, como tudo o mais é suspenso. A porta da casa do morto, que dá para o pátio da aldeia, é igualmente fechada. É através dela que as mulheres observam tudo o que se passa e fechá-la neste momento significa abster-se desta vida social, que tanto anima o cotidiano da vida na aldeia. (Caiuby Novaes, 1993). Não há possibilidades de se agir antes que o mundo seja refeito, recriado. Todas as ações

centram-se nesta recriação. É apenas através desta recriação coletiva do mundo que os Bororo podem derrotar a morte e controlar as forças do *bope* que os ameaçam.

No entanto, num certo sentido, esta recriação do mundo implica, para cada adulto, viver a morte no próprio corpo, como pode ser visto neste filme. Por que isto?

Na concepção Bororo certas pessoas compartilham as mesmas substâncias vitais – *raka* – que podem ser encontradas no semen, sangue, leite e sangue menstrual. Não apenas os pais e seus filhos compartilham estas substâncias, mas também aqueles que vivem juntos na mesma casa. É por isto que um pai deve ingerir certos alimentos e evitar outros, para que seu filho cresça forte e saudável. A menstruação de uma mulher pode afetar as atividades de caça de seu marido. Do mesmo modo, quando uma pessoa morre, é como se partes do corpo daqueles que compartilham com o morto estas substâncias vitais, tivesse também morrido.

As mulheres enlutadas vão escarificar seus corpos violentamente. Homens e mulheres fazem-no com dentes de peixe-cachorro ou, mais recentemente, com lascas de vidro. Escarificam o rosto, os braços, ombros, cortam seus corpos e sangram abundantemente. Sangram por amor e por compartilharem destas substâncias vitais, ao mesmo tempo em que choram pelo morto. Seu sangue jorra sobre os ossos do morto, como que querendo fazer retornar ao corpo morto a substância vital que nele deixou de fluir.



Durante a ornamentação dos ossos o *aroe etawarare* (xamã das almas) chama todas as almas para que venham receber a nova alma. Ao fazer isto o *aroe etawarare* coloca em contato todos os vivos e todos os mortos da sociedade Bororo. É por isto também que muitas mulheres, mesmo aquelas não diretamente relacionadas ao morto cujos ossos estão sendo pintados, irão igualmente se escarificar. Os cantos do *aroe etawarare* trarão os Bororo já mortos para a casa dos homens e seus parentes reunidos estarão novamente relembrando esta perda, cortando seus corpos e sangrando para animar a nova alma.



São poderosas estas imagens do filme de Darcy e Foerthman. Elas mostram a expressão de dor e concentração em todos os rostos, um a um. Alguns estão aterrorizados, outros parecem em transe, com olhos semi-abertos. O som forte dos cantos funerários, o choro ritual e os gritos dão ainda mais intensidade às cenas deste filme que para nós parece não ter fim. Estas imagens não explicam, elas não argumentam. Elas são a expressão realista e condensada de uma profunda emoção coletiva.



Ao mesmo tempo, as imagens não escondem o indivíduo por trás dos poderes coercitivos da cultura e da sociedade. O que vemos são pessoas, homens e mulheres em sua mais crua humanidade, que por sua vez só se realiza, como o sabemos, em culturas muito específicas. Elas mostram um lado da humanidade viva, como observa Darcy em sua entrevista a Maureen Bisilliat. São exemplos vivos do argumento de Jackson, pois mostram que “não importa o poder constitutivo que atribuamos às forças impessoais da história, da linguagem ou da socialização, o indivíduo sempre figura, ao fim e ao cabo, como o lugar onde estas forças acham expressão e são exauridas”. Estas imagens mostram que “questões como enfrentar a vida e achar significado face ao sofrimento não podem ser classificadas como menos imperativas que questões de dominação e diferenciação social”. (Jackson, 1996:22).

O luto e o modo de relacionamento com a morte é extremamente diversificado. O luto pode ser assunto individual, como entre os Piro do Peru. “Os Piro não observam luto coletivo ou em pequenos grupos de enlutados”, diz Peter Gow, confrontando seus dados sobre os Piro com aqueles de povos da Melanésia, onde “a troca de bens transforma emoções egocêntricas em ações sociocêntricas”. (Gow, 2000:48). Estas imagens do funeral Bororo mostram que a morte é um fenômeno tão poderoso que, para enfrentar as forças centrífugas que ela desencadeia, todo um esforço coletivo é necessário. O luto entre os Bororo é efetivamente coletivo. Participam dele todos aqueles que têm uma identidade com o morto e todos aqueles que têm parentes mortos e que são lembrados neste momento. Estes são os adultos que irão ferir seus corpos através da escarificação. O funeral Bororo leva a um tipo de transe coletivo, através do qual a morte é simbolicamente derrotada e transformada em vida.

Este filme revela um mundo complexo de sistemas de sinais que são um importante aspecto da etnografia Bororo, mas que de certo modo é difícil de ser captado através exclusivamente de textos escritos. Muito já se escreveu sobre estes importantes dados da cosmologia Bororo. A força vital do sangue, o novo representante do morto – o *aroe-maiwu* – os muitos aspectos da cultura material presentes no funeral (como os *pariko*, as tranças feitas com o cabelo dos enlutados, os colares de dentes de animais e assim por diante), o papel desempenhado pelo *aroe etawarare*, que através de seu canto permitirá que o morto seja colocado em sua nova categoria de alma.

Morte, iniciação e nomeação – processos de uma sociedade em movimento

A morte é concebida pelos Bororo como o cessar de substâncias vitais que animam o corpo. A morte, entretanto, não dissolve a personalidade social, uma vez que o finado terá um novo representante entre os vivos, a ser escolhido entre os homens da metade oposta àquela do morto. Os funerais enfatizam este processo de múltiplas transformações que ocorrem na sociedade Bororo: alguém da metade oposta será o representante do morto – o *aroe maiwu* - e o morto, agora na categoria de alma – *aroe*, irá entrar em sua nova morada onde irá se reunir aos outros *aroe*. Uma outra importante

transformação ocorre, pois é apenas durante os funerais que são realizados os rituais de iniciação, quando os jovens rapazes são incorporados à sociedade de homens adultos, podendo casar, procriar e realizar as atividades rituais, de acordo com o clã a que pertencem e aquele no qual se casaram.

Há também transformações no sistema de parentesco: novos vínculos rituais são criados durante o funeral. Além do *aroe maiwu*, seu representante entre os vivos, o morto terá um casal de pais rituais, um pai e uma mãe que deverão agir como os pais rituais do *aroe maiwu*, com todos os direitos e deveres que este vínculo implica.

O que estou querendo mostrar é que há, entre os Bororo, um movimento permanente de recriação de sua sociedade e dos vínculos que a constituem. Se o mundo foi ameaçado pela morte, os Bororo têm que recriar seus indivíduos e colocá-los em novas categorias sociais. O funeral pode ser visto como um renascimento coletivo da sociedade, agora transformada. É por isto que ele é um ritual tão violento, doloroso e emocional, tal como se pode ver no filme. Os cortes rápidos da edição de Foerthman fornecem a atmosfera viva do que ocorre num funeral Bororo. Nenhuma etnografia escrita poderia retratar a expressão de dor, pesar e tristeza que estas imagens mostram. As cenas na casa dos homens são filmadas de cima para baixo, e têm como fundo os sons fortes dos cantos funerários, do choro ritual e dos gritos freqüentes, configurando a atmosfera psicológica e subjetiva deste ritual coletivo. Alguns jovens Bororo são mostrados com o olhar fixo nas cenas que ocorrem a sua frente. É como se este fosse nosso olhar testemunhando o funeral. Através de seu olhar podemos desvendar os significados e metáforas mais profundos dos Bororo enquanto seres culturais.

Acho que é precisamente isto que as imagens podem acrescentar a nossa etnografia escrita. Uma melhor compreensão do modo pelo qual diferentes povos expressam suas emoções, o modo como isto é feito através de seus corpos. Obviamente, como mostrei, as imagens revelam mais quando guiadas por uma etnografia bem informada, mas elas revelam o que o texto não poderia jamais revelar. Aqui podemos visualizar a estética do pertencimento a uma comunidade de relações que associa corpo, pensamento e afeto. (Overing e Passes, 2000:19).

De onde vem esta capacidade de revelação das imagens? Como bem diz MacDougall, um grande antropólogo e realizador de filmes etnográficos, “Uma das razões da primazia histórica do visual tem sido sua capacidade de metáfora e sinestesia”. Como um perfume que evoca uma pessoa, um som que evoca uma imagem. Há nesta sinestesia uma relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra, que pertence a um domínio diferente. “Os meios visuais fazem uso de princípios de comprometimento, ressonância visual, identificação e mudança de perspectiva que diferem radicalmente dos princípios da quase totalidade da escrita antropológica. Eles envolvem o observador em processos heurísticos e de criação de significado que diferem muito do discurso verbal, indução, formação teórica e especulação. [...]. Acima de tudo, os meios visuais permitem-nos construir o conhecimento não através da descrição, mas através de familiarização”. (MacDougall, 1997:286,287).

Se comparada à linguagem verbal, a imagem tem alguns “defeitos” que podem ser vistos, como o demonstra Francis Wolff (2004), como os seus grandes atributos. O primeiro destes defeitos, sobre o qual já falamos ao apontar a passagem de uma Antropologia mais preocupada com a evolução das sociedades para uma Antropologia funcionalista, é o fato de que a imagem ignora os conceitos. Sua relação analógica com o real impede abstrações e generalizações. O homem representado na imagem é um ser concreto, tem uma idade específica, cabelos longos ou curtos, não é uma abstração do que entendemos por homem ou gênero humano. Por outro lado, esta é a grande força da imagem. Como dizer em palavras tudo aquilo que as imagens do funeral Bororo mostram? Como expressar verbalmente a emoção aí presente?

Um outro defeito da imagem, segundo Wolff é o fato de que ela apenas afirma, não nega. “Dizer “isto não é um cachimbo” é dizer com o texto aquilo que a própria imagem não pode dizer por si, pois a imagem não apenas não pode dizer a negação, como também não pode *a fortiori* dizer dela mesma que é uma imagem e que não é, portanto, o que ela mostra”. (Wolff, 2004:27). Além de apenas afirmarem, as imagens têm a capacidade de propiciar um sentimento de realidade que a linguagem não dá. Esta impressão de realidade vem do fato de que nas imagens não cabem condicionais ou subjuntivos. Não há um “se”, um “quando”, um “talvez”. É esta sensação de realidade que, muito provavelmente afasta os cientistas sociais de uma maior proximidade com o que elas poderiam nos revelar. “O mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem”. (Wolff, idem, p. 43).

Estou perfeitamente de acordo que devemos buscar iniciar o processo de criação de uma ‘Antropologia do cotidiano’ através da qual poderemos explorar, com melhor percepção, os modos contrários da sociabilidade amazônica, onde as virtudes morais e a estética das relações interpessoais, e não da estrutura, são a preocupação central. (Overing e Passes, 2000:7). Emoções, cognição, estética, poética, diálogos, fenomenologia e organização social são certamente domínios que devem ser reunidos, ampliando e estendendo o esforço antropológico além dos limites auto-impostos do sociológico. (idem). E se para isto as palavras muitas vezes nos faltam, como dizem Overing e Passes, talvez além de usar um novo vocabulário e uma nova abordagem, possamos igualmente prestar mais atenção às imagens.

Isto significa que os preconceitos que antropólogos ainda têm contra as imagens, mesmo aqueles que advogam uma nova abertura para a Antropologia, devem ser banidos. Compare-se algumas partes da apresentação do conceito de Visualismo:

“ ... sendo o filme e o vídeo gêneros representacionais tão aceitos na Antropologia, problemas conceptuais têm surgido quanto ao que é verdadeiramente, ou especificamente ‘antropológico’ ou ‘etnográfico’. Até que ponto devem ser considerados como componentes fílmicos os registros

estéticos, emocionais e sentimentais? Como confirmar a documentação e como equilibrá-la com as necessidades narrativas? Que estratégias poéticas, ou mesmo surrealistas devem ser permitidas para comunicar as experiências internas dos sujeitos? Em suma, como e em que medida a 'etnografia' deve ter precedência sobre a 'cinematografia'?. (Rapport e Overing, 2000:387).

Com partes do Manifesto escrito por Rapport:

“Os ensaios neste livro pretendem ser *de grande alcance em termos de gênero*, com pouco respeito pelas distinções disciplinares (entre antropologia, literatura, crítica literária, estudos sobre cultura, filosofia, psicologia e sociologia) [...] Não é apenas a distinção entre as disciplinas que eu quero transcender, mas também aquelas entre o acadêmico e o leigo, principalmente entre o *cientista social acadêmico* e o *informante da pesquisa de campo*. [...] A intertextualidade também caracteriza este exercício de escrita de ensaios autobiográficos. De fato, entendo uma antropologia literária como uma ciência social que deliberadamente mantém uma conversa com quaisquer idéias e textos que provocativamente pareçam elucidar o assunto em questão”. (Rapport, 1997:2,5,9, itálicos do autor).

Talvez devêssemos nos lembrar que a grande maioria dos povos estudados pela Antropologia enfatiza mais a visualidade que a textualidade. Escrever através de sons e imagens é uma forma legítima de narrativa e, como tal, um modo de pensamento que dá sentido à experiência (Rapport, 1997:45). Se de fato queremos abrir a Antropologia, é hora de abrímos nossos olhos e ouvidos aos meios audiovisuais para, aliando-os ao texto, expressarmos nossas idéias e conhecimento sobre as pessoas que pesquisamos.

¹ Quero agradecer a FAPESP o financiamento de meus estudos em Saint Andrews, onde pude escrever este texto. Ele é parte de pesquisas que desenvolvemos no âmbito de nosso primeiro projeto temático “Imagem em Foco nas Ciências Sociais” (FAPESP 1997/11.810-9). Meus agradecimentos a Joanna Overing por convidar-me a apresentá-lo no CIASE (Center for Indigenous Amazonian Studies and Exchange) na University of Saint Andrews, na Escócia e a Lili Schwarcz por ter me convidado a apresentá-lo no programa da Sexta do Mês do PPGAS-USP. Agradecimentos especiais a Beatriz Perrone-Moysés pela leitura e comentários quanto à tradução de alguns trechos. Quero agradecer também a Adolfo de Oliveira, que além de ter tornado minha estada em Saint Andrews mais fácil e mais agradável, foi generoso ao ler e comentar este texto. Agradeço, finalmente a Andréa Barbosa, uma leitora instigante, com quem sempre pude contar nesta livre-docência.

² Uma análise desta iconografia do século XIX pode ser encontrada em Cunha, 2004 e Hartmann 1975.

³ Na literatura a respeito da sociedade Bororo há uma única honrosa exceção: o doutorado de Edgar Teodoro da Cunha, de 2004.

⁴ Ao refletir sobre o *panopticum* Foucault (1977) demonstra que a visão, enquanto instrumento do poder, está parcialmente baseada em sua possibilidade de esconder da visão o ato de olhar. É exatamente este ato do olhar que a publicação dos Diários revela.

⁵ A respeito destes aspectos do funeral na sociedade Bororo, vide, entre outros: Crocker, 1976 e 1985; Viertler, 1991; Caiuby Novaes, 1981 e 1986.

⁶ Uma boa análise dos filmes de Reis e da Comissão Rondon pode ser encontrada em Tacca, 2001. Vide também Cunha 2004.

⁷ Este filme antes se intitulava “Os Índios Coroados” e foi realizado enquanto Reis procurava filmar índios vivendo da forma tradicional, como aponta Tacca (2005).

⁸ A sociedade Bororo é uma sociedade dual, formada por duas metades – *ecerae* e *tugarege* -, cada uma destas metades composta por quatro clãs. Todo indivíduo que morre, homem, mulher ou criança, deverá ter um representante social, escolhido na metade oposta à sua.

Reflexões a partir de duas fotos do funeral Bororo ¹





"Importaria, sim, que ambos [fotógrafos e antropólogos], mais alfabetizados visual e antropologicamente falando, pudessem conjugar melhor ainda uma arte do saber ver e uma arte do poder dizer e do fazer pensar através de imagens".

Etienne Samain, 1995:22.

Apesar de silenciosas, algumas imagens podem ser eloqüentes. Estas duas fotos foram captadas por mim em Fevereiro de 1985, na aldeia Bororo do Tadarimana, situada a uns 30 km de Rondonópolis, em Mato Grosso. Foram tiradas no tríduo final de um funeral Bororo, quando são ornamentados os ossos do finado. São duas mulheres diferentes, que participavam do mesmo funeral.

Posso dizer o que vejo, mas certamente o que vejo não é tudo o que sei e que estas fotos expressam. Fato que, aliás, é bem típico das fotografias – quanto mais sabemos sobre o contexto em que foram captadas, mais elas podem expressar. Não que elas nada digam a um espectador que tudo desconhece sobre a cultura e a sociedade Bororo. Imagino que possam dizer muita coisa e certamente evocam outras tantas, dependendo da experiência prévia de cada um que estas imagens possam resgatar da memória.

A relação entre a fotografia e as ciências de modo geral, data exatamente do início da fotografia. "... l'image fixe s'imposa rapidement comme l'auxiliaire de la connaissance, au travers tout d'abord des progrès de la microscopie et de l'astronomie». (Maresca: 1996:123). Na Antropologia a fotografia acompanha os vários estudos de evolução, antropometria e cultura material típicos do século XIX. Nestes casos ela é utilizada como prova concreta, torna visíveis aqueles aspectos que se queria demonstrar. No entanto, reiterando o que dissemos anteriormente, na medida em que os estudos antropológicos deixam para trás estes aspectos mais visíveis e voltam-se mais para a análise da organização social, a fotografia é abandonada, pois sua essência analógica e tão marcada pelo real parecia não se adequar a estas análises mais abstratas, em que o texto se impôs de modo imbatível.

No entanto, devo deixar claro que vejo as fotografias como aliadas inestimáveis à pesquisa antropológica; não é, entretanto, como documento que as fotografias me interessam. Como diz Susan Sontag «... apesar da presunção de veracidade que confere à fotografia a sua autoridade, interesse e sedução, o trabalho do fotógrafo não é uma exceção genérica às relações habitualmente equívocas entre arte e verdade» (Sontag, 1986:16). Em situação de pesquisa, as fotografias me permitem expressar aquilo que dificilmente consigo por meio de palavras. O que a fotografia revela é, para mim, a possibilidade de fazer disparar na análise antropológica os aspectos mais emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue. Por outro lado, posso ter assistido a inúmeros funerais entre os Bororo, mas a fotografia me revela este momento único, que jamais poderá se repetir e que confere a ela um pouco de seu mistério. Ela capta acasos que, como diz Barthes (1984), pungem. E o *punctum*, como diz este Autor, "é o que acrescento à foto e que todavia já está nela" (1984:85, grifos do A.).

Começemos por um exercício do olhar, do olhar que se detém em detalhes e procura relatar aquilo que vê. Ou, como diria Barthes (1990), façamos uma leitura destas imagens como pura denotação. Na primeira delas vejo uma mulher assoando o nariz com as mãos. Veste apenas uma saia com um pano amarrado na cintura. Nenhuma outra roupa da cintura para cima, seios à mostra. Pelo corpo vejo que não é uma jovem; é uma mulher com cerca de uns 50 anos. Seus olhos estão fechados e a cabeça voltada para baixo. Vejo que ela chora. Atrás dela, em segundo plano, uma outra mulher de costas, também usando apenas uma saia. Mas o que mais impressiona são os braços desta mulher em primeiro plano. Seus braços estão cobertos de sangue. Há também sangue nas dobras da pele da cintura e sangue respingado no pano da saia. Se me concentro em seu rosto vejo que a expressão é de dor. Ela está num ambiente escuro onde algo ocorre; há mais pessoas no ambiente, mas a fotografia não permite que eu as distinga bem.

Na segunda foto vejo uma outra mulher sentada no chão, as pernas cruzadas a sua frente. Em seu colo uma enorme bandeja de palha, recoberta por uma outra. Com sua mão direita ela puxa a borda da bandeja para si, fazendo com que a palha se curve ligeiramente. De seu corpo vejo apenas as pernas cruzadas em posição de lótus, o braço direito e parte de seu rosto. No entanto, nem seus olhos posso ver, pois estão igualmente cobertos pela bandeja menor que se sobrepõe a esta primeira. É para o que está no interior desta bandeja que ela olha. Não consigo ver o interior da bandeja e aquilo para que ela dirige seu olhar. Mas pela postura corporal e pelos gestos é como se ela carregasse um bebê no colo e de certo modo o ninasse. Seu braço direito segura a borda da bandeja de palha com muita delicadeza. Olho mais atentamente este braço e vejo que, tal como na primeira fotografia, também ele está cortado e coberto de sangue. Suas pernas cruzadas têm também algumas marcas de sangue. Nesta fotografia vejo apenas esta mulher, nenhuma outra pessoa. Atrás dela uma parede de palha, onde as folhas da palmeira são colocadas na posição horizontal, sem que as folhas sejam trançadas. Esta parede permite várias frestas de luz. O chão é de terra batida e há um pano próximo a um dos joelhos desta mulher.

Não posso dizer que veja mais do que relatei. Mas posso dizer que de alguma forma estas imagens me emocionam. Vejo uma dor pungente na primeira foto. A postura da segunda mulher me sugere uma enorme concentração para aquilo em que ela parece mergulhar seus olhos, que está no interior da bandeja de palha e que ela carrega como se fora um bebê.

Em 1872 Charles Darwin publica um belo livro: A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais (traduzido para o português e publicado pela Companhia das Letras em 2000), em que procura dar sustentação à teoria da evolução das espécies (seu hoje clássico A Origem das Espécies, publicado em 1859) e simultaneamente propor uma nova perspectiva para os estudos da expressão, que parta do princípio de que "a estrutura e os hábitos de todos os animais evoluíram gradualmente" (2000:22). Darwin não se interessa pelos estudos de Fisionomia (muito em voga na época e que buscavam o

reconhecimento do caráter por meio do estudo da forma permanente dos traços) e sim pela análise de traços e gestos, tidos como expressões de certos estados de espírito. Para esta empreitada seu método consiste em observar crianças, os loucos (dados a imensas paixões manifestadas sem controle), os músculos do rosto de um homem velho, os grandes mestres da pintura e da escultura, observar as expressões de povos que tiveram pouco contato com os europeus e finalmente a expressão das diversas paixões em alguns dos animais mais comuns, pois estas não são mesmo convencionais. (idem, ps. 22-27). Darwin vai mostrar que "um mesmo estado de espírito exprime-se ao redor do mundo com impressionante uniformidade" (p. 26) e sua questão é então compreender a causa ou a origem das inúmeras expressões e decidir se uma explicação teórica pode ser confiável. Bem no espírito das teorias do século XIX, Darwin chega a enumerar os três princípios fundamentais da expressão (idem, ps. 36-37):

1. O princípio dos hábitos associados úteis – ações que tem utilidade em certos estados de espírito, para aliviar ou gratificar sensações, são induzidas, pela força do hábito a se repetirem, mesmo que na nova situação não tenham utilidade.
2. O princípio da antítese – o hábito forma certas ações, como explica o primeiro princípio; mas quando um estado de espírito oposto é induzido, há uma tendência à realização de movimentos de natureza contrária, mesmo que não tenham utilidade. São movimentos fortemente expressivos.
3. O princípio das ações devidas à constituição do sistema nervoso, independentes da vontade e do hábito – são ações diretas do sistema nervoso, que independem de nossa vontade.

Ainda no século XIX, e muito influenciado pelas teorias de Darwin, um outro autor, Aby Warburg, estava persuadido de que a fisiologia do cérebro ofereceria os meios científicos para explicar os efeitos das emoções e, neste sentido, a persistência de certas imagens ao longo de séculos. Warburg se perguntava sobre a força das imagens, porque certas imagens atravessam os tempos e era possível encontrar no Renascimento (Warburg estudava as pinturas de Botticelli e Ghirlandaio) imagens que já estavam presentes na Antiguidade Clássica e poderiam ser encontradas mesmo entre os índios Hopi na América do Norte. Sai, assim, em busca dos elementos básicos de uma psicologia geral das expressões humanas, para a qual a análise de imagens forneceria a base.

Retomando a obra de Warburg, autores contemporâneos voltam-se para a recorrência destas imagens, mas agora partem de outros pressupostos para entender o fenômeno. Para Carlo Severi (2003), não se pode mais admitir a oposição rígida entre sociedades de tradição oral e sociedades com escrita. Severi vê relações entre língua e iconografia que se estabelecem nas sociedades sem escrita. Para este autor o domínio comum ao exercício próprio da palavra em sociedades de tradição oral e o da iconografia se encontra nas práticas e técnicas ligadas à memorização. Como pensar esta relação entre

imagem e memória, se pergunta Severi. É com esta questão em mente que se propõe a reexaminar a obra de Warburg, dedicada a formular uma psicologia do espírito humano, fundada no estudo da memória social. Para Severi a memória, mesmo quando visual, não prescinde de uma estrutura narrativa; para ele toda lembrança é um relato. Certamente estamos aqui no campo das imagens que fazem parte de uma tradição iconográfica, mas elas são também importantes para pensarmos a respeito de marcas e imagens que se inscrevem no corpo ao longo dos ritos funerários.

Também os autores da chamada Escola Sociológica Francesa como Mauss e Durkheim, procuraram entender, a partir do início do século XX, a expressão das emoções em inúmeros rituais coletivos. Mais uma vez, o que se observa é a recorrência de emoções expressas de modo absolutamente violento em diferentes sociedades quando se celebram, por exemplo, ritos funerários. No entanto, o que agora se procura é explicar não apenas esta recorrência, mas igualmente a função social de tais práticas. O indivíduo que sofre uma perda e o modo como expressa suas emoções face à morte de um parente são ignorados pelos autores desta escola. Pensando no modo como os rituais funerários impingem a seus participantes determinadas emoções e o modo como elas são recorrentes e obrigatórias, os autores da Escola Sociológica Francesa insistem nos rituais funerários como imperativo para manter o estado de coesão do grupo. Para Marcel Mauss (1921) as várias expressões orais de sentimento, como lágrimas, choros, gritos, discursos e cantos "não são fenômenos exclusivamente psicológicos ou fisiológicos, mas sim fenômenos sociais, marcados por manifestações não-espontâneas e da mais perfeita obrigação" (Mauss, 1977:147).

Também para Durkheim (1968) o luto não é a expressão espontânea de emoções individuais ou o movimento natural da sensibilidade privada, lesada por uma perda cruel. Há, para este autor, uma força moral que impele os indivíduos a demonstrarem publicamente seu sofrimento. Trata-se de uma obrigação, sancionada por penas míticas e sociais. Nas sociedades primitivas, diz Durkheim, acredita-se que o morto quer ser chorado e sua alma poderá atormentar os vivos, caso o luto não transcorra do modo como deveria. Mas para Durkheim esta explicação por si não basta. De modo geral os fenômenos morais são para este Autor os meios constituídos pelas idéias, meios equivalentes aos meios físicos com relação aos organismos vivos. Segundo Durkheim rituais permitem que as pessoas se procurem e se reaproximem; os rituais avivam sentimentos coletivos, dando àqueles que deles participam um estado de efervescência. E é exatamente isto que permite unidade moral e coesão, num momento em que o grupo sente-se diminuído pela morte de algum parente. "La violence exceptionnelle des manifestations par lesquelles s'exprime nécessairement et obligatoirement la douleur commune atteste même que la société est, à ce moment, plus vivante et plus agissante que jamais. [...] On sort du deuil et on en sort grâce au deuil lui-même. (Durkheim, 1968:574).

Ao longo dos ritos funerários (Durkheim está nesta obra analisando as sociedades aborígenes australianas) os participantes podem se ferir, se queimar, abster-se de alimentos.

Para Durkheim estas práticas começam a existir no momento em que deuses e espíritos passam a ser concebidos como pessoas morais, capazes de paixões análogas às das humanas. (idem, 581). O ritual lida com estes seres sobrenaturais mobilizando forças ativas e mesmo um afluxo de energias exteriores e sua vitalidade vem também do fato de serem expressões coletivas. (idem, p. 582 - 583).

Gostaria de reter algumas idéias destes Autores. De Darwin a ocorrência universal de certas expressões, que independem de tempo histórico, grupo étnico ou racial. De Warburg e Carlo Severi (na releitura que este faz da obra do primeiro) esta referência à relação entre imagem e memória, com a qual quero trabalhar para analisar estas duas imagens captadas ao longo do funeral Bororo. De Mauss e Durkheim a importância de uma atuação coletiva quando um grupo se sente de alguma forma diminuído.

Para que possamos fazer uma leitura das duas imagens que iniciam este texto no seu aspecto mais conotativo (Barthes, 1990), será necessário introduzir alguns dados a respeito da sociedade Bororo e do contexto ritual em que foram captadas. Passemos, então, ao contexto do funeral Bororo em que estas fotografias foram tiradas e à etnografia deste ritual, que nos permitirão melhor assimilar a força expressiva destas imagens e os significados culturais que delas podemos extrair.

Comecemos com alguns dados sobre a sociedade Bororo, sobre a qual a literatura antropológica muito vem produzindo, desde o século XIX. Os primeiros contatos com esta sociedade foram motivados pela busca de ouro nas cercanias de Cuiabá e datam do início do século XVIII. Quando iniciei minha pesquisa entre estes índios, em 1970, a crise demográfica parecia ter atingido o seu auge: eles somavam pouco mais de 600 indivíduos, divididos em várias aldeias no estado de Mato Grosso. A depopulação começa a se reverter logo depois (como, aliás, em outras sociedades indígenas no Brasil) e os dados mais recentes (do ano de 2000, colhidos pela ONG Trópicos, ligada à questão da saúde) indicam que há, atualmente, 1.200 Bororo. Esta população se distribui em várias aldeias autônomas, situadas em território não contíguo, em algumas regiões de Mato Grosso: no Pantanal, à beira do Rio das Mortes e às margens do Rio São Lourenço.

A aldeia Bororo expressa bem a organização social desta sociedade, dividida em duas metades (a chamada sociedade dual), cada uma delas com quatro clãs. A aldeia é circular, tendo ao centro a casa dos homens; cada clã é representado por pelo menos uma casa e a regra de casamento impõe que um indivíduo de uma metade se case com alguém da metade oposta. Mas não é apenas o casamento que liga os membros destas duas metades; todo o cotidiano da vida social é pautado por trocas entre indivíduos destas metades, que ao mesmo tempo se opõem e se complementam. Estes trezentos anos de contato levaram à perda de uma boa parte do território originalmente ocupado, introduziram novos hábitos, como roupas, novos itens na alimentação, o domínio do português por parte principalmente dos homens e dos jovens de ambos os sexos.

A língua Bororo é, entretanto a que eles utilizam entre si e para os olhos de não especialistas a cultura Bororo se evidencia mais claramente nos rituais.

De todos os rituais presentes no ciclo de vida de um indivíduo, o funeral é, na sociedade Bororo, certamente o mais marcante. Como já foi dito no capítulo anterior, a morte de um indivíduo é um momento de recriação desta sociedade, momento de socialização e iniciação dos jovens rapazes, momento de encontro de todos os Bororo, que vivem em diferentes aldeias, momento de encontro de vivos e mortos, lembrados ao longo do funeral por seus representantes e parentes vivos. O funeral é, assim, tempo presente, de reorganização da sociedade dos vivos e tempo de memória: memória dos antepassados que já morreram, memória dos heróis míticos que criaram a sociedade Bororo e que a morte de um indivíduo vem ameaçar. A morte é vista como momento de caos, de desequilíbrio. Restaurar este equilíbrio significa recriar os cantos, os rituais, as danças, rememorar os mortos e ancestrais que criaram esta sociedade. Todo um esforço coletivo é necessário para que isto seja possível. Homens e mulheres que moram nas mais diferentes e distantes aldeias transferem-se, por certo tempo, para a aldeia do finado para que possam participar de todos os rituais coletivos.

Entre a morte de um indivíduo e o enterro definitivo de seus ossos em uma baía podem se passar até três meses. É durante este período que inúmeros rituais ocorrem. São rituais que bem expressam esta natureza dual da sociedade Bororo. Na aldeia circular com as casas dispostas ao longo deste círculo, cada clã é representado por pelo menos uma casa e os rituais envolvem personagens míticos de cada um deles. Estes rituais são, assim, também formas de reavivar a memória, os pilares da cultura Bororo e das trocas que dão uma dinâmica peculiar a esta sociedade. Ao participarem destes rituais os Bororo deixam sua individualidade terrena e se transformam nos ancestrais míticos que criaram a sua sociedade. Os rituais mais importantes ocorrem nos três últimos dias deste longo ciclo.

Logo cedo, alguns homens da metade oposta à do morto dirigem-se ao pátio central da aldeia, onde se encontra enterrado o finado, em cova de não mais do que meio metro. Seu objetivo é verificar o estado de decomposição da carne e se esta já estiver sem cheiro (*jerimaga*) os ossos estarão prontos para serem lavados e ornamentados. Todos os ossos são retirados da cova e levados a um rio ou baía, onde serão cuidadosamente limpos e recolocados em um cesto. Finda esta tarefa os ossos são levados de volta à aldeia, onde são recebidos por uma mulher escolhida como mãe ritual do morto. Ela leva o cesto contendo os ossos à casa central, onde eles serão posteriormente pintados de urucum, um a um, e o crânio recoberto por um arranjo de penas que é privativo do clã do morto. Esta ornamentação dos ossos ocorre na casa central, para onde se dirigem todos os que estão na aldeia. A casa central fica assim lotada de gente e a ornamentação dos ossos, realizada em um espaço rodeado de esteiras, impedindo a visão de mulheres e crianças, ocorre em meio a cantos quase que ininterruptos, choros rituais lancinantes, e a escarificação de homens e mulheres que, com dentes do peixe cachorro, uma concha afiada ou lascas de vidro, cortam os braços, pernas, ventre e também partes do rosto. Muitas vezes são

interrompidos por parentes que retiram estes objetos cortantes. Mas a escarificação pode recomeçar, pois são inúmeros os objetos cortantes que as mulheres escondem no pano que amarram à cintura.

Terminada a ornamentação dos ossos, estes são colocados em uma grande bandeja de palha, de certa forma numa ordem que segue a posição anatômica dos ossos, e o crânio é recoberto por uma bandeja menor. Estas bandejas são passadas a cada um dos parentes do morto que recebem estes ossos tal qual se recebe uma criança de colo. Sentados no chão olham para os ossos, choram copiosamente e se escarificam, deixando verter o sangue nos ossos e na bandeja de palha.

Este tríduo final do funeral Bororo é como uma catarse coletiva, onde as emoções se expressam de modo intenso e mesmo violento. Na casa central encontram-se reunidos não só os homens e mulheres que participam do funeral, mas todas as almas evocadas por estes homens e mulheres e que devem auxiliar a nova alma a percorrer seu caminho. O som dos cantos, dos gritos lancinantes e do choro mistura-se a uma atmosfera carregada de líquidos corporais das várias pessoas aí reunidas. Ranho, suor, lágrimas e sangue. Estes líquidos caem sobre os ossos ornamentados, como que a animá-los, dar-lhes vida.

Algumas considerações são importantes para melhor entendermos estes líquidos vitais e sua presença neste momento ritual. Os Bororo acreditam que determinadas pessoas compartilham de certas substâncias vitais. Marido e mulher, pais e filhos, parentes que moram sob o mesmo teto e que dividem entre si os alimentos, de certa forma compartilham de substâncias consideradas vitais. A mesma substância anima seus corpos, pois eles trocam entre si vários destes líquidos. A mãe alimenta seus filhos com leite materno. Nas relações sexuais o sêmen passa para o corpo da mulher. Uma mulher cozinha para vários de seus parentes, que com ela dividem a casa. Estas pessoas formam como que uma comunidade de substância. É por isto que um homem deve descansar depois que sua mulher dá a luz: para que seu filho cresça forte. Também o mesmo princípio explica que o marido de uma mulher menstruada não saia para caçar.

Num contexto ritual como o é o funeral, o sangue é, efetivamente, o referente de um símbolo multivocal poderoso, tal como mostra Victor Turner (1974, capítulo I). Como parte de um sistema semântico que coloca em relação idéias, valores, imagens e sentimentos, os símbolos culturais, que incluem os símbolos rituais, têm origem, segundo Turner, em processos que envolvem mudanças temporais nas relações sociais e são símbolos que instigam a ação social. São multivocais no sentido de abrigarem vários sentidos, mas seus referentes "tendem a polarizar entre fenômenos fisiológicos (sangue, órgãos sexuais, coito, nascimento, morte, etc.) e valores normativos dos fatos sociais" (Turner, 1974:550). É a ação ritual que leva a uma troca entre estes dois pólos – o fisiológico e os valores normativos - e nesta troca os referentes biológicos são dignificados e os referentes normativos carregados de significado emocional. É esta troca de qualidades

entre os pólos semânticos que, segundo Turner, dá origem a este efeito catártico, que pode levar à transformação das relações sociais.

Se um indivíduo morre, de certa forma morre também parte do corpo daqueles que com o morto compartilhavam desta comunidade de substância. A morte implica assim em danos corporais naqueles indivíduos que compartilham com o morto destes líquidos vitais. Da perspectiva do finado, por outro lado, é como se estes líquidos de seus parentes mais próximos pudessem dar vida a seu corpo que agora se restringe aos ossos.

Por outro lado, as cicatrizes provocadas pela escarificação atestam, de modo visível, a presença daquele que se foi e por quem se chorou. O corpo é memória, como diz Pierre Clastres ao se referir aos rituais de iniciação que deixam marcas no corpo, atestando o pertencimento de todos a uma sociedade que se quer igualitária. "A escrita existe em função da lei", afirma este Autor (1978:123). Retomando um texto de Kafka, Pierre Clastres desenvolve a relação que existe entre a lei, a escrita e o corpo. Nas sociedades sem escrita é nos rituais de iniciação que os jovens rapazes aprendem os valores que regem o ethos tribal. E é exatamente o corpo que a sociedade designa como espaço propício a "conter o sinal de um tempo, o traço de uma passagem, a determinação de um destino". (1978:125, grifos do Autor). Nos rituais de iniciação a sociedade, segundo Clastres, se apodera do corpo e o ritual submete o corpo à tortura e, assim, imprime sua marca no corpo dos jovens. Agora são todos iguais e o corpo com cicatrizes é a marca permanente deste pertencimento a esta sociedade igualitária.

Acrescentaria que ao longo da vida outras marcas serão impressas no corpo. As cicatrizes das escarificações são a marca corporal visível dos vários parentes que se foram. Mas são também memória dos vários outros corpos com que se compartilhava destas substâncias. A marca presente de uma ausência. Como afirma Geertz (1983:96-99), o sentimento que as pessoas têm pela vida aparece em várias outras esferas além da arte: religião, moral, comércio, tecnologia, política, entretenimento, lei, até no modo como organizam sua vida prática no cotidiano. Na sociedade Bororo, além de partilhado o corpo é efetivamente memória.

A sociedade dos vivos mantém como traços daquele que se foi o representante social do morto - um homem da metade oposta a do finado e que passa a representá-lo após sua morte (sugestivamente denominado *aroe-maiwu*, alma nova) – e as marcas das escarificações nos corpos dos parentes mais próximos do finado.

Darwin se referia a um modo universal de expressão de certos sentimentos. Esta primeira fotografia é a expressão de dor frente à morte. Mas ela expressa também algo que dizemos entre nós quando alguém que nos é muito próximo morre: é como se tivéssemos perdido parte de nosso próprio corpo, como se algo nos tivesse sido arrancado. A dor de se perder uma parte do corpo é imensa e os Bororo têm exatamente esta concepção por ocasião da morte de alguém muito próximo, mas, ao contrário de nós, eles expressam esta sensação de modo literal, fisicamente. Darwin já afirmava, na obra a que nos referimos, que

"... quanto mais violento ou histérico for o choro, maior será o alívio – pelo mesmo princípio que faz com que a agonia da dor seja aliviada pelo tremor do corpo inteiro, pelo ranger dos dentes e por gritos lancinantes". (2000:165). A perda de alguém é vivida pelos Bororo de modo intenso e coletivo. Mas esta vivência da perda não se estende indefinidamente. Terminado o luto deve terminar a tristeza, muitos deles me disseram. Como bem afirmou Durkheim, é exatamente a vivência do luto que permite que dele se saia.

E a segunda fotografia, como a etnografia e um melhor conhecimento da sociedade Bororo permitiriam melhor entendê-la? Posso retornar ao segundo princípio formulado por Darwin para explicar a expressão das emoções:

O princípio da antítese – o hábito forma certas ações, como explica o primeiro princípio; mas quando um estado de espírito oposto é induzido, há uma tendência à realização de movimentos de natureza contrária, mesmo que não tenham utilidade. São movimentos fortemente expressivos.

Na teoria Bororo da reprodução humana é a aliança entre um homem e uma mulher que levam à formação de uma criança. A criança será gestada no corpo de sua mãe e o crescimento do feto será propiciado pelo sêmen que deverá ser aí depositado por toda a gestação, garantindo a presença do *raka*, a força vital que anima os seres humanos e que só cessa com a morte. É no interior deste corpo que suas carnes crescem e se fortalecem. De modo análogo e simultaneamente inverso, cabe às mulheres a abertura da cova onde será enterrado o corpo do morto, para que após as contínuas regas feitas por homens da metade oposta à do finado, suas carnes possam apodrecer e seus ossos sejam devidamente ornamentados.

A sofisticada ornamentação dos ossos do morto, com cuidado especial dado ao crânio, será acrescida de um ornamento designado *okogereu*, que será realizado pelo pai ritual.² Isto é exatamente uma réplica daquilo que ocorre quando nasce um bebê: todo seu corpo é pintado e seu pai deverá fazer um novo ornamento para sua cabeça, a ser usado quando a criança receber um nome de seu clã materno. O pai canta enquanto confecciona o ornamento. Os Bororo dizem que é o próprio *aroe* quem prepara o ornamento, tanto do crânio do morto, quanto da criança que receberá um nome. Não é a pessoa que está lá cantando. O canto entoado durante a realização deste ornamento é o canto que sai da voz das almas.

Na casa dos homens as mulheres recebem os ossos ornamentados do finado em bandejas de palha, que elas carregam do mesmo modo que se carrega um bebê, exatamente como se observa na segunda fotografia. É neste momento que elas choram e sangram sobre os ossos. Quando termina o ritual e todos os ossos já se encontram guardados no *aroe j'aro* – o cesto especialmente feito para guardá-los -, a mãe ritual irá carregá-lo através de uma tira que leva à testa, e fará toda a volta do círculo da aldeia, replicando deste modo a mãe que carrega seu filho ao redor da aldeia, após a cerimônia

de nomeação. Vale ressaltar que esta é uma forma da mãe apresentar à sociedade o novo ser – a nova alma ou a criança, que agora com um nome é reconhecidamente um membro daquela sociedade. A criança é introduzida à sociedade logo após o nascimento do sol, a nova alma exatamente após o sol se por.

Há, assim, um certo mimetismo entre os rituais relativos à vida e os rituais relativos à morte, como se fossem metáforas uma da outra. Como escreve Jackson, as metáforas revelam uma realidade entre o inteligível, o sensível e o social; usar metáforas é tornar co-extensivos os domínios do pessoal, do social e do natural, chegando-se, assim, ao sentido cósmico da totalidade do ser. (1969:152-5, in Rapport and Overing, 2000:50).

Os ritos funerários de sociedades australianas descritos por Durkheim e Mauss são impressionantemente semelhantes àqueles ritos que presenciei inúmeras vezes entre os Bororo. No entanto, não creio que possa concordar com Durkheim e Mauss e ignorar a dimensão sensível, individual e mesmo espontânea destas expressões de dor que tantas vezes presenciei e que estas duas fotos evidenciam. Posso concordar que sejam impostas socialmente e que o efeito coletivo destas manifestações de luto permitam uma efervescência e uma maior coesão social. Isto, no entanto, não anula a dimensão individual da dor e nem mesmo o caráter espontâneo de sua expressão. São muitas as emoções que se manifestam espontaneamente e sempre do mesmo modo, como Darwin há mais de um século demonstrou. Há, por outro lado, certas formas de expressão que são típicas de uma sociedade específica. Não conheço, por exemplo, índios que roam unhas quando estão ansiosos. Entretanto, como bem afirma Darwin, são várias as emoções expressas universalmente da mesma forma. E esta é, provavelmente a razão de nos emocionarmos com aquilo que não conhecemos, porque nestas expressões reconhecemos algumas emoções que para nós se expressam de uma mesma forma. Talvez por isto mesmo as imagens, que são silenciosas, possam nos fazer falar, tal como o fiz e, mais do que tudo possam nos fazer pensar.

Notas

¹ Uma versão anterior deste texto foi apresentada na 24ª. reunião da ABA em Junho de 2004, no XII Moitará em Novembro de 2004 e no ciclo de conferências 8X Fotografia, no Centro Cultural Maria Antonia, em Outubro de 2004. Agradeço à Lili Schwarcz a leitura generosa e os instigantes comentários, que me levaram a reescrevê-lo.

² Para mais detalhes sobre a cultura material presente nos funerais e seus aspectos simbólicos, vide Caiuby Novaes, 1981.

Imagens da refiguração do mundo

"Boe nasceu para complicar. Nasceu pôe nome, fura beicho dele se for homem. É a mesma coisa que faz quando ele morre. Morreu devia acabar tudo, mas começa tudo outra vez, porque tem cabacinha. Boe não quer acabar".

José Carlos

Boe é como os Bororo se autodenominam. Esta frase me foi dita por um grande chefe Bororo da aldeia Garças e foi com ela que terminei um dos primeiros artigos que escrevi após meu mestrado. Ela resume de modo claro os grandes processos de transformação presentes nas concepções que os Bororo têm a respeito da sociedade e da pessoa, concepções que são dramatizadas e tornadas visíveis ao longo de seus inúmeros rituais funerários.¹

De todos os eventos que marcam o ciclo da vida entre os Bororo, a morte é, certamente, a mais celebrada. Não há vida sem morte nessa sociedade. É nos funerais que são evocadas as almas de antepassados e de heróis culturais; durante os ritos funerários, que podem se estender por três meses, entre a morte de uma pessoa e o enterro definitivo de seus ossos, os jovens são familiarizados com os valores que regem essa sociedade dual, lembrados das regras de reciprocidade, iniciados efetivamente na vida adulta. O funeral é, neste sentido, um momento muito propício para a produção e difusão do conhecimento, um conhecimento que se dá, como veremos, em moldes muito específicos. Os cantos, por exemplo, entoados em todos os rituais, são elementos fundamentais da transmissão deste conhecimento acumulado. São cantos que relembram a todos das façanhas dos heróis culturais, fundadores das regras da vida social, as disputas entre estes personagens míticos e o modo como foram resolvidas; os cantos rememoram os pontos geográficos mais importantes do território da sociedade Bororo, os recursos aí existentes em termos de fauna e flora, técnicas de caçada e pescaria.² Como dizem os Autores da *Enciclopédia Bororo*, volume III, dedicada aos cantos, "Os cantos são o código dos feitos de heróis lendários, das instituições, dos adornos, das ações célebres de algum membro da tribo, intimamente ligado ao seu totem". (Albisetti e Venturelli, 1976:02). Dada a importância associada aos cantos, é fundamental que o cantor não cometa erros e se é um jovem o encarregado de cantar, sempre haverá alguém que sabe atrás dele, para socorrê-lo caso seja necessário.

São inúmeras as transformações após uma ruptura tão brusca quanto a morte. É preciso restaurar o equilíbrio por ela ameaçado e para este enorme esforço os grandes chefes convocam a sociedade Bororo como um todo. A morte reúne a sociedade dos vivos à sociedade dos mortos. Parentes homens e mulheres de todas as várias aldeias se reúnem para as celebrações e é nestes momentos rituais que todos os mortos desta sociedade são lembrados por seus parentes vivos. Para os Bororo, tal como para os Kaxinawá, analisados por Els Lagrou, os rituais, como veremos, não excluem o riso e o humor e são inúmeros os ritos e celebrações em que impera o grotesco. Como diz Lagrou, se o poder provoca o riso, também o riso tem seu próprio poder. E é exatamente nestes momentos de bruscas transformações que o riso pode se fazer presente.

São várias as perspectivas analíticas para a compreensão de rituais de modo geral e do funeral Bororo em particular, perspectivas não necessariamente excludentes. Como bem o mostrou Viertler (1991) em *A Refeição das Almas*, os funerais têm implicações culturais, políticas, econômicas e adaptativas para a sociedade Bororo. Na minha opinião os funerais constituem também momentos muito especiais para esta sociedade, momentos de enorme força de expressão estética, seja através dos cantos, seja através das danças ou ornamentos usados nestas ocasiões. Momentos em que se renova o conhecimento produtivo e estético desta sociedade, que, na perspectiva adotada por Overing (1991), permitem a manutenção da comunidade e provêm a força criativa para sua continuidade. Além de cantos e danças, os funerais entre os Bororo implicam atividades coletivas de caça, pesca e coleta. São também momentos de "ânimo inspirado", como diz Joanna Overing, em que o sentido de comunidade se reforça. Mary Douglas já afirmava, em *Pureza e Perigo* (1966) que, se a fala é capaz de criar pensamentos, os rituais podem criar a percepção. Como se dá esta percepção? Douglas mostra que rituais fornecem um foco, um método mnemônico e uma possibilidade de controle da experiência.³ O ritual tem poder criativo em termos de performance e, se pensarmos no funeral Bororo, seu foco é o corpo, em todos os sentidos. A morte é a extinção do sopro vital e é a partir deste fato que ações rituais são levadas a cabo, sempre tendo como centro a desfiguração e refiguração dos corpos – do morto e de seu representante, do próprio sopro que se extingue e é recriado pela cabacinha mortuária, soprada pelo representante, daquele que morre e do jovem que passa a adulto, através do ritual de iniciação, realizado somente durante os funerais. Os ritos funerários envolvem conhecimento e, tal como afirma Granero, a respeito dos Yanéscha, "instead of being the cause of knowledge [...] bodies are caused by knowledge", no caso Bororo o conhecimento ritual. O ritual torna visíveis signos exteriores de estados interiores e, neste sentido, é como se os sentidos do mundo passassem pelos sentidos do corpo. Creio que esta é também uma perspectiva adequada para se entender as implicações dos ritos funerários entre os Bororo, seja em termos dos processos de continuidade social eleitos por esta sociedade, seja em termos de sua força única de expressão estética, motivo de orgulho para os Bororo.

Funeral Bororo

possibilidades de uma etnografia através de texto e imagem

Muito se escreveu sobre o funeral Bororo e eu mesma já publiquei vários trabalhos sobre o tema.⁴ Esta literatura, entretanto, sempre me deu a sensação de incompletude. Se o texto explica, argumenta, analisa e interpreta, não sendo poesia, pouco traz daquilo que mais está presente nos funerais Bororo: a emoção, a estética, a catarsis coletiva que impregna esta sociedade nas diferentes fases deste ciclo. Revendo meus diários de campo percebi que preenchi páginas e páginas sobre o cotidiano da vida na aldeia e o modo como me sentia ou reagia a cada dia. Quase não fiz comentários sobre o funeral. Imagino que não tivesse palavras para descrever nestes diários o que via e sentia. Por outro lado, meu acervo de fotos da pesquisa entre os Bororo contempla um número enorme de imagens sobre os ritos funerários, em suas diferentes fases. Nos textos que publiquei, diferentes aspectos do funeral são descritos, comentados, interpretados e analisados, mas praticamente não usei imagens. Meu objetivo agora é exatamente este: procurar aproximar o registro sensível de meu olhar sobre o funeral Bororo às reflexões que desenvolvi ao longo destes trinta anos de pesquisa.

Por outro lado, foi através de um olhar mais detido a estas imagens que pude aprofundar alguns *insights* sobre, por exemplo, as relações entre os ritos funerários e o ritual de nomeação nesta sociedade. Num certo sentido as imagens permitem ver aquilo que não era imediatamente visível, não só porque permitem que se recorra a elas inúmeras vezes (o que é impossível na pesquisa de campo), mas também porque elas contêm este elemento mais sensível que o olhar seleciona. As imagens dos funerais Bororo, que captei ao longo de trinta anos de pesquisa de campo entre esses índios, foram selecionadas e ordenadas de modo a permitir visualizar as concepções que esta sociedade expressa em seus rituais funerários, a respeito do longo processo de transformação que caracteriza a pessoa Bororo, seus duplos e representantes, corpos e almas, pessoas e ancestrais. As imagens sobre o funeral Bororo tornam ainda mais visível a relação entre corpo, ritual e conhecimento. Corpos que se desfazem ao serem regados em sua cova provisória, corpos refigurados na aparição do *aroe-maiwu*, os corpos escarificados dos enlutados. Foram muitos os funerais que presenciei ao longo de minha pesquisa de campo e posso dizer que assisti a todas as fases desse longo ciclo, desde o anúncio da morte de uma pessoa, até o enterro definitivo de seus ossos em uma baía. Nunca assisti a um ciclo completo, mas presenciei todas as fases do funeral em diferentes momentos da pesquisa.

Restava uma questão: como apresentar imagens obtidas ao longo de trinta anos, em funerais de pessoas muito diversas? Minha opção foi guiada pela concepção que os

Bororo têm daquilo que ocorre em seus funerais: um encontro de todos os vivos e todos os mortos. A cada funeral, todas as pessoas mortas são lembradas por seus parentes vivos e por seus representantes rituais e, através da cabacinha tocada por estes representantes, todos se fazem presentes no funeral. Esta me pareceu a estratégia possível. Ordenar as imagens a partir da cronologia de um modelo padrão do rito funerário, criando uma espécie de sincronia a estas fotos captadas ao longo de um período de 30 anos. Neste sentido, as imagens trazem o meu olhar em diferentes momentos da pesquisa, mas foram selecionadas e apresentadas respeitando a seqüência ritual.

Qual a contribuição destas fotos para a compreensão dos sentidos de um funeral para os Bororo? O que esta montagem de imagens poderia revelar e que o texto puro e simples é incapaz de conter? Creio que alguns dos trabalhos de Taussig (1993 e 1999) podem nortear o que gostaria de apresentar neste trabalho.

Na releitura dos trabalhos de Frazer e Benjamim, Taussig (1993) procura construir aquilo que ele denomina uma história particular dos sentidos, enfatizando especificamente as questões da alteridade e da mimesis. Instigado pela arte e poder do fazer-de-conta, Taussig procura dar conta do quanto é real aquilo que é efetivamente construído simbolicamente. No caso aqui analisado, como elaborar, por exemplo, a figuração daquele que deixa de ser gente e passa a ser alma? Ou daquele que será considerado como o representante social do morto? A alma e o representante social do morto devem ser tomados como realidades realmente construídas, cuidadosamente elaboradas pelos Bororo ao longo dos ritos funerários através de processos simbólicos que envolvem a mimesis e o contato.

Logo no início de Mimesis and Alterity Taussig define a mimesis como a natureza que a cultura utiliza para criar uma segunda natureza, a faculdade de imitar, copiar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se Outro. "The wonder of mimesis lies in the copy drawing on the character and power of the original, to the point whereby representation may even assume that character and that power" (1993:XIII). Retomando Frazer e trazendo-o para o que ocorre no mundo contemporâneo, Taussig mostra que cópia e contato são passos do mesmo processo: ver ou ouvir algo é estar em contato com este algo. (p. 21). "... in many, if not in the overwhelming majority of cases of magical practices in which the Law of Similarity or Imitation is important, it is in fact combined with the Law of Contact. (1993:55, grifos do A.).

A mimesis é parte deste processo de entregar-se e tornar-se Outro. Este poder que, em determinadas situações (a que Taussig analisa é a situação colonial), é intrínseco à mimesis e à alteridade, pode ser uma força destrutiva, mas também uma força curadora. No caso que analiso penso ser possível pensar a situação de vida e morte, tal como a que é vivida no funeral, como uma situação de fronteira, de desequilíbrio onde o caos pode se instalar. São várias as alteridades aí dramatizadas e de certa forma é desta dramatização

que depende o restabelecimento da ordem quebrada pela morte: vivos e mortos, *ecerae* e *tugarege* - as duas metades que constituem a aldeia Bororo -, criança e adulto, mas igualmente *Boe* (autodenominação dos Bororo) e *Brae* (termo utilizado para os não índios ou civilizados, como eles traduzem).

Para Taussig é a mimesis que articula o real ao realmente construído, processo sem o qual nenhuma sociedade existe (1993:86). Esta arte mimética é parte do segredo público (*public secrecy*), algo inerente a todas as instituições sociais e que o A. desenvolverá em seu outro livro – *Defacement* (1999), onde associa a desfiguração àquilo que ocorre quando algo muito precioso nos é retirado. A desfiguração, ao trazer as profundezas para a superfície, revela mistérios e traz a proximidade com o sagrado. Tal como Benjamim, Taussig vê uma relação entre segredo e verdade. Ou seja, a verdade não é uma questão de revelação ou desmascaramento que destrua o segredo, mas algo que lhe faz justiça. (1999: 2). O segredo público, aquilo que todos sabem que não devem saber é, para Taussig, a mais importante forma de conhecimento social. Aquilo que se sabe, mas não se consegue articular. Daí também o interesse na utilização desta abordagem que vincula imagens e textos para aquilo que dificilmente é formulado com relação ao funeral Bororo.

Primeiro Enterro

Os vários sentidos de *defacement*, desenvolvidos por Taussig (1999), podem ser interessantes para refletirmos sobre o que ocorre durante o longo ciclo do funeral Bororo. Vejamos cada um destes sentidos e como eles podem ser úteis para pensarmos as várias fases do funeral. A morte, como vimos, desencadeia um longo ciclo de transformações, e estas transformações devem ser controladas e vividas ritualmente pelos Bororo. Um dos sentidos de *defacement* é estragar a superfície ou aparência de algo previamente existente.

É, portanto, necessário figurar bem aquilo que será desfigurado. As marcas mais visíveis do pertencimento clânico são nitidamente impostas ao moribundo: seus cabelos são cortados do modo tradicional, seu corpo é todo untado de urucum, seu rosto ornamentado com pinturas e em sua cabeça colocados adornos plumários de acordo com os padrões do clã a que ele pertence. É preciso identificar claramente este corpo e esta pessoa que serão desfiguradas após a morte.

A perda do sopro vital é o sinal da morte. A partir do momento em que se constata a perda do sopro vital, o rosto do morto é coberto por uma bandeja de palha, para que, transformado em *aroe* (alma), não seja visto por mulheres e crianças. Esta é a primeira da longa série de transformações desencadeadas pela morte e que, como tal, deve ser mantida fora dos olhares de mulheres e crianças.

O corpo do morto é então enrolado em uma esteira e enterrado em cova rasa no pátio central da aldeia. Inicia-se o processo de *defacement* - estragar a superfície ou aparência de algo previamente existente. A decomposição da carne do morto, cuja cova é diariamente regada para acelerar este processo, é acompanhada de outros procedimentos, que implicam igualmente em *defacement*, ou em diminuir a utilidade, valor ou influência. Os pertences do morto serão ritualmente queimados pelo fogo ou destruídos – como as peças de cerâmica ou outros objetos que o fogo não destrói. Todos os elementos perecíveis do morto, desde a carne de seu próprio corpo até aquilo que ele possuía em vida, devem desaparecer após sua morte. Com a morte nada disto tem valor ou utilidade, nem pode ser transmitido como herança.

Se a criança é gestada no corpo materno e tem suas carnes fortalecidas pela contínua presença de sêmen, através de relações sexuais freqüentes ao longo de toda a gestação, o corpo enterrado nesta cova preparada pelas mulheres, passará gradativamente a se decompor através das regas freqüentes dos homens da metade oposta a sua. Se ao receberem o nome as crianças têm seu rosto voltado para o local onde o sol nasce, o morto é enterrado com a face virada para o poente.

De tempos em tempos esta cova é aberta para que se examine o estado do corpo e dos cheiros exalados. O cheiro de podre – *jerimaga* – é um dos índices de que o *bope*, espírito a quem se atribui todas as grandes transformações naturais, como o nascimento, a puberdade e a morte, ainda está lá, saciando-se com o corpo do morto. O *bope* é grande comedor de carne crua, cheia de sangue, gosta de cheiros e carniça.

Até o enterro definitivo dos ossos, são muitos os cantos que se sucedem e eles ocorrem na casa do morto, na casa dos homens e no pátio central. Ao se deslocarem de um local para o outro os participantes destes cantos seguem em fila, como que em comitiva, sempre encabeçados por alguém tocando flauta, maracás ou levando algum alimento ritual para as almas.







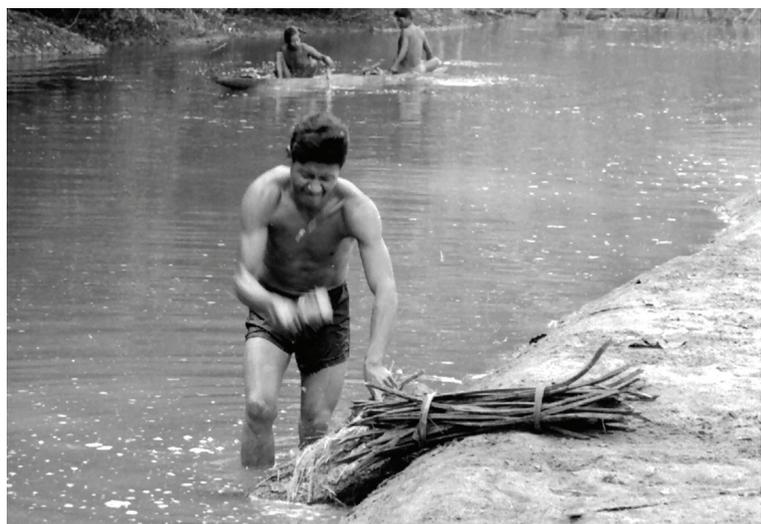


Timbó

Durante este período inúmeros rituais são realizados e eles envolvem praticamente toda a aldeia e seus convidados. Segundo Viertler os *Bope* a quem se atribui a morte, são "senhores dos animais", associados a rituais de caça e de benzimentos do *bari* (o xamã Bororo). Dentre os ritos funerários, alguns dos mais prestigiados são as caçadas e pescarias coletivas, sendo a pesca com timbó das mais importantes. São atividades coletivas, e a caça e a pesca exclusivamente masculinas, sempre precedidas de cantos que podem se estender por toda a madrugada, até a hora da partida. Estas atividades evidenciam uma enorme cooperação entre os que delas participam. Ou, como diz Overing (1991), estas são atividades em que o ânimo inspirado fortalece e explicita o sentido de coletividade.



Quando caçam, pescam, dançam em seus rituais, os Bororo deixam de ser seres comuns. É como *aroe*⁵ que eles realizam estas atividades. Caçadas e pescarias realizadas ao longo dos funerais são certamente atividades de subsistência, mas é de modo ritual que elas são realizadas. O aspecto ritual e coletivo destas atividades é fundamental no sentido de permitir a todos a percepção da sociedade de que participam e o modo específico como esta participação se dá. Tal como ocorre com os Muiname, da Amazônia colombiana, descritos por Londoño, são estes rituais, grandes ou pequenos que explicitam como "Real People were made, shaped or healed, to ensure their health and sociability". Na mata, à beira de uma margem de rio ou lagoa, os *aroe* caçam, pescam, utilizam-se também de armadilhas para pegar os peixes. Podem passar um dia inteiro fora e, antes de voltar à aldeia, alguns dos peixes já são assados no próprio local para saciar a fome.















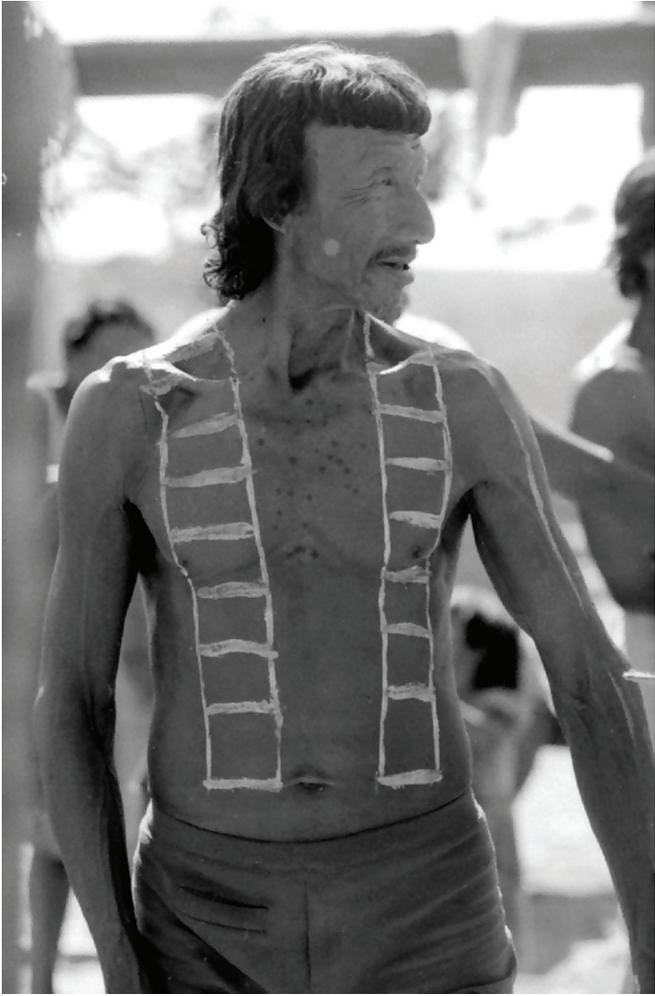
Pinturas Corporais

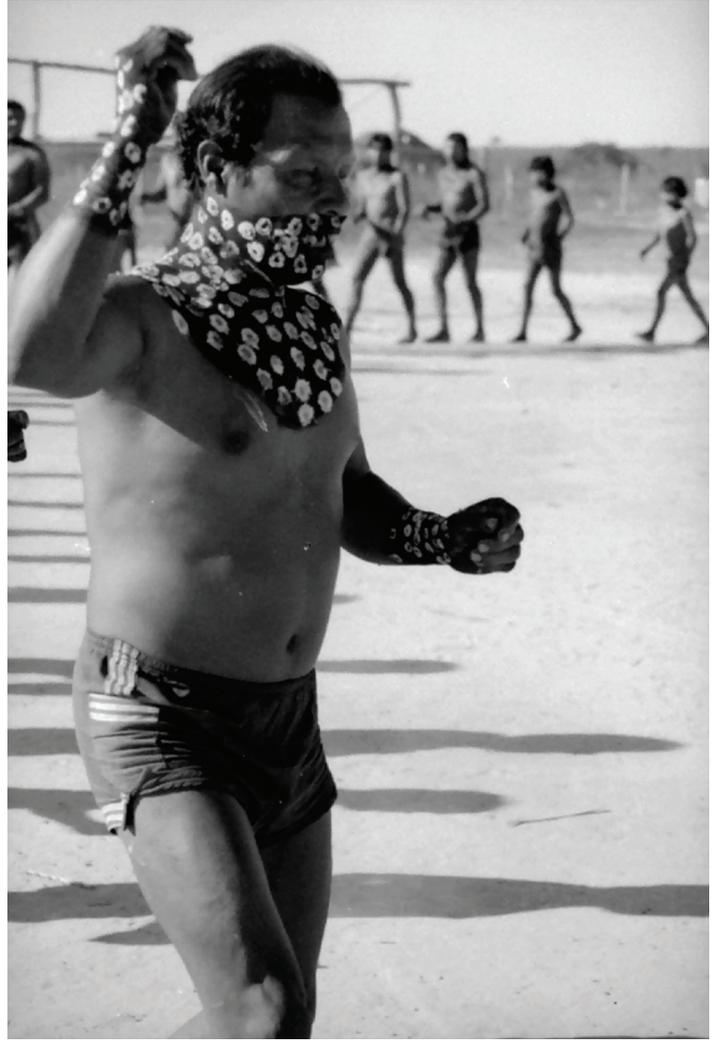
Os rituais funerários são como que formas de reconstrução da sociedade Bororo desequilibrada pela morte. Nestes rituais é possível reconstruir a sociedade por meio de cantos e danças. Os ritos funerários são, neste sentido, momentos de reafirmação da relação de oposição e complementaridade entre as duas metades em que se divide a aldeia e a própria sociedade Bororo: os *ecerae* e os *tugarege*, cada uma destas metades composta por quatro clãs. Cada clã se caracteriza por possuir um patrimônio de nomes, cantos, danças, ornamentos corporais e representações rituais. O clã que é "dono" de uma representação ritual deverá providenciar tudo aquilo que for necessário para que ela ocorra: o urucum, o jenipapo e a tabatinga para as pinturas corporais, os adornos, a palha com que são feitas as saias, as penas para os adornos plumários. Mas a representação ritual caberá ao clã da metade oposta àquele que a possui. Finda a representação, todos os adornos utilizados são colocados sobre a cova do morto, tornando visível a homenagem celebrada para que sua alma possa ir mais tranqüila habitar a aldeia dos mortos.

Nesta perspectiva, os rituais não apenas expressam idéias abstratas a respeito da sociedade Bororo e procuram reconstruí-la, mas igualmente realizam coisas, produzem efeitos sobre o mundo, são trabalhos efetivamente executados.⁶











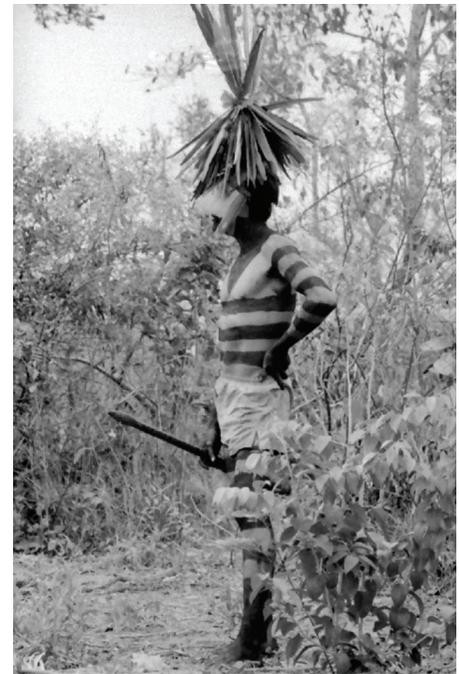
Bakororo e Itubore

Bakororo e Itubore são dois dos principais heróis míticos dos Bororo, que eles também denominam de *aroe*. Esta representação ritual retoma o próprio ato constitutivo da sociedade Bororo e é por esta razão que deve necessariamente ser realizada nos funerais. *Bakororo*, o mais importante, é do clã dos *Aroroe cobugiwuge* e é quem cuida do lado ocidental da aldeia dos mortos, organizada de modo muito semelhante à aldeia dos vivos. Este *aroe* usa sempre um instrumento de sopro denominado *ika*, uma grande flauta. *Bakororo* tem como atributos a grandeza, a força e uma pintura corporal que combina listras vermelhas e pretas. O vermelho é a cor do *raka*, a força vital e o preto é também força, mas força destrutiva que transforma degenerando.⁷ Cabe a *Bakororo* anunciar as festas, refeições e danças relativas às almas dos mortos.

Itubore é do clã dos *Apiborege cebegiwuge* e cuida do lado oriental da aldeia dos mortos. O instrumento de *Itubore*, também de sopro, é denominado *pana* e compõe-se de três cabaças unidas por uma resina e com umas listras cobertas de penugem branca. Também as listras da pintura corporal de *Itubore* têm as bordas recobertas por uma penugem branca. Ele é quem anuncia as caçadas e pescarias das almas. São estes os heróis que recebem as almas dos finados.

Os outros personagens rituais que se vê nas fotografias e que também prestam sua homenagem ao morto nos funerais são os heróis míticos *Bokwojeba* e *Bure Ikabéo*. *Bokwojeba* tem o corpo todo coberto por uma tinta de carvão negro, sobre a qual são pintadas inúmeras pintas brancas feitas com um barro branco – *noa* – tabatinga. Na cabeça, cintura, bíceps, nos pulsos, abaixo dos joelhos e nos tornozelos, são amarrados brotos da palmeira de babaçu. *Bure Ikabéo* tem seu cabelo, rosto e corpo cobertos por uma pasta vermelha de urucu. Os braços e as pernas, até a barriga da perna são recobertos de carvão com manchas brancas. Do rosto até o peitoral o carvão preto é também pintado de grandes manchas brancas. Tal como *Bokwojeba*, *Bure Ikabéo* também tem as amarras de broto de babaçu.

Esta representação ritual traz para os funerais os grandes ancestrais que estabeleceram as bases da organização social Bororo e que a morte impõe que seja recriada. Esta recriação é também uma reconstrução estética do mundo e é esta estética muito específica que marca e distingue a sociedade Bororo das demais. É neste sentido que o mundo deve ser "refeito", recriado por meio dos ritos e cantos funerários realizados pelos grandes personagens míticos que deram à sociedade Bororo as suas características específicas. *Bakororo* e *Itubore* estabeleceram o *modus operandi* da organização social desta sociedade, definindo as relações entre as duas metades que a constituem, colocando o homem como pivô no equilíbrio dinâmico entre os princípios *aroe* e *bope* e reafirmando o poder simbólico da sociedade sobre fatos da natureza. Os homens morrem e este é um fato natural. Mas o representante do morto, que os Bororo denominam *aroe-maiwu*, alma nova, continuará caçando e dando os animais abatidos a seus pais rituais, o que evidencia a presença contínua do morto na comunidade dos vivos.⁸











Mano, Iwodu, Baraedu Ku Kuri

A escolha dos ritos a serem celebrados ao longo do ciclo funerário depende do clã do finado e da disponibilidade de recursos materiais para realizá-los. Presenciei ao longo destes trinta anos vários destes rituais, como a corrida de toras de buriti, ou a corrida de *mano*, como eles denominam, o ritual de *Iwodu*, em que os homens aparecem recobertos por folhas (de uma grande árvore da floresta chamada tatajuba) e uma pantomima em que os civilizados são representados como seres barrigudos, que falam e gesticulam muito – o Baraedu Ku Kuri.

A pantomima *Baraedu Ku Kuri* é parte dos ritos funerários. Os Bororo reconhecem plenamente o poder do "mundo civilizado", mas é a partir do excesso que este mundo é ritualmente caracterizado. É o humor grotesco que impera neste ritual, tal como ocorre entre os Kaxinawa. Temporariamente, de modo jocoso, os Bororo tornam-se este outro, alteridade que tanto marca seu modo de ser. A paródia do mundo civilizado, povoado por seres barrigudos, pesados e que falam e gesticulam demais estabelece o grande contraste com o ritual em que aparecem as almas novas, os *aroe-maiwu*, estes seres leves e esplendorosos.

Nestas representações rituais – *aroe etawujedu* – os Bororo são *aroe*, personificam seus ancestrais míticos e cabe a eles, tal como os *aroe* fizeram em tempos míticos, a reconstrução da sociedade Bororo. Se a morte desfigura, o mundo deve ser refigurado. Para confrontar o caos instaurado pela morte, é preciso recriar as danças, os cantos, a cultura material, em especial os belos adornos plumários – *pariko* – pois é neles que as almas se escondem. Os *aroe etawujedu* são, assim, representações que reúnem vivos e mortos, as almas ancestrais, que estão lá presentes, dançando ao som dos maracás. Estes ancestrais, segundo Viertler, chamados pelos cantos e danças, "...voltam para visitar a aldeia dos vivos. Circulam em volta do túmulo, carregando seus bastões, cavadeiras, taquaras ou demais objetos, emitindo gemidos característicos, revivendo cerimonialmente as suas guerras e lutas contra os inimigos mortais.[...] Os dançarinos não falam, apenas emitem gemidos ou gritos, sendo controlados em seus movimentos circulares em volta do túmulo, pelas batidas dos chocalhos dos *Roia Epa*". (Viertler, 1991:92 e 93). Ao final das representações todos os adornos plumários, as folhas e saias são colocados sobre o túmulo do morto. "Espera-se que as homenagens sejam do agrado do morto para que este, recebendo tudo o que lhe poderia ser dado (enfeites, danças, cantos, bebidas e comidas das almas) deixe de molestar com perigos os sobreviventes". (idem, p. 94).







Ritual Iwodu



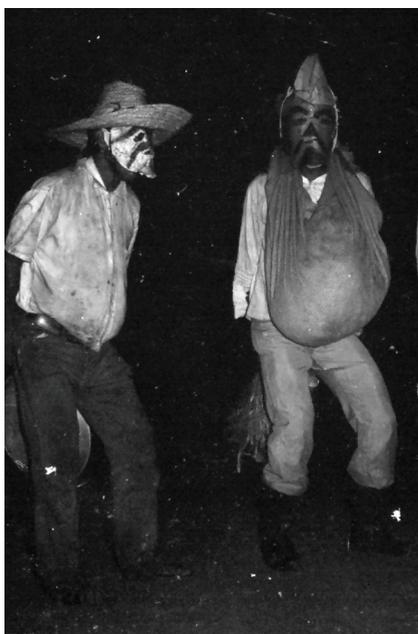


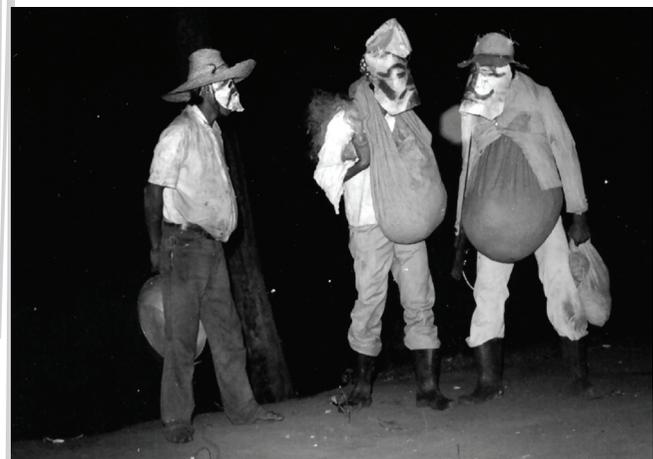






Pantomima dos civilizados - Baraedu ku kuri





Aroe Maiwu

O que permanece de um morto é a categoria social a que ele pertencia e esta será representada pela "alma nova", o *aroe maiwu*, escolhido pelos homens mais velhos após a morte do finado e que deverá ser alguém da metade oposta à do morto. O morto passa a ter também um casal de pais rituais, sendo o *aroe-maiwu* tratado como filho deste casal.

A escolha do *aroe-maiwu* é assunto dos homens, principalmente dos mais velhos do clã do morto. Como ocorre em todas as grandes transformações que têm lugar ao longo do funeral Bororo, a construção simbólica desta alma nova é um segredo, a que mulheres e crianças não devem ter acesso. Ornamentado no interior da casa dos homens é preciso cuidado em cobrir de penugens e penas todos os traços do corpo que permitiriam reconhecê-lo: mãos, braços, pés e principalmente o rosto, que além dos belos diademas de penas – os *pariko* -, tem a face coberta por uma viseira de penas amarelas de japu. Mesmo que muitos saibam quem será o representante do morto, este assunto é tratado como um grande segredo.

O *aroe maiwu* é, assim, alguém sem rosto. Esta alma nova que no ritual se transforma no representante do morto, deverá se encarregar de várias atribuições, dentre as quais caçar um grande felino, onça pintada, parda ou jaguatirica, cujo couro e dentes deverão ser oferecidos à família do finado, como vingança pela perda sofrida.

"A verdade não é um modo de exposição que destrói o segredo, mas uma revelação que faz justiça a ele" diz Taussig retomando Walter Benjamin. Mas esta verdade é, para os Bororo, não exatamente um segredo particular ou pessoal, mas um segredo público – todos sabem aquilo que não se deve saber, aquilo que não pode ser dito. Não se pronuncia o nome de um morto após sua morte, este é mais um dos inúmeros traços de sua vida que deve desaparecer. As mulheres não devem saber quem é o representante do finado. Estes segredos, por todos compartilhados são, como diz Taussig, a base das instituições sociais, do lugar de trabalho, da família, do estado. A desfiguração que ocorre nos funerais revela o mistério por trás da vida e da morte nesta sociedade. A morte desequilibra o cosmos e é preciso um enorme esforço coletivo para que a vida retome seu rumo. A desfiguração é total – o corpo do morto, seu nome, seus pertences. Cabe à alma nova, o representante do finado, um papel ativo nesta desfiguração e posterior refiguração do morto. Além de dançar e cantar, é ele quem deve se encarregar de lavar os ossos do morto para que, ornamentados, possam ser rearranjados e definitivamente colocados num grande cesto e enterrados. Toda esta atividade relativa aos corpos envolve um profundo conhecimento ritual, e, neste sentido, como afirma Granero, os corpos são literalmente produzidos por este conhecimento. Estas são tarefas perigosas e este representante receberá, da família do finado, inúmeros enfeites, um arco ritual, nomes e a possibilidade de casar-se com uma

mulher do clã do finado. Quanto maior o prestígio do finado, mais cuidadosa será a escolha do representante, para que este se desincumba a contento de suas tarefas, liberando assim o luto.

Esta desfiguração é, assim, ela própria, acompanhada permanentemente por um processo de refiguração. "A desfiguração é privilegiada entre estas artes da magia porque ela oferece o caminho mais rápido para o componente mimético da magia simpática, na qual a representação se transforma no representado, apenas para que o outro morra" (Taussig, 1999:4). Ao dançar no pátio central o *aroe maiwu* carrega algum objeto que pertencia ao morto e que de alguma forma o identifica: um arco se ele representa um homem, um cesto ou bandeja de palha (como se vê em uma das fotos), se está representando uma mulher, um brinquedo se o morto é uma criança. Esta relação de contigüidade (do objeto com seu antigo proprietário) e contato entre o representante e a pessoa que ele representa a partir deste objeto, atestada por um único elemento, posto que todos os outros são destruídos, é o suficiente para estabelecer o elo da longa cadeia de transformações que a morte desencadeia. Se a morte provoca uma desfiguração, no sentido literal da palavra, e é este processo que os Bororo acompanham e controlam enquanto realizam seus vários rituais, até que a carne do morto se decomponha e seus ossos possam ser ornamentados, ela permite igualmente uma refiguração ou um remascaramento, para usar o termo de Taussig.

O *aroe maiwu* é agora o verdadeiro representante do morto e para fazer justiça ao segredo que ele representa, é de forma esteticamente esplendorosa, como o astro sol, resplandecente, dançando com movimentos leves, invariavelmente puxados por um homem que toca maracás, que ele surge no pátio central da aldeia. Ao participarem dos ritos funerários, todos os homens são *aroe*, aqueles heróis míticos que deram à sociedade Bororo as suas feições sócio-culturais específicas. Não se transformam em *aroe*, eles o são. Há uma natureza surreal no real, ou como diria Lévi-Strauss (1997), uma sobrenatureza nesta natureza.

A dança do *aroe-maiwu* é a expressão ritual da mais importante transformação desencadeada pela morte: a presença (do finado) que se transforma em representação refigurada. Ao contrário do *Bope* que come carne crua e sangrenta, os *Aroe* gostam de carnes cozidas, caldos, água doce; esta é a comida das almas, servida pelas mães de *aroe* durante os funerais.









O Ritual dos *Aije-doge aroe*

A dança da alma nova termina numa clareira próxima à aldeia, denominada *aije muga*, que se situa a leste, reino de *Bakororo*, o grande chefe das almas e desta parte da aldeia dos mortos. Lá o representante do finado é aguardado por homens com o corpo coberto de tabatinga que agitam os zunidores *aije*, previamente pintados e restaurados. Alguns dos homens têm caveiras de animal na cabeça, a face com um xis de jenipapo, o signo dos *aije*, que lembra os traços da onça.

Enquanto as carnes do morto se transformam pela decomposição, nesse processo de passagem de *boe* (autodenominação Bororo que quer dizer gente) para *aroe* (alma), os rapazes a serem iniciados durante o funeral são transformados pelo ritual, quando passam de crianças a jovens adultos. Os rituais de iniciação ocorrem sempre nesta fase do funeral. É durante este ritual dos *aije* que os rapazes são iniciados por seus *iedaga* (padrinhos) e convidados a presenciar pela primeira vez estes *aroe* e zunidores, objetos fálicos, cuja visão é interdita às mulheres e crianças.⁹ É a iniciação que permite o acesso aos segredos do mundo ancestral, a que as mulheres e crianças não têm acesso e é apenas após este ritual que os jovens, transformados em adultos pelo ritual do *aije*, podem ter uma mulher da metade oposta à sua, com a qual terão filhos.

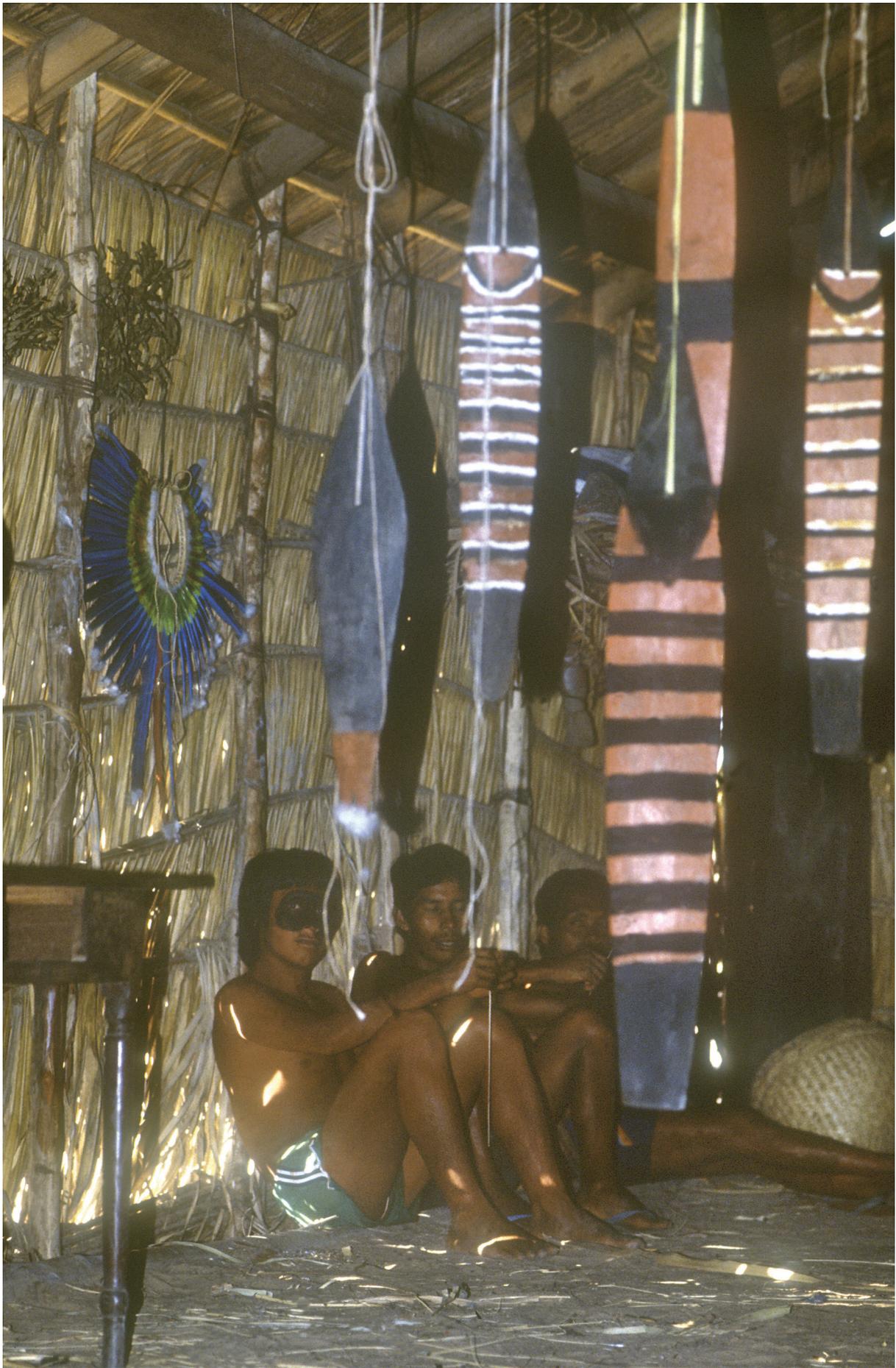
Se a pantomima do mundo civilizado é toda ela marcada pelo humor grotesco, o ritual do *aije*, que leva à iniciação dos rapazes, é marcado pelo universo da sexualidade. "O *aije* disse que as mulheres e crianças não poderiam vê-lo. A mulher que o visse ficaria com a barriga inchada, com a perna mole, ficaria se arrastando no chão.", disse-me Ukwai, um grande líder dos Bororo. As mulheres que desafiam a interdição e presenciam esta representação ficam "com a barriga inchada", um claro sinal de que elas também não gozam de autonomia para decidirem sobre sua vida sexual. A "barriga inchada", ou a gravidez indesejável, é acompanhada por sensações típicas: o cansaço das pernas, que parecem moles e o peso do bebê, que dá à mulher a sensação de que está se arrastando. Gravidez indesejável na medida em que escapou às regras pelas quais a sociedade Bororo decide como quer se reproduzir.

Os iniciandos recebem de seus "padrinhos" (*iorubadare*, um homem da metade oposta à do iniciando e que pertença ao subclã em que o rapaz poderá escolher a própria esposa) um estojo peniano, que os Bororo denominam *bá* (mesmo termo, aliás, que eles utilizam para designar a casa e lembrando, ainda, que é com o casamento que o rapaz se transfere para a casa de sua esposa). Ao final deste ritual os homens, pintados de branco, se abraçam e se esfregam mutuamente, em clima de grande algazarra e sensualidade.

Neste sentido, a iniciação não define apenas o momento a partir do qual os jovens passam a ter uma vida sexual legítima e prolífica, mas igualmente as parceiras adequadas para a geração da prole. As dramatizações vividas neste ritual permitem perceber as oposições maduro/imaturo, proibido/prescrito, homem/mulher, vida/morte. O ritual é, assim, constituído por um conjunto articulado de significados que geram modelos de conduta que, num certo sentido, se inscrevem nos corpos dos indivíduos. O ritual termina quando um homem, do clã dos *Aroroe*, bate uma esteira enrolada no chão do pátio central da aldeia. É o sinal para que as mulheres e crianças saiam de suas casas. ⁽¹⁰⁾.

Ao término deste ritual os bens do morto, que ainda não tiverem sido destruídos, são reunidos no pátio central e queimados em uma enorme fogueira. "... após a queima dos objetos do *Aroe*, ao final do *aije-doge aroe*, a alma do morto perde as suas características culturais e antropomorfas". (Viertler, 1991:138). Do morto sobram agora apenas seus ossos, que serão ornamentados depois de limpos e a categoria social a que ele pertencia, agora tornada visível através do *aroe-maiwu*.

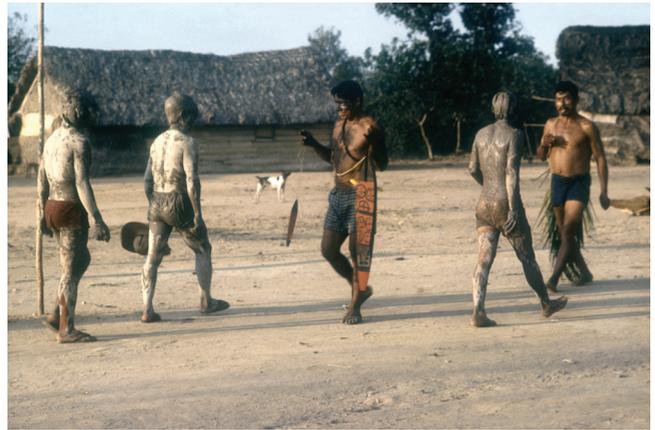






















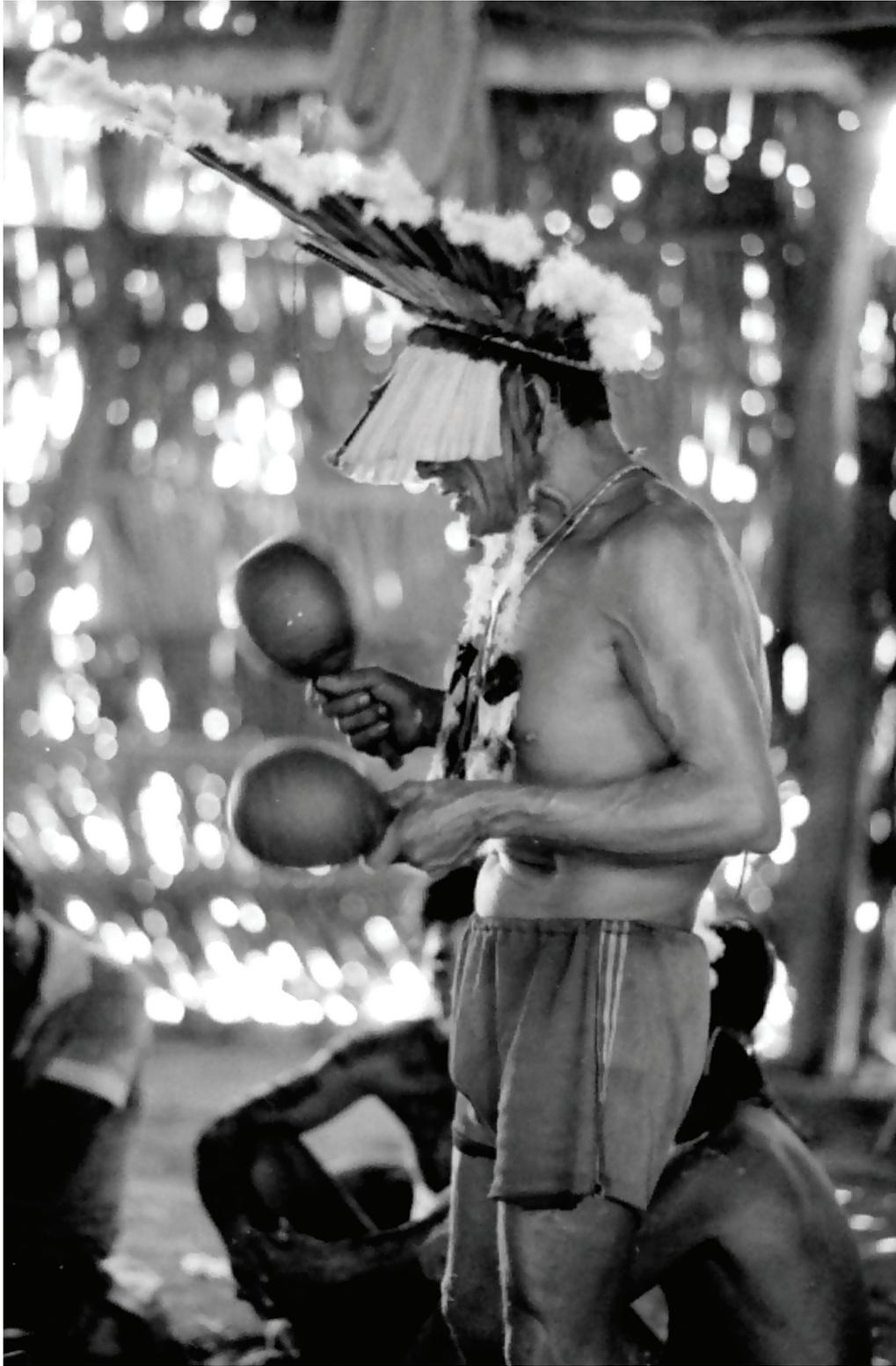
A Ornamentação dos Ossos

No dia seguinte a este ritual dos *aije*, os ossos do morto são levados a um rio onde deverão ser cuidadosamente lavados. Já limpos os ossos são levados num cesto de volta à aldeia onde são recebidos pela mãe ritual do morto, que carrega a cesta com ossos para a casa dos homens.

A ornamentação dos ossos ocorre no interior de um tabernáculo, construído com paredes de palha no interior da casa dos homens. Esta é também uma atividade propiciadora de transformação: de simples ossos a alma e, como tal, um segredo que não deve ser presenciado por mulheres e crianças, daí ser realizada no interior deste tabernáculo. Cabe ao *aroe maiwu*, representante do morto, tingir de urucum os ossos maiores e o crânio, que recebe especial atenção, sendo não só pintado de urucum como recoberto de penas, num arranjo que segue o padrão clânico do morto ou de alguém que ele representava. Esta ornamentação dos ossos é acompanhada de cantos, choro ritual e escarificação das mulheres. Este é o momento mais solene do funeral e o que se presencia é uma verdadeira catarsis coletiva.

Ornamentados, os ossos serão colocados em uma bandeja de palha que é passada aos parentes do finado, que o carregam como se fora um bebê, choram copiosamente e se escarificam. Todos os ossos já pintados e ornamentados são colocados neste grande cesto, o *aroe j'aro*, de acordo com uma ordem que procura reproduzir a ordem anatômica do corpo. Um cantador experiente, o *aroe etawari are*, xamã das almas, evoca a alma do finado para que esta ocupe agora sua nova morada, o cesto que foi especialmente preparado para isto. Todas as outras almas são também evocadas, para que ajudem o morto a entrar na aldeia dos mortos.



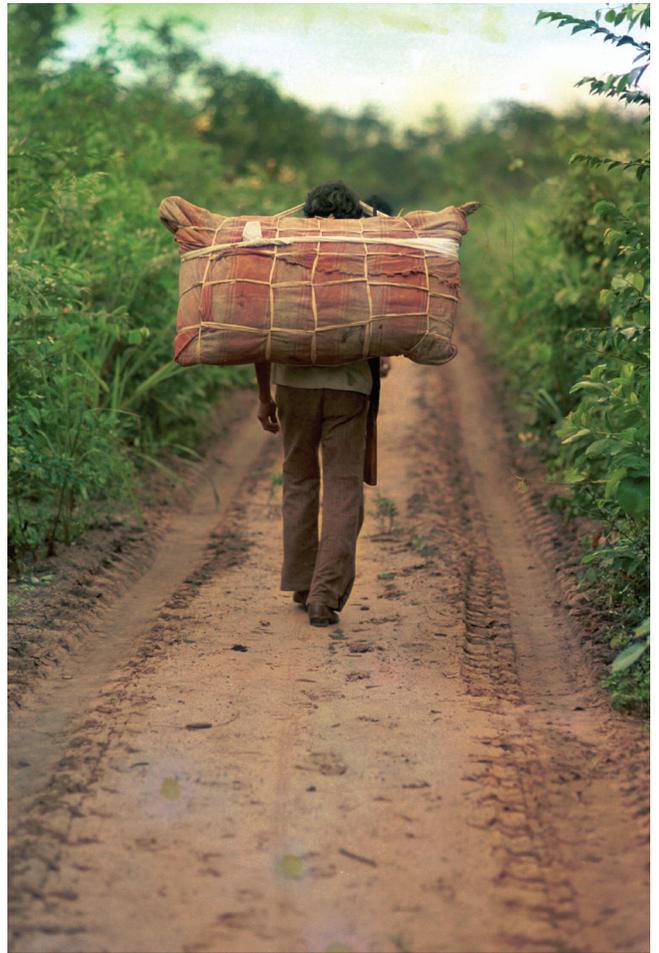






O Sepultamento Definitivo

O grande cesto com os ossos é costurado em sua borda e amarrado com as tranças dos cabelos de parentes de alguma pessoa falecida que o finado representava. Uma embira é também colocada no cesto, para que este possa ser transportado. A mãe ritual do morto carrega então este cesto pela casa dos homens e depois o leva para o grande pátio central, percorrendo todo o círculo de casas da aldeia. Este trajeto é feito na direção inversa daquela de uma mãe que carrega seu bebê pela aldeia, logo depois que ele recebe um nome. E se a jovem mãe apresenta seu filho que acabou de receber um nome logo pela manhã, é quando o sol se põe que o morto é carregado por sua mãe ritual pela aldeia, que o apresenta às diferentes casas, agora já na forma de *aroe*. Depois desta volta ela leva o cesto para sua casa, onde os ossos deverão descansar por alguns dias, até serem levados a uma baía. Do sepultamento definitivo, feito logo pela manhã encarrega-se o *aroe maiwu*. O cesto é levado a uma baía, perfurado, para que a água penetre mais facilmente e enterrado.





Barege eke dodu

O luto só termina quando o morto é devidamente vingado por seu representante. Munido de arco, flechas e com as tranças do cabelo dos enlutados amarradas em seu punho, o *aroe maiwu* deverá caçar um grande felino, cujos dentes, garras e couro serão entregues aos parentes do finado. Ao morrer o animal perde seu sopro vital, que se aloja então na cabacinha mortuária, fabricada pelo pai ritual do morto e que será então tocada pelo caçador. É a esta cabacinha que se refere a epígrafe deste artigo.¹¹

A alma de um finado abriga-se, para os Bororo, em corpos de animais onde se vingam comendo as comidas do *bope*. Depois de caçado, o couro deste animal é entregue à mãe ritual do morto, que então chorará ritualmente. A entrega do couro e garras do felino aos parentes masculinos do morto e dos dentes às mulheres do clã do finado representa o *mori*, a retribuição que o finado envia a seus parentes através de seu representante, como recompensa pelos serviços funerários que lhe foram prestados. Este ritual termina com a dança entre o caçador *aroe maiwu* e a mãe ritual, e esta dança "consagra a reciprocidade entre "mães" e "filhos" rituais, sexualmente interditados. (Viertler, 1991:142).

Em todos os funerais a cabacinha, *powari aroe*, será tocada pelo representante do morto, que estará então participando como *aroe* da vida da aldeia.

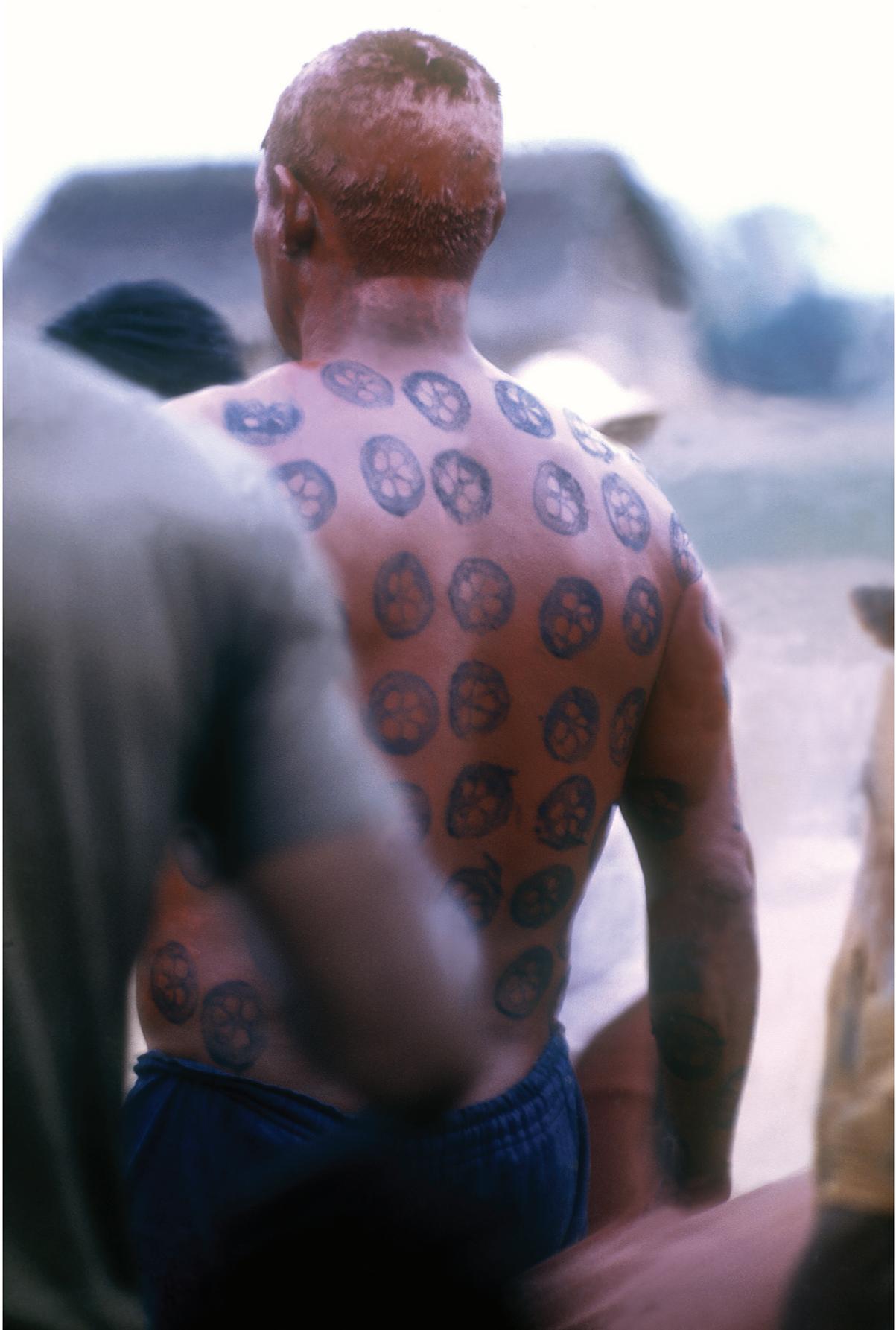






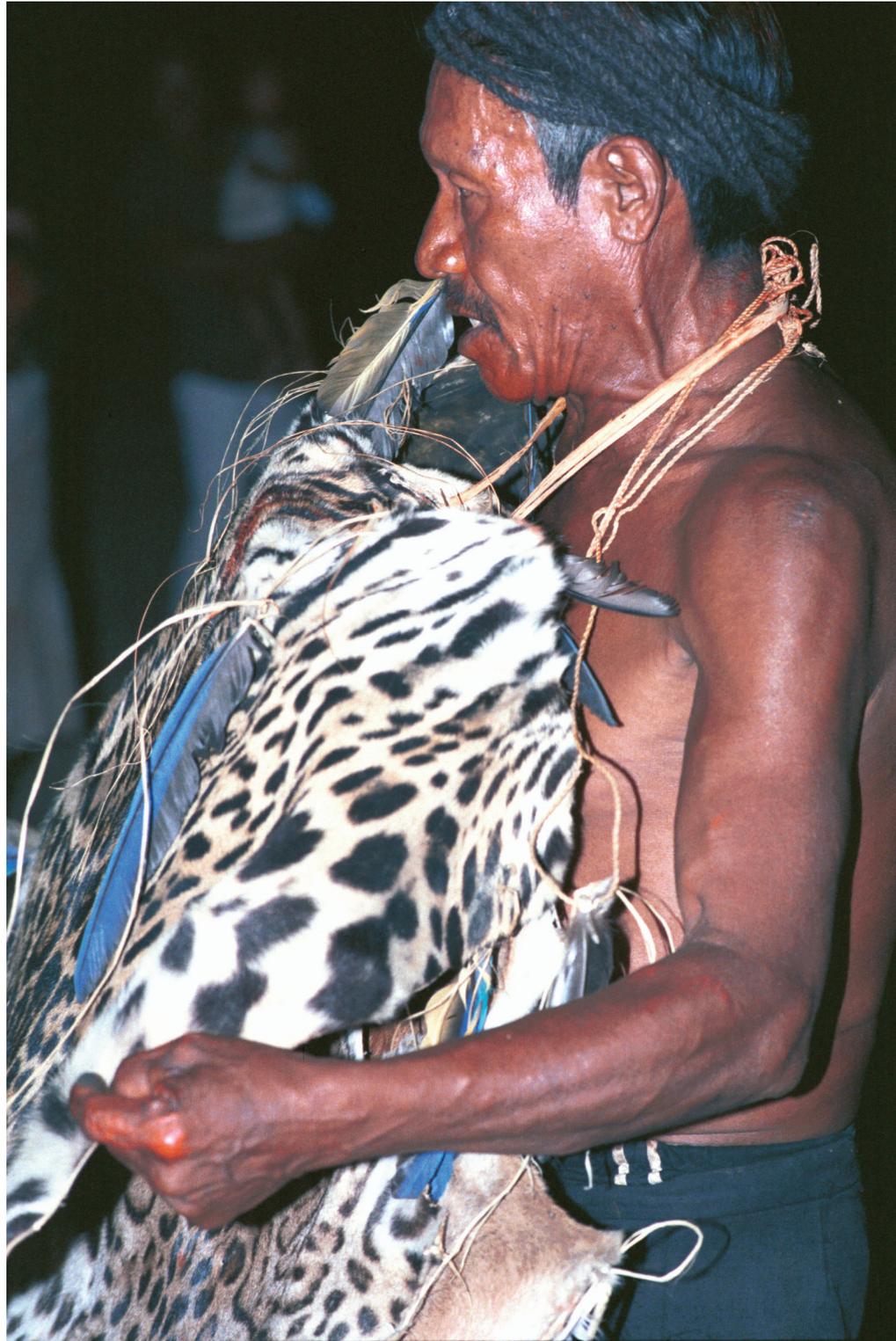












À Guisa de Conclusão

Se simplificássemos as várias transformações desencadeadas pela morte teríamos o seguinte quadro:

A morte é causada pelo *bope* – espírito comedor de carne crua, sangue e carniça. O *bope*, entidade responsável pelas grandes transformações naturais (nascimento, puberdade, morte) inicia assim este processo de desfiguração do corpo, do qual apenas sobram os ossos. Estes ossos deverão ser limpos, pintados, ornamentados e rearranjados numa ordem específica num grande cesto de palha que os Bororo denominam *aroe j'aro*, previamente confeccionado pela mãe ritual do morto. O crânio é a parte do corpo que recebe a maior atenção. Depois de pintado de urucum e ornado com penas num arranjo que segue o padrão do clã a que pertencia o morto, o crânio é colocado sobre uma pequena bandeja de palha (*baku*) que deve ser posta na parte superior do cesto. A ordem dos ossos no cesto procura reproduzir a ordem da anatomia do corpo. Note-se ainda que a escarificação dos parentes do morto, que ocorre ao longo deste ritual em que os ossos são ornamentados, faz com que o próprio corpo dos enlutados de alguma forma se desfigure. Como compartilham de substâncias vitais com o morto, também os enlutados sofrem esta desfiguração.

Refigurado o morto, através do rearranjo de seus ossos, ele agora é *aroe*. No mundo dos vivos é através de seu representante, o *aroe maiwu*, que ele aparece. Por outro lado, se a morte significa uma perda no mundo dos vivos e o que o funeral faz é revelá-la, é também no funeral que são iniciados os jovens rapazes. Só depois de iniciados os rapazes são considerados adultos, podendo casar-se, ter filhos e participar plenamente da vida social Bororo. Se a morte é uma perda, a iniciação é, de certa forma, um modo de reparar esta perda, habilitando mais indivíduos para a vida que deve continuar.

Finalmente, se a perda do sopro vital é o sinal mais claro da morte de uma pessoa para os Bororo, o que o *aroe-maiwu*, representante do morto fará, em todos os funerais, é soprar a cabacinha – *powari-aroe* - confeccionada pelo pai ritual do morto e que lhe foi oferecida. O sopro que se extingue reaparece refigurado na cabacinha tocada pelo representante do morto. "O *powari-aroe* é o elemento que permite perceber que a identidade social só emerge através de um indivíduo concreto, com todas as suas idiossincrasias. Cada indivíduo é único em sua singularidade, assim como cada cabaça deve produzir os sons em um ritmo peculiar. Tal como o indivíduo em seu processo de constituição biológica, ela é confeccionada por um homem (o "pai" do *aroe*) e guardada por uma mulher (a "mãe" do *aroe*). E assim como o indivíduo Bororo, a cabaça só aparece socialmente através de um outro, do *aroe-maiwu*, representante social do morto e que deverá tocá-la em momentos rituais" (Caiuby Novaes, 1983:311-312).

O funeral é, assim, em todos os sentidos, um momento muito especial para esta sociedade. Momento de recriação, de reafirmação estética, momento de conhecimento. Um conhecimento que se afirma e se difunde de modo específico, onde se percebe nitidamente que os sentidos do mundo passam pelos sentidos do corpo.¹² Conhecimento em que o corpo é memória, em que a experiência sensível implica corpos, ações sobre o corpo, manipulações simbólicas e literais (as escarificações) sobre os corpos, fabricação de novos corpos. Conhecimento sinestésico em que se misturam as várias percepções de cheiros, cansaço, excitação, dor, cores, prazer estético, euforia, cantos e choros. Ao longo dos inúmeros rituais é uma percepção de vida e de sociedade que o funeral propicia. Como disse José Carlos, na epígrafe deste texto, "Morreu devia acabar tudo, mas começa tudo outra vez, porque tem cabacinha". Neste sentido, o que o funeral Bororo revela é uma seqüência de transformações, desmascaramentos e remascaramentos que reforçam os mistérios acerca da morte e da vida.

¹ Agradeço a leitura e comentários instigantes a este texto por parte de Rose Satiko Gitirana Hikiji e especialmente Andréa Cláudia Marques Barbosa. Agradeço igualmente a Fernando Santos-Granero pelos comentários a este artigo, depois que eu o apresentei no Congresso "In the world and about the world: Amerindian modes of knowledge", realizado na University of Virginia, em Novembro de 2005, em homenagem à Joanna Overing.

² Vide, a respeito dos cantos Bororo, o artigo que publiquei em 1998.

³ "It provides a focusing-mechanism, a method of mnemonics and a control for experience". (Douglas, 1966:63).

⁴ A respeito do funeral Bororo vide, entre outros, Viertler, 1991; Crocker, 1985; Caiuby Novaes, 1983, 1994 e 1998.

⁵ Segundo Crocker os Bororo percebem a realidade em termos de uma antítese filosófica que eles denominam *bope e aroe*. "The first involves the processes of physical change, exemplified by the growing of vegetables and the killing of animals, while the second dwells on the immutability of physical reality in its 'givenness' as the regularity of night and day, the seasons, natural species. For the Bororo human life requires the harmonious coordination of both principles, achieved as much by symbolic action as technical knowledge". (Crocker, 1985:13).

⁶ A respeito dos rituais como momentos não apenas de expressão de sentido, mas igualmente de ação efetiva sobre o mundo, vide o artigo de Parkin, 1992.

⁷ Vide Crocker, 1985:183.

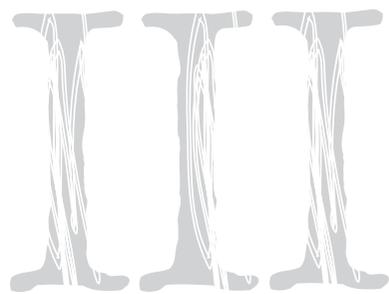
⁸ Vide a este respeito Crocker, 1985:280.

⁹ "He is shown the bullroarers which imitate the cries of these monsters and which the Bororo explicitly compare to giant phaluses." (Crocker, 1985:106).

¹⁰ Vide, a respeito deste ritual e dos zunidores, meu artigo publicado em 1994.

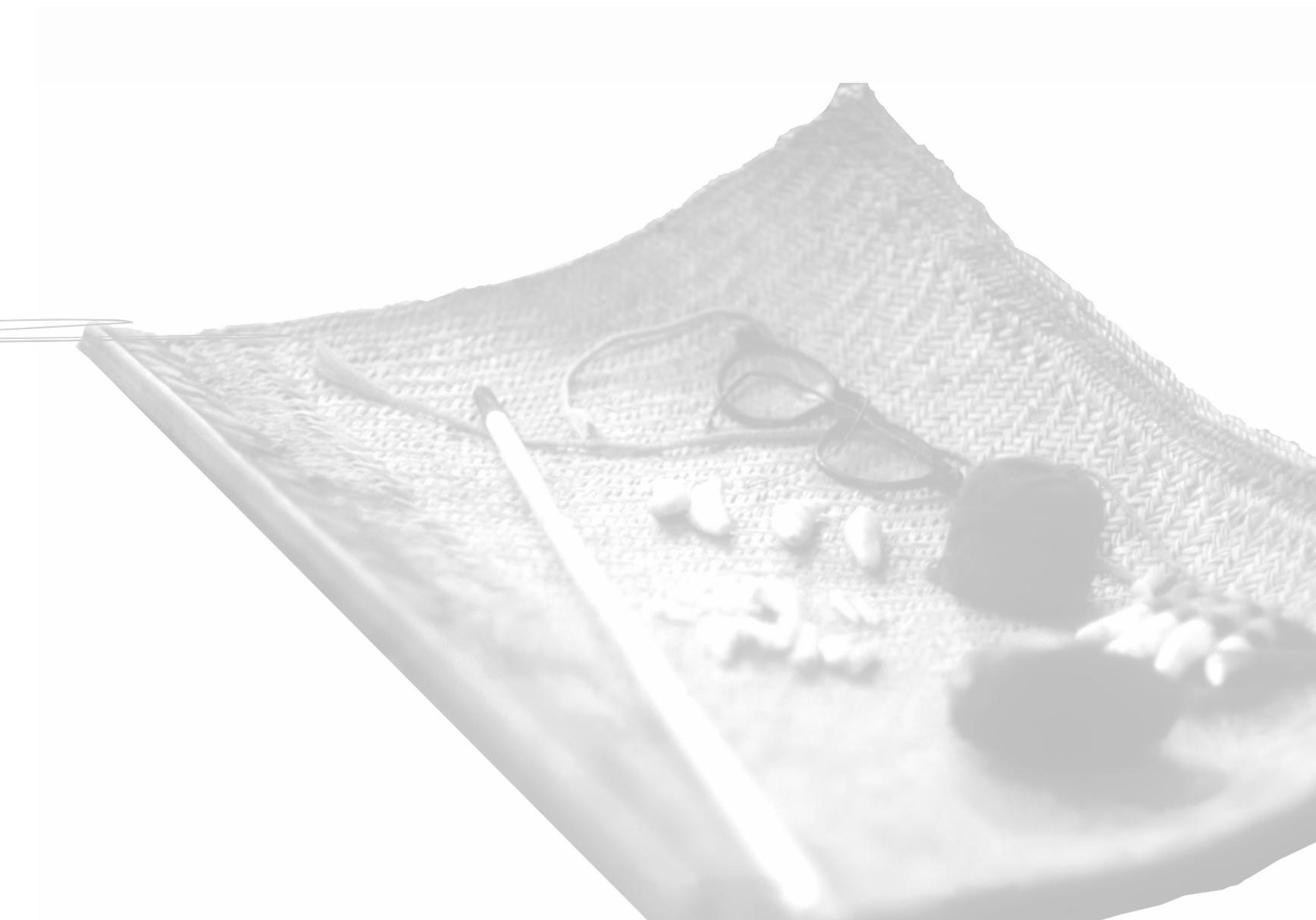
¹¹ Vide, a respeito do *powari aroe*, e de outros elementos da cultura material presentes no funeral meu artigo publicado em 1983.

¹² Agradeço a John Dawsey as sugestões para esta abordagem.



Lévi-Strauss:

Razão e sensibilidade



LÉVI-STRAUSS:

Razão e sensibilidade

“Odeio as viagens e os exploradores”
(*Tristes Trópicos*, 15).

Esta é exatamente a primeira frase de *Tristes Trópicos*, o livro em que Lévi-Strauss narra sua viagem ao Brasil, em 1937. Talvez seja estranho que alguém comece um diário de viagem com esta frase. Sua resistência quanto às narrativas de viagens é tal que passam-se quase vinte anos entre suas incursões pelo interior do Brasil e a publicação do livro, que sai em 1955 (Plon) e que, diga-se de passagem, não se resume a um diário de viagens.

Em 1994 Lévi-Strauss publica um belíssimo livro de fotos - *Saudades do Brasil* (Plon) - em que trata suas fotografias com o mesmo desdém com que havia se referido às narrativas de viagem. Em entrevista a Antoine de Gaudemar, do *Libération*, em 1995, diz explicitamente: “Uma foto é um documento. Existem belas fotos, mas para mim trata-se de uma arte de fato menor”. Suas imagens mentais sobre o Brasil, matas (savanas) e florestas podem ser recuperadas pelo odor do creosoto com que ele impregnava seus cadernos, mas estas sensações não voltam quando ele lança seu olhar sobre as fotos que tirou. As fotografias são para ele apenas indícios, de “seres, de paisagens e de acontecimentos” que ele sabe que viu e conheceu. A fotografia é, no plano etnográfico, como uma espécie de reserva de documentos, ela permite conservar coisas que não se irá rever. “Os documentos fotográficos me provam sua existência, sem testemunhar a seu favor, nem torná-los sensíveis a mim”. (*Saudades do Brasil*, 9).

Meu objetivo é aqui entender as concepções de Lévi-Strauss a respeito das fotografias, a partir de sua própria concepção do que sejam as obras de arte. Vou procurar demonstrar que na perspectiva lévistraussiana a fotografia - só pode ser entendida quando associada ao diário de viagem e por oposição ao papel que ele reserva para a etnografia. Por outro lado, se a atividade que Lévi-Strauss privilegia - a etnografia - tende muito mais à razão do que à sensibilidade (embora também nesse caso não possa abrir mão dela), são suas próprias reflexões sobre a arte e o desempenho do artista que devem ser levadas em consideração, se voltarmos nossa atenção para o produto da sensibilidade de Lévi-Strauss, que pode ser devidamente avaliada quando nos debruçamos sobre as imagens de *Saudades do Brasil*.

É conhecido o apreço de Lévi-Strauss pelas diferentes formas de expressão artística. *O Cru e o Cozido*, primeiro volume das *Mitológicas*, evidencia as características

comuns à música e ao mito, como linguagens que transcendem, cada uma à sua maneira, o nível da linguagem articulada, exigindo tal como esta, uma dimensão temporal para se manifestar, o que já não ocorre com a pintura (*Le Cru et le Cuit*, p. 24). Máquina de suprimir o tempo, a música nos permite, enquanto a escutamos, viver uma espécie de imortalidade. Todo este primeiro volume das *Mitológicas* segue a estrutura da apresentação de uma grande orquestra sinfônica, com abertura, apresentação dos temas e suas variações, sonatas e fugas.

São raras as publicações de Lévi-Strauss que não se detenham nas artes. *Tristes Trópicos* (“Uma Sociedade Indígena e seu Estilo”), *Antropologia Estrutural I* (“O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América” e “A Serpente do Corpo Repleto de Peixes”) e *II* (“A Arte em 1985”), os últimos capítulos daquele que seria o *Antropologia Estrutural III* e que Lévi-Strauss preferiu dar o título de *Le Regard Eloigné* (todos os capítulos da última parte, denominada “*Contrainte et Liberté*”), além das entrevistas com Charbonnier e de livros inteiramente dedicados às artes, como *A Via das Máscaras* e sua última publicação, *Olhar, Escutar Ler*, toda ela dedicada à análise da música, literatura e poesia.

Trata-se, portanto de um intelectual cuja atenção voltou-se seguidamente para a esfera artística e que, como se sabe, era filho de um pai pintor, que fazia uso da fotografia para registrar detalhes a serem reproduzidos em seus quadros. Mas de onde vem sua resistência em valorizar aquilo que consegue realizar, ele próprio, através da escrita da luz? Por que tanto desdém com relação às suas fotografias?

Vejamos como este Autor concebe a arte, assim como o papel que ele atribui à atividade artística e aos artistas. Para Lévi-Strauss “uma obra de arte é signo do objeto e não uma reprodução literal; manifesta algo que não estava imediatamente dado à percepção que temos do objeto e que é sua estrutura, porque a característica específica da linguagem da arte é que existe sempre uma homologia muito profunda entre a estrutura do significado e a estrutura do significante (...) ao significar o objeto [como fazem os surrealistas com objetos do cotidiano] o artista consegue elaborar uma estrutura de significação que mantém uma relação com a estrutura mesma do objeto”. (Charbonnier, 80). Mesmo um artista como Ingres, que dominava a técnica de produzir a ilusão de um fac-símile, conseguia evidenciar uma significação que vai muito além da percepção e que chega à própria estrutura do objeto da percepção. (Charbonnier, p. 81). Neste sentido, a obra de arte não é um simples documento, mesmo que este seja absolutamente original.

A arte é para Lévi-Strauss também uma linguagem, mas se temos na linguagem articulada um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe a significar, a arte se diferencia da linguagem verbal exatamente por estabelecer esta relação sensível entre signo e objeto e esta é precisamente a sua função. A arte é, além disso, um guia, um meio de instrução, quase que de aprendizagem da realidade ambiente. (Charbonnier, 120). Daí também o fascínio de Lévi-Strauss, tanto pelos quadros de natureza morta, quanto pelos desenhos usados como ilustrações de livros de história

natural do século XIX. Seus próprios livros trazem estas ilustrações de exemplares da fauna e da flora, como a violeta tricolor, *pensée sauvage* em francês, que ilustra o livro do mesmo nome, diferentes tipos de macacos, bicho preguiça, lince, aves, etc..

Esta possibilidade de aprendizagem através da arte que, para Lévi-Strauss vem da possibilidade que ela abre de unir a sensação ao espírito está presente, como ele mostra em Olhar, Escutar Ler, nas artes figurativas que, através do *trompe l'oeil*, principalmente na natureza morta, não representa, mas reconstrói. De forma seletiva, pois não reproduz nem tudo nem qualquer coisa do modelo. A arte supõe, neste sentido, ao mesmo tempo um saber e uma reflexão. É exatamente isto que o encanta no trabalho de Anita Albus, artista que ilustra a capa de Le Regard Eloigné. Ao se referir ao trabalho desta artista Lévi-Strauss diz que ela consegue “colocar a pintura a serviço do conhecimento e fazer com que a emoção estética tenha um efeito de coalescência, de unir partes separadas, união que a obra imediatamente consegue entre as propriedades sensíveis das coisas e suas propriedades inteligíveis” (Le Regard Eloigné, 338).

Mas, como ele mesmo diz, seriam as fotos meros documentos?

Se não considerarmos seu livro Saudades do Brasil, são raríssimas as alusões de Lévi-Strauss à fotografia. No capítulo “A um jovem pintor” de Le Regard Eloigné, ele contesta a afirmação recorrente de que a fotografia teria decretado a morte da pintura naturalista (na verdade as afirmações mais recorrentes são de que a foto **libera** a pintura de sua tradição naturalista). Para ele a arte ainda deve ser compreendida, tal como o fazia Da Vinci, a partir de seu papel de selecionar e ordenar as informações do mundo exterior, que nos chegam através dos sentidos. Mas é exatamente por omitir algumas informações e evidenciar outras, ou atenuá-las, que o pintor introduz nesta multiplicidade de estilos alguma coerência em que se pode reconhecer um estilo. É precisamente esta possibilidade, de escolha a partir de um modelo, que não está dada à fotografia e que a transforma, para Lévi-Strauss, em documento, ou em arte menor. O fotógrafo está sujeito às limitações físicas e mecânicas do aparelho, aos produtos químicos necessários para a revelação do filme. Suas possibilidades para escolher o objeto a ser fotografado, o ângulo e a luz lhe deixam com uma liberdade muito restrita se comparada àquela de que dispõe o pintor e que pode desfrutar do olho, da mão e do espírito.

Comparação pouco convincente e que soa como um eco à crítica que os pintores e críticos de meados do século XIX faziam à fotografia. Lévi-Strauss parece não perceber que há estilos que podem ser reconhecidos em diferentes fotógrafos, há sim seleção, recortes e atribuição de significado, mesmo sem entrarmos nas possibilidades de manipulação e ordenação introduzidas recentemente pela informática.

Mas creio que é muito mais nas comparações que ele faz entre o impressionismo e o cubismo (Le Regard Eloigné) e nos seus comentários às fotos que aparecem em Saudades do Brasil que se pode entender esta relação paradoxal do grande fotógrafo que é Lévi-Strauss com seu menosprezo pela fotografia.

Para ele, seria ridículo tentar explicar o impressionismo pela física das cores ou pela invenção da fotografia; um dos problemas do impressionismo, que levou estes pintores a um impasse, foi o de achar que a pintura deveria ter como única ambição “apreender aquilo que os teóricos da época denominaram de fisionomia das coisas, ou seja, sua consideração subjetiva, por oposição a uma consideração objetiva que visaria captar sua natureza” (*Le Regard Eloigné*, 334). Se o impressionismo, neste sentido, ficou aquém da natureza, para escapar a esse impasse o cubismo vai se situar além da natureza e de um modo diferente irá igualmente desequilibrá-la. Se o impressionismo buscava, com relação ao momento/instante, fixar o tempo suspenso, o cubismo irá desdobrar ou estender o tempo. Não há no cubismo visões sucessivas do objeto, mas uma visão atemporal, que renuncia à perspectiva e situa o espectador em sua duração. (335). O que Lévi-Strauss admira é a humildade do artista diante da inesgotável riqueza do mundo e isto significa também a impossibilidade de apreendê-lo a partir de sua concretude ou realidade figurativa momentânea.

E a questão, note-se bem, não é o menosprezo pelo momento. A gravura japonesa - *ukiyo-e* -, que tanto influenciou o impressionismo, e que Lévi-Strauss resgata como arte bem sucedida, definia o desenho como um conhecimento intelectual da natureza própria àquilo que é fortuito e efêmero. A verdadeira arte pictórica, que Lévi-Strauss reconhece em um pintor desta escola como Utamaro, é a que consegue conceber através do espírito as imagens de coisas vivas a serem transferidas para o papel. (*Le Regard Eloigné*, 338).

A fotografia capta, por assim dizer, esta ordem tangível das coisas, isto é inegável. Para Lévi-Strauss caberia às artes ir muito além e manter entre o modelo, a matéria prima, as leis ou propriedades físicas ou químicas e o próprio artista um diálogo paciente, daí sim se poderia obter uma obra que condensasse, de forma sensível, os termos de um pacto entre todas estas partes.

A fotografia, tal como um diário de viagem, atesta aquilo que foi e já não mais é. Registra, como o fez o fotógrafo Lévi-Strauss, um momento fugaz, uma bela índia carregando seu filho, a fumaça de um fogo que já se apagou há muito, paisagens urbanas hoje irreconhecíveis, momentos de uma viagem específica. É como diz Susan Sontag, simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência. (Sontag, 1986:25). Mas elas nos ensinam “um novo código visual, transformam e ampliam nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão” (idem, p. 13). Neste sentido a fotografia implica igualmente em conhecimento. Lévi-Strauss sabe disto. Em *Tristes Trópicos* ele diz (45-46) “... só uma cena fugaz, um canto de paisagem, uma reflexão agarrada no ar permitem compreender e interpretar horizontes que de outro modo seriam estéreis”.

A fotografia tem, além disso, uma relação dual com o tempo e o espaço. Se um quadro a óleo é um espaço que nos remete a outro espaço, a fotografia, nos remete também a um outro espaço, mas ela igualmente nos fala de um outro tempo. A fotografia não tem a irreversibilidade do mito ou da música, como bem assinala Lévi-Strauss.

Ela está, neste sentido, mais próxima da poesia. Depende do receptor que revive imagens e ritmos e convoca este tempo flutuante que ela registrou e que regressa através da imagem. Mas regressa para lembrar-nos daquilo que já não mais é. Daí também o papel que Lévi-Strauss se atribui enquanto fotógrafo e etnógrafo: registrar aquilo que será inexoravelmente apagado pelo tempo. Em *Tristes Trópicos* diz ele: “Dentro de algumas centenas de anos, neste mesmo lugar, outro viajante, tão desesperado quanto eu, pranteará o desaparecimento do que eu poderia ter visto e que me escapou. Vítima de uma dupla inaptidão, tudo o que percebo me fere e reprovou-me em permanência não olhar o suficiente” (*Tristes Trópicos*, 40). Algo muito semelhante a sua opinião sobre as narrativas de viagem: “Então compreendo a paixão, a loucura, o equívoco das narrativas de viagem. Elas criam a ilusão daquilo que não existe mais e que ainda deveria existir, para escaparmos da experiência esmagadora de que 20 mil anos de história se passaram.” (*Tristes Trópicos*, 39-40).

Se, para Lévi-Strauss, a fotografia, e as narrativas de viagem se equivalem, no sentido de demonstrarem uma certa complacência com a percepção imediata das coisas, por serem ambas testemunhos de um tempo pretérito e irreversível, é a etnografia (ou a Antropologia) que o atrai. Segundo ele mesmo por uma afinidade entre as civilizações que ela estuda e seu próprio pensamento. Sua inteligência é semelhante às queimadas indígenas: “ela abrasa solos por vezes inesperados; fecunda-os talvez para extrair-lhes às pressas algumas colheitas, e deixa atrás de si um território devastado” (*Tristes Trópicos*, 51). Para Lévi-Strauss a ciência demonstra que “compreender consiste em reduzir um tipo de realidade a outro; que a realidade verdadeira nunca é a mais patente; e que a natureza do verdadeiro já transparece no zelo em que este emprega em se ocultar. Em todos os casos (Lévi-Strauss refere-se ao marxismo, à geologia e à psicanálise) coloca-se o mesmo problema, que é o da relação entre o sensível e o racional, e o objetivo pretendido é o mesmo: “uma espécie de super-racionalismo, visando a integrar o primeiro ao segundo sem nada sacrificar de suas propriedades”. (*Tristes Trópicos*, 55).

Se este é o grande mérito da ciência, o que Lévi-Strauss privilegia na arte é a possibilidade que ela oferece de passagem da natureza (do objeto) à cultura (a representação plástica do objeto). O objeto artístico é um signo quando ele consegue exprimir características fundamentais tanto do signo quanto do objeto, e que ficavam como que dissimuladas. Estas propriedades do objeto, evidenciadas pela obra do artista, são para Lévi-Strauss, também comuns à estrutura e ao modo de funcionamento do espírito humano. Assim, a arte é arte quando ela traduz a estrutura comum ao espírito e à coisa.

Como mostra Simonis (1968:313) esta é exatamente a atividade proposta pelo estruturalismo. Para este intérprete da metodologia proposta por Lévi-Strauss, trata-se de fazer do estruturalismo uma ciência e passar da arte à ciência. Seu desejo é dizer cientificamente aquilo que é percebido esteticamente na arte. (idem, p. 317-318). Entram também aqui em jogo as considerações de Lévi-Strauss sobre o “modelo reduzido”, que é, para ele, uma obra prima, um dos elementos do prazer estético que a arte tem a oferecer.

E isto porque o modelo reduzido (e tudo o que é produto da atividade artística, onde estética e inteligibilidade se interligam) oferece a possibilidade de conhecimento da coisa no seu todo, exatamente ao inverso de nossas operações intelectuais – para conhecer é através das partes que procuramos chegar ao todo.

Se a pintura consegue abstrair o real e representá-lo a partir daquilo que o pintor julga essencial, o mesmo não sucede com a fotografia, onde o real se imprime e deixa suas marcas. Neste momento em que o filme sensível capta a luz que emana do objeto e o imprime na película o homem não intervém; e é só neste sentido que Barthes vê na fotografia uma “mensagem sem código”. É este mesmo real, também momentâneo e fugaz, mas com toda a sua realidade referencial, que é transposto para os diários de viagem.

É por estas razões que, a meu ver, o Lévi-Strauss etnólogo não chega a perceber a grandeza de suas fotos, a sensibilidade que elas denotam e que nos levam, elas também a conhecer e pensar. Diferentemente de Malinowski, que faz um uso crescente da fotografia em suas obras, e que dá ao elemento pictórico um papel que complementa (mais do que ilustra) o texto verbal (vide Samain, 1995), Lévi-Strauss raramente se utiliza da fotografia e quando o faz é a partir de uma visão muito mais estética do que etnográfica.

Talvez devamos tratar o Lévi-Strauss fotógrafo tal como ele trata os artistas. Nas entrevistas com Charbonnier ele mesmo diz que com relação aos artistas, o importante é aquilo que eles fazem e não o que pensam. (p. 101). Ele mais uma vez está certo.

IV

Ensaio Imagético



EXCLUSIVOS E EXCLUIDOS¹

“(…) Visual Anthropology is not about the visual per se but about a range of culturally inflected relationships enmeshed and encoded in the visual”.

(MacDougal, 1997:288).

O Brasil mantém, há mais de vinte anos, um recorde vergonhoso: somos um país que é, com a África do Sul, Guatemala e Malawi, um dos campeões da desigualdade.² Como dizem Paes de Barros, Henriques e Mendonça, integrantes de um amplo projeto de pesquisas coordenado por Elisa Reis, sobre a pobreza e a questão da percepção da pobreza e da desigualdade pelas elites, o Brasil não é um país pobre, mas um país com muitos pobres.³

Com uma regularidade espantosa as matérias de jornal se repetem após os levantamentos do IBGE. “Na última década o Brasil apresentou avanços sociais significativos: o número de crianças na escola aumentou, a taxa de mortalidade infantil caiu, há menos analfabetos, a renda média cresceu e os idosos vivem mais. A má distribuição de renda, contudo, está longe de ser vencida”.⁴ Mesmo quando constatamos um melhor desempenho econômico, continuamos a enfrentar esta mesma questão: “... o presidente Fernando Henrique Cardoso reconheceu que a estabilidade da moeda nacional e o crescimento econômico verificados nos últimos sete anos não foram suficientes para mudar o quadro de desigualdade do país”.⁵

Enfrentamos até hoje esta imoral herança de injustiça social, que exclui amplas parcelas de nossa população do acesso às condições mínimas de dignidade e cidadania. O mês de Abril sempre aparece nos jornais com notícias mais otimistas: “Novo mínimo pode diminuir desigualdade” diz a manchete de um jornal de grande circulação.⁶ Os indicadores sociais do IBGE de 2005 são um pouco melhores, mas a redução na desigualdade foi função da queda da renda dos mais ricos e não uma elevação na renda dos mais pobres. Vale ainda dizer que a diminuição desta desigualdade foi aferida apenas levando em conta a renda decorrente do trabalho, não incluindo rendimentos com aplicações financeiras, comuns para as pessoas de classes mais altas.⁷ Ou seja, ainda estamos longe de um país com menos desigualdade.

Definindo a pobreza como se referindo a “situações de carência em que os indivíduos não conseguem manter um padrão mínimo de vida condizente com as referências socialmente estabelecidas em cada contexto histórico”, Paes de Barros, Henriques e Mendonça demonstram que passamos de 40 milhões de pobres em 1977 para 50 milhões em 1998. “Apesar de o Brasil ser um país com muitos pobres,

sua população não está entre as mais pobres do mundo. A comparação internacional quanto à renda per capita coloca o Brasil entre o terço mais rico dos países do mundo” (Paes de Barros, Henriques e Mendonça, 2000:124, 126). Este é o fato evidenciado na pesquisa empreendida pelos Autores, ou seja, vivemos em um país com renda per capita relativamente elevada e mantivemos, nos últimos vinte anos, cerca de 40% de nossa população abaixo da linha da pobreza. Para eles a intensidade da pobreza em nosso país está intimamente associada à concentração da renda.

Os dados numéricos impressionam: aqui no Brasil os 10% mais ricos tem uma renda média 28 vezes maior que a renda média dos 40% mais pobres. (idem, p. 132).⁸ O gráfico 7 apresentado no artigo denuncia uma realidade cruel: “o seletivo grupo composto pelos 1% mais ricos da sociedade concentra uma parcela da renda superior à apresentada pelos 50% mais pobres”.

Elisa Reis parte da seguinte pergunta: como resolver a questão da cooperação se há uma baixa capacidade de empatia entre setores muito díspares da sociedade? Se esta capacidade de empatia decresce significativamente à medida que nos diferenciamos socialmente do outro? (Reis, 2000:143). Seu objetivo é entender como os não pobres e, particularmente, as elites, percebem a pobreza e a desigualdade. Para a autora, a questão se justifica na medida em que o papel das elites na formulação e implementação de políticas sociais é fundamental. Invoca exemplos a partir de pesquisas que demonstram que a emergência de políticas de bem-estar social na Europa só ocorreu quando se mostraram infrutíferas as iniciativas individuais para combater a epidemia de cólera, que se alastrava por todas as classes sociais. (Reis, 2000:144).

Com relação à elite brasileira, a pesquisa de Elisa Reis demonstra que nossas elites acreditam na possibilidade de melhoria para os pobres, sem custos diretos para os não pobres.⁹ Outro dado relevante da pesquisa é o de que nossas elites atribuem ao Estado, por não cumprir suas funções sociais, a culpa pela desigualdade, eximindo-se de qualquer responsabilidade com relação a esta realidade. E ninguém se vê como Estado, nem mesmo as elites políticas, como demonstram as entrevistas com parlamentares do Congresso. (idem, p. 148). Em suma, “falta uma noção de responsabilidade social entre as elites. Aparentemente elas não se vêem como parte de um todo, uma coletividade, nem tampouco percebem o Estado como parte da sociedade. Quando o responsabilizam pela persistência da pobreza, elas se eximem da responsabilidade coletiva. (...) Elas não vêem a pobreza como algo que afete a sociedade como um todo”. (idem, 149).

Uma pesquisa qualitativa desenvolvida por Marcos Tibiriça, da Qualitatis¹⁰, mostra que os entrevistados, quando solicitados para que descrevessem, a partir de sua experiência, o mundo em que vivemos em nossas cidades, em nossa rua, no nosso dia a dia, a violência era o tema mais mencionado por todos os participantes.¹¹ Paradoxalmente a tecnologia e suas maravilhas é o que complementa a violência na descrição do mundo contemporâneo. Mesmo sabendo que a pesquisa estava voltada para a temática da tecnologia – uso do computador e da internet – o dado não é desprezível.

Alguns dados numéricos relativos ao ano de 2000 demonstram o quanto esta afirmação é correta. Há mais de 1,1 milhões de vigilantes particulares no país, superando os efetivos das Polícias Civil, Militar e Federal, que não chegam a 510 mil. Em 1999 a segurança privada teve um faturamento de R\$4,5 bilhões (só em São Paulo R\$1,1 bilhão). A soma dos gastos privados e públicos com segurança – cerca de R\$40 bilhões – representa o dobro do orçamento da saúde no país.¹²

Se as elites reconhecem a desigualdade e a pobreza como dados emblemáticos da realidade brasileira, onde situam o problema? Estas questões são, para as elites, problemas que afetam a manutenção da ordem e a segurança pessoal, principalmente nas grandes cidades. No entanto, ao reclamar da violência que se alastra pelas grandes cidades, dificilmente a elite percebe que esta é uma questão que afeta não apenas esta classe, mas, fundamentalmente, os mais excluídos. Na visão das elites são os excluídos os responsáveis pela falta de ordem e pela violência. “Um dos principais problemas que afeta o estado de direito em uma sociedade com grandes disparidades na distribuição de recursos, como a brasileira, é que aqueles em pior situação econômica passam a ser vistos como uma ameaça aos que detém a maioria dos recursos, inclusive pelos agentes responsáveis pela aplicação da lei e manutenção da ordem”. (Vilhena Vieira, 1999:43).

Meu objetivo neste trabalho é, partindo destes dados sobre a desigualdade no Brasil, cotejar duas formas de expressão pública em nossa sociedade: a de certa parcela da elite brasileira – que certamente faz parte dos 10% mais ricos, a que alude a pesquisa coordenada por Elisa Reis - e aquela que parte de um grupo que também, sem dúvida, integra o contingente dos 40% mais pobres de nosso país. Quero testar a possibilidade de contribuição de uma análise antropológica para uma pesquisa sociológica, que se baseia em dados fundamentalmente econômicos.

Se, como diz Elisa Reis, é inquestionável o papel das elites na formulação e implementação de políticas sociais, creio ser igualmente inquestionável o fato de estarmos presenciando iniciativas as mais variadas no sentido de uma diminuição da desigualdade, de condições de vida mais dignas, enfim, de acesso à cidadania pelos próprios grupos que se vêm como excluídos destas possibilidades. Dentre estes movimentos citaria o MST e os mais diversos grupos religiosos que, a seu modo, vem tentando um acesso a condições melhores de vida. São também vários os projetos de intervenção social que partem da sociedade civil ou do Estado e que buscam fomentar “atividades de arte-educação [música, dança, capoeira, etc.] para grupos de crianças e jovens em comunidades de baixa renda, também denominados em situação de risco”. (Vide Hikiji, 2003).

Estas iniciativas são ainda muito poucas, face ao enorme problema que enfrentamos. Por outro lado, se aliarmos os dados quanto à percepção das elites sobre a pobreza e a desigualdade a uma análise a respeito da imagem que as elites fazem de si próprias, talvez pudéssemos, como cientistas sociais, fazer coro à enorme desconfiança de amplas parcelas da sociedade brasileira, com relação à possibilidade de revertermos nossa vergonhosa sociedade desigual a partir de políticas formuladas e implementadas pelas nossas elites.

Para esta análise, gostaria de cotejar duas formas de expressão e comunicação. Parto da idéia, defendida por Robert Darnton, de que os sistemas de comunicação sempre moldaram os acontecimentos. Notícias e relatos não são o que aconteceu, mas sim relatos sobre o que aconteceu, uma espécie de narrativa que é transmitida por meios de comunicação especiais. Podem ser notícias de jornais ou revistas, ou mesmo fofocas e canções, como na Paris do século 18, analisada pelo Autor, quando os parisienses compunham versos sobre acontecimentos da atualidade e os cantavam ao som de melodias populares, que se constituíam, assim, em artifícios mnemônicos e veículos poderosos para a disseminação de mensagens. (Darnton, 2000).

Neste sentido, uma boa parte da imagem que nossas elites fazem de si próprias e que querem tornar pública pode ser analisada a partir de algumas revistas semanais, de grande circulação. São várias, mas vou me deter em apenas duas: “CARAS” (com edição de cerca de 400 mil exemplares) e “CHIQUES E FAMOSOS”.

Ambas as revistas têm excelentes nomes: retratam pessoas que tem uma cara que é pública, que não precisam batalhar pela visibilidade social: são pessoas chiques e famosas. Estas revistas, que têm muito mais fotos do que textos (estes, aliás, é que têm o papel de ilustração) procuram devassar a vida pessoal de seus retratados, que certamente não se incomodam com o fato, pois sabem que é este o objetivo da revista.

Nas fotos o que se vê são pessoas que se exibem em ambientes luxuosos – casas requintadas, o Castelo de Caras, grandes fazendas, restaurantes de luxo, estações de esqui. Pessoas chiques e famosas, de alta estirpe, acompanhadas freqüentemente de animais – cães de caça, cavalos de raça - de não menor pedigree. Há também fotos de jovens e crianças que, desde cedo, são focadas pelas lentes dos fotógrafos destas revistas. Mulheres reclinadas em sofás de veludo, senhoras em paisagens tipicamente européias, homens próximos a seus carros luxuosos. Alguns dos ilustres retratados são pessoas que não nasceram em berço esplêndido, mas conseguiram amealhar enorme fortuna ao longo da vida, como alguns dos nossos jogadores de futebol. Detalhes da vida íntima destas pessoas são exibidos com exclusividade e se esta exclusividade não é conseguida, retrata-se alguém que de algum modo se liga a esta personalidade. Em todas as matérias, o que se apresenta é não apenas a pessoa, mas os ambientes com que esta se identifica, seu estilo de vida e, mais explicitamente, as suas posses.

Nestas revistas há geralmente uma página central em que as fotos são dispostas como se estivessem numa galeria, a galeria das caras chiques e famosas. Fotos de corpo inteiro, posadas, nome e sobrenome completo do retratado, em realce a roupa exclusiva, para pessoas que se julgam exclusivas.

“Luxo só não basta. Agora é a vez do exclusivo” é o que diz a manchete de um grande jornal de São Paulo. São vários os produtos exclusivíssimos, cujos valores ultrapassam qualquer atributo que ele possa ter em qualidade e sofisticação: a caneta Mont Blanc de R\$9,2 mil, a Ferrari de US\$480 mil, uma bolsa na Armani por R\$23 mil. Este luxo, que envolve o mercado de moda, acessórios, perfumes, cosméticos e carros

movimenta entre US\$1,5 e US\$2 bilhões de dólares por ano apenas no Brasil. Uma das estratégias da Ferrari, além do preço, é vender sistematicamente menos do que a demanda. Na Daslu, butique de alto luxo em São Paulo, 200 pessoas aguardavam para comprar bolsas Cambon da Chanel entre R\$3 mil e R\$9 mil. A suíça Patek Philippe produziu em 158 anos de existência, pouco mais de 600 relógios. Um vestido de noite simples da grife Valentino pode chegar a custar R\$25.000,00 e suas clientes não chegam a 300 no mundo inteiro. Em outras palavras o luxo das posses já não é mesmo suficiente para a elite. O exclusivo é o que mais conta e esta exclusividade é cada vez mais estimulada pelos próprios fabricantes dos produtos consumidos pelas elites.¹³

Não é difícil identificar as fotos de *Caras e Chiques e Famosos* com os quadros a óleo que, desde o século XVI, vem retratando as elites européias. Em 1972, John Berger afirmava em seu livro “*Modos de Ver*”, que a partir do século XVI e até 1900 “um modo de ver o mundo, que era, em última instância, determinado por novas atitudes com relação à propriedade e troca, encontrou sua expressão visual na pintura a óleo, e não poderia tê-la encontrado em nenhuma outra forma de arte visual”. (Berger, 1972:87). Para este autor a pintura a óleo fez com as aparências aquilo que o capital fez com as relações sociais, ao tornar tangíveis a textura, o brilho, a solidez daquilo que retrata. Esta pintura define o real como aquilo que pode ser tocado com as mãos. (Berger, 1972:88).

As fotos coloridíssimas de *Caras, Chiques e Famosos* cumprem, num estilo mais moderno e com maior capacidade de difusão e circulação, um papel semelhante àquele da pintura a óleo. Estas fotos igualmente expressam de modo visível o glamour dos retratados e, mais do que isto, algo que, segundo Berger, a pintura a óleo viria celebrar: o supremo poder de compra do dinheiro. Transformar aquilo que o dinheiro pode comprar em objeto do desejo – algo que possa ser tocado, conhecido. O Autor argumenta que o modelo da pintura a óleo não é o de uma janela aberta que enquadre o mundo, mas o de um cofre na parede, onde o visível foi depositado. (idem, p. 109).

Berger mostra, a partir destas reflexões, o quanto a publicidade vai buscar sua linguagem na pintura a óleo de outros tempos. A publicidade é nostálgica, ela vende o passado (a arte clássica) para o futuro – o que você será quando chegar a possuir o produto. A publicidade, simultaneamente, transforma o consumo em um substituto para a democracia. Escolhas políticas são substituídas pela seleção daquilo que você come, veste, usa. E ao olhar as fotos destas revistas eu freqüentemente não conseguia distinguir se aquilo que estava vendo era a foto de uma matéria sobre um colunável ou uma foto de propaganda, tal a semelhança entre elas.

O mesmo glamour está presente em ambas. *Caras e Chiques e Famosos* retratam pessoas glamourosas, pessoas que devem causar inveja, desejo de que seja possível tornarmo-nos como elas, assumir seu estilo de vida, possuir as suas posses. As fotos têm o papel de fazer a publicidade de uma certa classe de pessoas, tornar público um certo estilo de vida e, neste sentido, fazer disto um objeto do desejo.

Berger nota que a publicidade não fala de objetos e sim de relações sociais. Sua promessa não é o prazer, mas a felicidade – a felicidade julgada externamente, pelos outros. A felicidade de ser cobiçado, invejado. E aquilo que se cobiça é o glamour. (132). “Ser invejado é uma forma solitária de reconhecimento e reafirmação (*reassurance*). Depende exatamente de não se compartilhar sua experiência com aqueles que o invejam. Você é observado com interesse, mas você não observa com interesse – se você o fizer você será menos invejável”. (Berger, 133).

Esta exclusividade dos exclusivos é matéria central nestas revistas. Nas matérias de Caras e Chiques e Famosos não se fala de eventos públicos ou sociais. Evento é o que ocorre na vida de cada uma das pessoas retratadas. O noivado de fulano, a viagem de outro, a vida bem sucedida de uma moderna jornalista. Mas há também dificuldades: o relacionamento da sogra de Xuxa com sua neta, ou de Luciano Szafir com a filha, os esforços da dieta de um gordo famoso, o martírio de Roberto Carlos, após perder sua mulher. Ou o escândalo provocado pelas modelos no casamento de um famoso jogador de futebol. Torna-se pública a vida privada dos glamourosos. Uma vida que não afeta a de ninguém mais, mas não é isto o que importa.

Assim como a publicidade está em toda parte (menos nos bairros muito ricos, como bem observa Berger), estas revistas podem ser encontradas em inúmeros lugares: nos cabeleireiros (onde homens e mulheres se preparam para a imagem pública a ser apresentada), nas salas de espera de médicos (nas de cirurgia plástica há coleções delas) e dentistas, nas grandes concessionárias de automóveis, nacionais e importados. São locais em que se está de passagem, em que se aguarda para ser atendido e possivelmente mudar a auto-imagem. Entrementes, uma folheada nas revistas que trazem as últimas “fococas da corte”, as notícias da elite, avidamente consumidas pela classe média. E parece ser bem para esta classe social que estas fotos quase publicitárias se destinam. São estas pessoas que invejam, cobiçam o estilo de vida das caras chiques e famosas.

Se, do ponto de vista de uma Antropologia dos sentidos (Howes, 1991) é esta visualidade/visibilidade o que importa como meio de expressão desta classe social, algo muito diverso ocorre quando nos voltamos para os 40% de excluídos de que falávamos logo no início desta comunicação. É como se pudéssemos não enxergá-los, já que eles não têm visibilidade social, não se apresentam visualmente nos diferentes espaços coletivos. Como se pudéssemos esquecê-los assim que cruzamos o sinal, ou tentássemos ignorá-los por trás dos vidros escurecidos dos carros ou dos enormes muros que cercam as mansões. De vidros fechados e por detrás dos muros fica mais fácil ignorarmos a prostituição infantil, a gravidez precoce¹⁴, os linchamentos, as chacinas, o trabalho infantil e o trabalho escravo, o analfabetismo¹⁵, enfim, problemas que afetam diretamente apenas esta população de excluídos.

Mas será que este segmento social não utiliza nenhuma forma de expressão social coletiva? Gostaria de analisar uma delas, a título de comparação – a música dos rappers. Não ignoro o fato de que a elite que aparece em Caras e Chiques e Famosos não representa a elite brasileira como um todo. Também não imagino que a música dos

rappers – que é urbana e fundamentalmente produzida por negros - expresse o cotidiano da vida de toda a parcela da população excluída de direitos mínimos de vida. Mas são pistas que podemos seguir (Ginzburg, 1989) para melhor entendermos esta polarização tão típica de nossa sociedade.

Em Caras e Chiques e Famosos o que vemos são fotos coloridíssimas de pessoas na sua individualidade mais íntima, autocentradas, quase sempre sorridentes, que se exibem e são cobiçadas/consumidas. Já nas fotos dos rappers, em geral em preto e branco, eles mal têm cara – a cabeça coberta por capuzes, de óculos escuros, é como se tentassem esconder todos os traços que os individualizam. Não são indivíduos, mas sujeitos que se reconhecem como irmãos – **manos** - que vivem uma mesma condição.

Ao analisar a expressão que os rappers escolhem para suas capas de CDs, Pedro Guasco afirma: “Nas capas e encartes de discos e CDs de rap, praticamente não há imagens de rostos com uma expressão mais leve ou relaxada. Os sorrisos são ainda mais difíceis. Juntamente com a expressão dura da face predomina um olhar que, apesar de frontal é enviesado. Enquanto recurso fotográfico, isso é feito inclinando-se ligeiramente, ou mesmo abruptamente, o rosto ou o ângulo da câmera. Na complementaridade deste recurso com a expressão facial cria-se um olhar que desconfia e questiona, ou que desafia e reprova. O olhar frontal assim constituído é, em última análise, o olhar que nos enfrenta e provoca”. (Guasco, 2000:138).

Difundida a partir dos Estados Unidos e com seus principais aspectos rítmicos forjados na Jamaica, o que importa nesta forma de expressão é muito mais a oralidade do que a visualidade. RAP – rythm and poetry. Aqui a música é prosa, que traz a crônica dramática do cotidiano da vida na periferia. Não se fala da vida privada de cada um, mas de um cotidiano dramático que afeta a todos. Como diz Maria Rita Kehl “a força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades”. (Kehl, 1999:96).

Se Caras e Chiques e Famosos se exibem, para, parafraseando Berger, serem observados naquilo que eles têm de mais exclusivo, sem fazerem menção de observar, os rappers fazem um apelo direto, uma denúncia contundente. Por isso falam – para que sejam ouvidos. Sua linguagem, marcada pela oralidade, é redundante. “Outra marca importante desse estilo são os efeitos sonoros criados pelo DJ (disk jockey) ao manipular os discos – com o som arranhado do disco rodado no sentido anti-horário e a **repetição das frases musicais**. Na verdade, o trabalho do DJ, **transformando e reutilizando músicas já gravadas na confecção de bases para novas músicas**, revela-se como um recurso de criação rítmica de potencial inesgotável, sobre o qual o canto falado do rap se coloca com grande liberdade para a expressão de mensagens”. (Guasco, 2000:11, grifos meus).

O Rap é parte do Movimento Hip Hop, que integra ainda duas outras formas de expressão: o break e o grafite. “Assim como as melodias do rap e os passos do break,

o grafite apresenta contorções, rupturas, ângulos abruptos, tanto nos objetos, pessoas e paisagens representadas, como nas letras das mensagens escritas. [...] O Movimento Hip Hop constrói arranjos culturais como quem monta um quebra-cabeça com as peças dadas pela história e pelo contexto social. Elementos diferentes se encaixam perfeitamente uns aos outros, pequenos vãos são preenchidos com criatividade, a partir do improviso sobre um material cultural. E a imagem geral é uma só: semelhante aos muros inteiramente pichados e grafitados com imagens e mensagens fragmentárias, que acabam por formar uma grande tapeçaria de cimento e tinta”. (Guasco, 2000: 13-14). Se as imagens dos emergentes das nossas elites são nostálgicas, marcadas pela arte clássica dos quadros a óleo e se pretendem originais e exclusivas (mesmo que não o sejam) a linguagem do RAP é moderna, fala do presente, de um real muito concreto e se utiliza de artifícios de repetição e reciclagem de sons.

Uma pesquisa recente da Fundação Palmares revela que 41,7% da população negra está na categoria de analfabetos funcionais (incapacidade de aplicar no dia a dia conhecimentos de português e matemática); esta taxa cai para 22,7% para a população branca.¹⁶

Ou seja, para uma boa parcela da população brasileira, exatamente aquela dos excluídos, a comunicação é oral. Em outros trabalhos, ao me referir às sociedades indígenas, de tradição oral, procurei demonstrar que nestas sociedades a palavra tem uma outra dimensão. “A audição implica necessariamente em presença, em proximidade e, igualmente, aspectos não verbais da comunicação. É uma comunicação em que efeitos sinestésicos estão sempre presentes, evocando associações entre percepções de domínios diferentes, onde o indivíduo que escuta se envolve a partir de uma relação eminentemente subjetiva”. Para Howes (1991:178) há uma conexão entre oralidade e sociabilidade, assim como uma conexão entre visualidade e individualidade.

Nos dois casos que aqui analisamos, há como que uma inversão espelhada. Caras e Chiques e Famosos se exibem para serem vistos, mas parecem não enxergar e nem ouvir. O mesmo glamour que dá brilho impede a visão e ensurdece. Já os excluídos, sem nenhuma visibilidade social, sem cara, parecem dispor apenas da voz e, se não são vistos, seu apelo é para que sejam ouvidos. Não são letrados, mas é a letra de seus versos que denuncia a condição de exclusão em que vivem. Se na sua forma de expressão aqui analisada o que a elite afirma é sua exclusividade (mesmo que os objetos de exclusividade sejam eternas recriações de antigos modelos) o que se enfatiza no *scratch* da música dos rappers é a repetição e a enorme potencialidade de recriação a partir de criações já existentes.

Por outro lado, as fotos clássicas e lânguidas, de corpo inteiro, posadas e planejadas da elite que se deixa fotografar em Caras e Chiques e Famosos se opõem como forma de linguagem aos fragmentos, repetições, recriações e improviso da linguagem típica do rap.

Uma das características que distingue a linguagem visual da linguagem oral é que as imagens apenas afirmam. Elas tornam visíveis e até mesmo tangíveis determinados valores, no caso aqui analisado a capacidade de consumo como ideal a ser atingido. Além disso, é individualmente que consumimos as imagens, tal como o fazemos ao ler um livro.

Palavras, por outro lado, argumentam. O som do rap nos invade e, se não enxergamos os excluídos (a visão é uma escolha, ao contrário da audição) não há como deixar de ouvi-los.

Talvez estes dois exemplos nos permitam algumas pistas sobre a questão da desigualdade no Brasil e sobre o que se nos apresenta como o horizonte das possibilidades de superar esta nossa vergonhosa realidade. Não diria que há apenas baixa capacidade de empatia entre setores sociais muito díspares; no caso das elites brasileiras não só elas se eximem de qualquer responsabilidade social com relação à superação da desigualdade (atribuição que, para elas, deveria ser de um Estado com quem ninguém se identifica) como parecem ter uma total incapacidade de se sentir como parcela de uma realidade que engloba setores sociais que não o seu. Vivem num mundo fechado/cercado e nada enxergam além do enorme muro que constroem ao seu redor. Se pobreza e desigualdade só as afetam em termos de questões de ordem e segurança, não consigo imaginar que outro nível de violência tenhamos que alcançar para que se mobilizem para a formulação de políticas sociais de combate a estas questões.

Por outro lado, deveríamos ter mais claro que esta classe de excluídos parece não estar mais aguardando que estas políticas sejam formuladas e implementadas por iniciativa exclusiva das elites. Não teremos como não ouvir seus brados.

Exclusivos e Excluídos, 2'50". São Paulo, 2000.

Concepção: Sylvia Caiuby Novaes

Captação de Imagens: Lucas Fretin

Edição: Gianni Puzzo

Música: Fim de Semana no Parque, Racionais Mc's

Realização: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, LISA-USP

Apoio: FAPESP

Notas

¹ Este trabalho faz parte de pesquisas que venho realizando sobre a questão da visualidade, financiadas pela FAPESP. Uma primeira versão deste texto foi apresentada na XXIV ANPOCS, realizada em Petrópolis, em Outubro de 2000. Agradeço a leitura atenta de Miriam Moreira Leite. Este texto, na verdade, foi escrito após um pré-texto: o vídeo-clip *Exclusivos e Excluídos*, onde procuro abordar esta mesma questão de modo sensível.

² De acordo com o último Relatório de Desenvolvimento do PNUD, o Brasil apresenta a maior disparidade na distribuição de renda entre países com mais de dez milhões de habitantes”. (Vilhena Vieira, 1999:45).

³ Vide um primeiro resultado das pesquisas coordenadas por Elisa Reis nos vários artigos que compõem o Dossiê Desigualdade, publicado pela *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, n.42, Fevereiro de 2000.

⁴ *O Estado de São Paulo*, 5/4/2001, p. A15.

⁵ A matéria continua: “No gráfico da distribuição da renda, desenhado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), as oscilações são mínimas desde 1997 e o quadro nos últimos sete anos pouco se alterou. Os 10% mais ricos continuam a deter cerca de 52% da renda, enquanto os 50% mais pobres continuam com pouco mais de 10% do bolo”. Isto tem a ver com o regime capitalista. Não tem nada a ver com as políticas econômicas adotadas”, comenta o presidente”. *O Estado de São Paulo*, 22/7/2001.

⁶ *O Estado de São Paulo*, 14/4/2001, p. A11.

⁷ *O Estado de São Paulo*, 25/2/2005, p. A12.

⁸ Ou, dito de outro modo, “os indivíduos que se encontram entre os 10% mais ricos da população se apropriam de cerca de 50% do total da renda das famílias. No outro extremo, os 50% mais pobres da população detêm, ao longo de todo período analisado, pouco mais de 10% da renda. (...) o grupo dos 20% mais pobres se apropria, em conjunto, somente de cerca de 2% do total da renda”. (idem, 137).

⁹ Apesar de reconhecerem o preconceito no país, as elites são também unânimes na rejeição do sistema de cotas. (Reis, 2000:147).

¹⁰ Sobre usuários e não usuários do computador e da Internet e seus impactos no mundo contemporâneo. Foram entrevistadas pessoas das classes sociais A, B e C, com idades entre 14 e 50 anos, em grandes cidades como Porto Alegre, Rio de Janeiro, Recife e São Paulo.

¹¹ “A todos assusta muitíssimo a violência física! Aquela do assalto no semáforo da esquina, do amigo que foi sequestrado, do medo de entrar em casa tarde da noite, de andar sozinho no parque, de ir buscar o carro na saída do cinema. Há ainda outras formas de agressão: o desemprego, a corrupção dos políticos, a execrável condição de vida de muitos de nós; o individualismo das pessoas em geral, a falta de tempo de digestão das novidades; a falta de tempo para as relações interpessoais. (...) Sem falar na tecnologia que deveria estar aí a serviço de ajudar, discrimina e desemprega”. (Marcos Tibiriçá, 2000, mimeo).

¹² *O Estado de São Paulo*, 16/10/2000, C1

¹³ *O Estado de São Paulo*, 20/6/2004.

¹⁴ 20% dos recém nascidos têm mãe entre 15 e 19 anos. *O Estado de São Paulo*, 25/2/2005.

¹⁵ Um quarto da população brasileira acima de quinze anos consegue, no máximo, ler e escrever com dificuldade. Em 2003 eram 31,3 milhões (24,8%) de analfabetos funcionais e 14,7 de analfabetos totais.

¹⁶ Vide Nota 15.

2

Geometrias Urbanas

O olhar recorta a cidade. O enquadramento fixa linhas, ângulos, curvas que, neste recorte, afastam a familiaridade que a cena poderia apresentar.

Se há peso e volume nas formas registradas de baixo para cima, há uma maior leveza quando a posição do olhar se inverte. As pessoas aparecem como elementos de composição na paisagem, meros pontos, linhas e sombras destas geometrias urbanas.

Com o exercício do olhar podemos recompor a paisagem urbana, descobrir o que não é imediatamente visível quando passamos por ela como meros transeuntes. Se o olhar busca novos ângulos, pouco comuns para quem simplesmente anda pela cidade, a percepção do espaço se altera. Há uma outra cidade a ser descortinada. Pois este recorte do olhar transforma a parte num todo e é agora para este todo que nosso olhar se volta. Mas na foto o sentido é visual e não semântico, é um sentido que vem das formas que se organizam visualmente.















Casarão nos Campos Elíseos

Projetado pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo, em 1887 e construído em 1893, o casarão de cerca de três mil metros quadrados, situado na esquina das Alamedas Cleveland e Nothman, nos Campos Elíseos, pertenceu a Henrique Santos Dumont, irmão do avião. A partir de 1926 foi sede do Colégio Stafford, uma escola feminina inspirada em experiências européias e considerada na época muito avançada.

Estas fotos foram captadas em 2001, ano em que teve início o processo de reintegração de posse, que despejou cerca de sessenta famílias de sem-teto que por pelo menos dez anos ocuparam o casarão, transformado em cortiço. Tombado pelo patrimônio histórico, o casarão passou para a Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo e deverá sediar um museu, a própria fundação, acervo e biblioteca.

Num passeio fotográfico pelos Campos Elíseos com Andréas Hofbauer, fomos atraídos pelo casarão e por pessoas de lá que nos contavam a história do local. Busco nestas imagens, além de aspectos gráfico-visuais, a sua potencialidade enquanto expressão de história, relação entre passado e presente, a visualização do quanto a imagem guarda da vivência social e cultural de uma sociedade e o quanto ela é marcada pelo olhar que a produz.















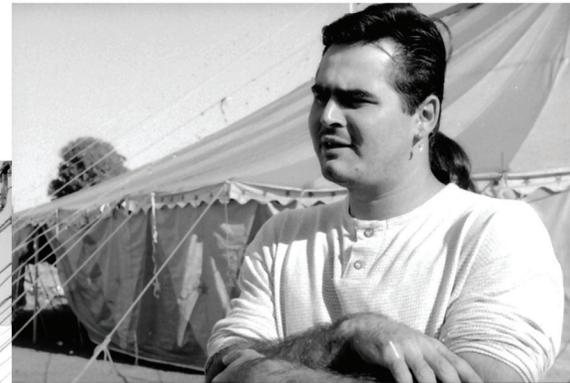
4

O Circo – Onomatopéia Visual

Lugar de entretenimento, o circo ainda consegue fascinar crianças e adultos. Durante umas férias de Julho de 1999, numa fazenda próxima à cidade de Terra Roxa, no interior de São Paulo, íamos quase todas as noites assistir o espetáculo. De dia íamos a Terra Roxa para ver o circo num outro momento, podíamos observar de perto os animais, a trapezista, os acrobatas. O pretexto desses passeios era levar as crianças para um passeio. Pretexto que me levou a muitas fotos. Retomando estas fotos posteriormente e inspirada na análise que Barthes (1990) faz da pintura de Arcimboldo resolvi fazer um exercício de colagem que na forma expressasse o conteúdo.











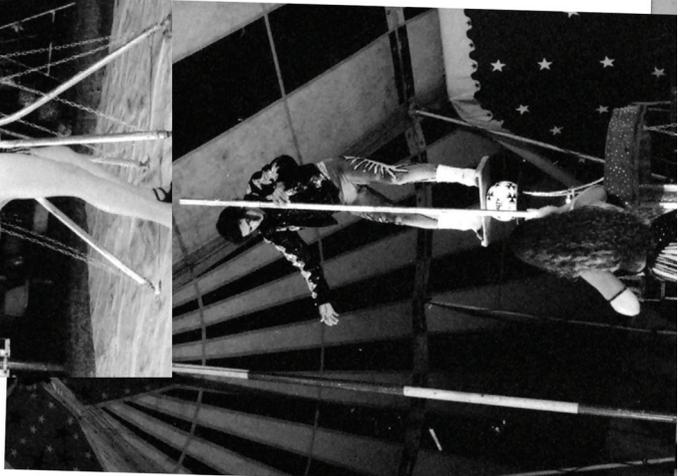
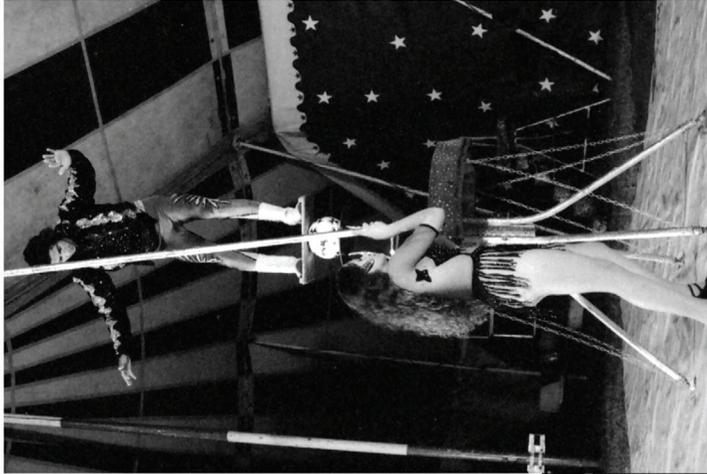


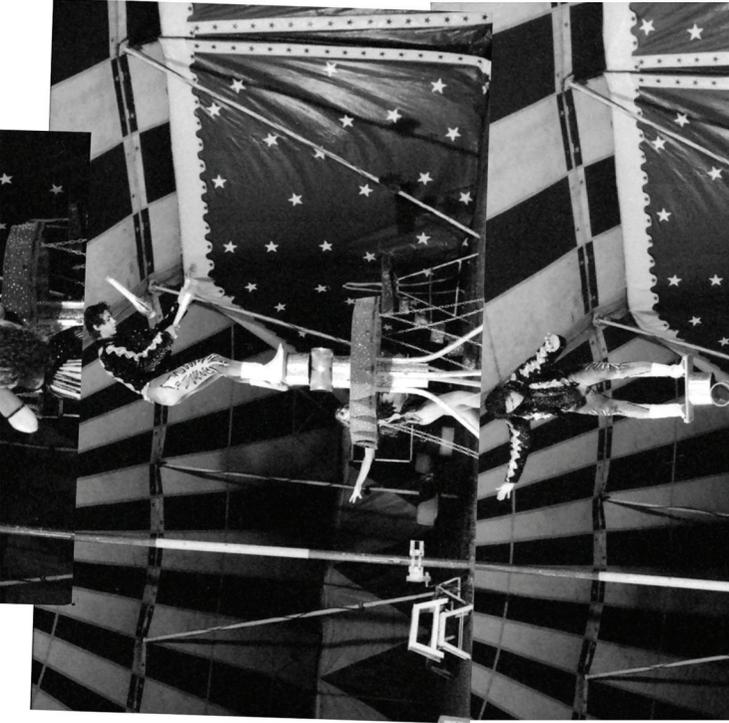
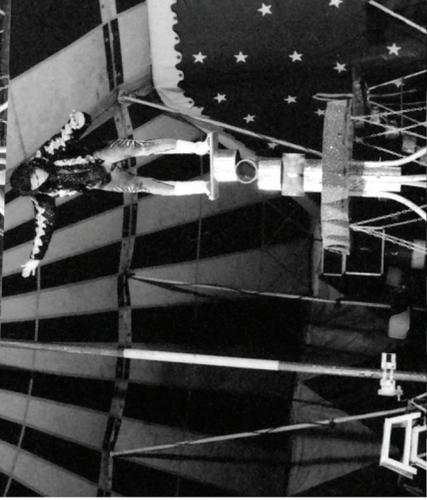
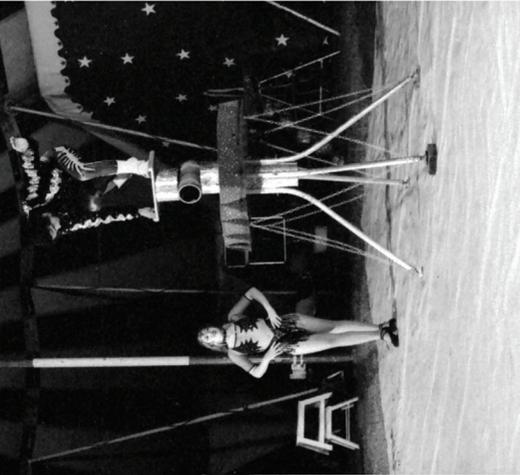
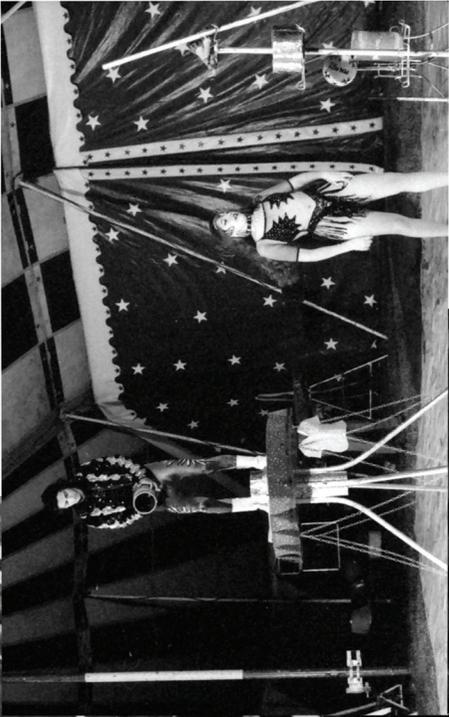




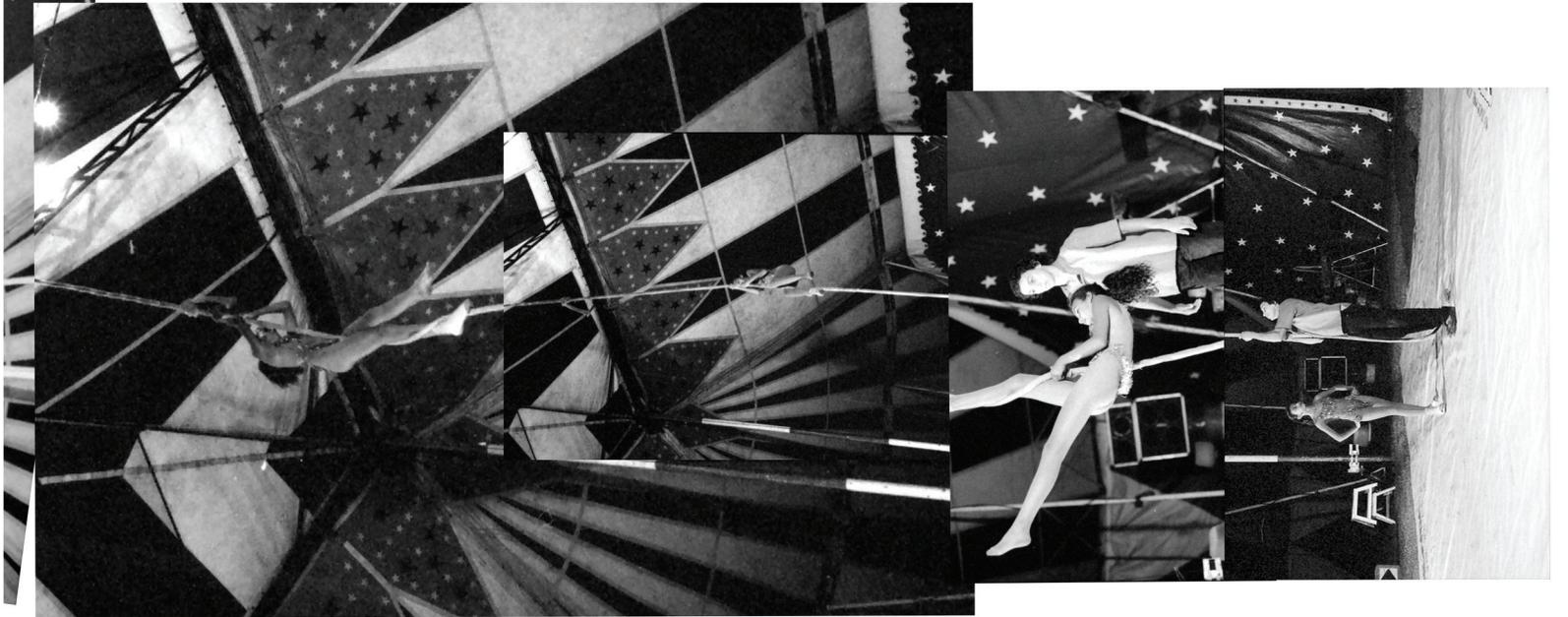












Al-Masoom, Wonder Women, 25'. Manchester, Inglaterra, 1994.

Pesquisa, câmera, som, roteiro e edição final: Sylvia Caiuby Novaes

Câmera adicional: Khalida Khan

Tradução do urdu para o inglês: Abdul Shakoor Khan e Khalida Khan

Orientador para edição: Paul Henley e Anna Grimshaw

Mixagem de som: Steve Bellis

Editor on-line: Mark Woolstencroft

Apoio institucional: FAPESP e ICCCR - International Center for Contemporary Cultural Research

Realização: Granada Center for Visual Anthropology, Universidade de Manchester

A Wedding in Pakistan,. 46'. Rawalpindi, Paquistão, 1995.

Pesquisa, câmera, som e edição final: Sylvia Caiuby Novaes

Câmera adicional: Isabel Novaes de Medeiros

Fotografias: Laura Novaes de Medeiros

Assistentes de pesquisa: Isabel Novaes de Medeiros e Laura Novaes Medeiros

Orientador para edição: Paul Henley

Editor on-line: Steve Bellis

Apoio institucional: FAPESP e ICCCR - International Center for Contemporary Cultural Research

Realização: Granada Center for Visual Anthropology, Universidade de Manchester

Menção honrosa no Concurso Pierre Verger, da XXI Reunião da ABA - Associação Brasileira de Antropologia, realizada em Vitória, ES, entre 4 e 8 de Abril, 1998.

Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista: Da Pintura. Editora da UNICAMP. Campinas, 1999. (original de 1435, 1436).
- ALBISETTI, C. e VENTURELLI, J.A: Enciclopédia Bororo volume I Vocabulário e Etnografia, 1962 e volume III, Parte I Cantos de Caça e Pesca. Publicação n. 5 do Museu Regional Dom Bosco. Campo Grande, 1976.
- ARAÚJO, Melvina Afra Mendes. Das ervas medicinais à fitoterapia. Encontros e desencontros entre lógicas biomédicas e popular. Dissertação de Mestrado. PPGAS, USP. São Paulo, 1998
- ARGAN, Giulio Carlo: Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1999.
- BANKS, Marcus e MORPHY, Howard: Introduction. In Rethinking Visual Anthropology. Yale University Press. New Haven & London, 1997. (ps. 1-35).
- BANKS, Marcus e MORPHY, Howard: Rethinking Visual Anthropology. Yale University Press. New Haven, 1997.
- BARBOSA, Andréa: São Paulo, Cidade Azul – Imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 80. PPGAS, FFLCH-USP. São Paulo, 2002. (mimeo).
- BARTHES, Roland: “A mensagem fotográfica.” IN Barthes, R.: O Óbvio e o Obtuso – ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1990. (ps. 11 – 25).
- BARTHES, Roland: “Arcimboldo ou Retórico e Mágico.” IN Barthes, R.: O Óbvio e o Obtuso – ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1990. (ps. 117-134).
- BARTHES, Roland: A Câmara Clara. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984. (185 ps.).
- BATESON, Gregory e MEAD, Margaret: Balinese Character: a photographic analysis. New York Academy of Sciences, Special Publications 2, 1942.
- BENJAMIM, Walter: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” IN Benjamim, Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e a Política. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1994. (ps. 165 – 196).
- BERGER, John: Ways of Seeing. Penguin Books. Londres, 1972.
- BERGER, Mirela: A projeção da Deficiência. Dissertação de mestrado. PPGAS, FFLCH-USP. São Paulo, 1999. (mimeo).
- BLONSKY, Marshall: On Signs. Blackwell. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1985.
- BÜHLER, Maira: Entre ser e estar: uma discussão antropológica sobre a construção da identidade das Drag Queens paulistanas. Relatório final da bolsa de iniciação científica PIBIC-CNPq. São Paulo, Agosto de 1999. (mimeo).
- Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1: Antropologia e Cinema, primeiros contatos. UERJ. Rio de Janeiro, 1995.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia: “Tranças, cabaças e couros no funeral Bororo: a propósito de um processo de constituição de identidade.” IN: Revista de Antropologia, vol. 24, 1981. (ps. 25-36). Também publicado em Martins, José de Souza (Org.): A morte e os mortos na sociedade brasileira. HUCITEC. São Paulo, 1983.

- CAIUBY NOVAES, Sylvia: As casas na organização social do espaço Bororo. In CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.) Habitacões Indígenas. Ed. Nobel e EDUSP, 1983. (ps. 57-76).
- CAIUBY NOVAES, Sylvia: Mulheres, Homens e Heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo. FFLCH-USP. Coleção Antropologia, No. 8. São Paulo, 1986. 274 ps..
- CAIUBY NOVAES, Sylvia: Jogo de Espelhos – imagens da representação de si através dos outros. EDUSP. São Paulo, 1993.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia: “Aije - a expressão metafórica da sexualidade entre os Bororo”. Revista de Antropologia, vol. 37, 1994.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia: “Paisagem Bororo – de terra a território”. IN Niemeyer, Ana Maria e Godoy, Emília: Além dos territórios. Mercado das Letras. Campinas, 1998.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia et alli: Escrituras da Imagem. EDUSP e FAPESP. São Paulo, 1985.
- CARREIRA, Eduardo (organização, tradução e comentários): Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. Imprensa Oficial, UnB. São Paulo e Brasília, 2000.
- CHAUI, Marilena: “Janela da Alma, Espelho do Mundo”. IN NOVAES, Adauto (Org.): O Olhar. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1990. (ps. 31-63).
- CLASSEN, Constance: Worlds of Sense – exploring the senses in history and across cultures. Routledge. London e New York, 1993.
- CLASTRES, Pierre: “Da tortura nas sociedades primitivas”. In A Sociedade contra o Estado. Francisco Alves, 1978. Cosac & Naify, 2004. (ps. 193 – 204).
- CROCKER, Christopher: Vital Souls – Bororo Cosmology, Natural Symbolism and Shamanism. The University of Arizona Press. Tucson, 1985.
- CROCKER, John Christopher: “Reciprocidade e hierarquia entre os Bororo Orientais”. In Schaden, E.: Leituras de Etnologia Brasileira. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1976. (ps. 164 a 185).
- CUNHA, Edgar Teodoro da: Imagens do contato – representações da alteridade e os Bororo do Mato Grosso. Tese de doutorado. PPGAS-USP. São Paulo, 2004. (mimeo.).
- CUNHA, Edgar Teodoro da: Cinema e Imaginação – a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. Dissertação de mestrado. PPGAS-USP. São Paulo, 2000. (mimeo.).
- DARWIN, Charles: The Origin of Species. Oxford University Press. London, 1968 (original de 1859).
- DARWIN, Charles: A expressão das emoções no homem e nos animais. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. 376 ps..
- DAWSEY, John C.: De que riem os “bóias-frias”? Walter Benjamim e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões. Tese de livre- docência. FFLCH-USP. São Paulo, 1998. (mimeo.).
- DESCOLA, Philippe: Les lances du crépuscule – relations Jivaro, Haute-Amazonie. Terre Humaine, Plon. Paris, 1993.
- DEVEREUX, George: «Ethnopsychological Aspects of the Terms ‘Deaf’ and ‘Dumb’». In HOWES,

- David (Ed.): The Varieties of Sensory Experience – a Sourcebook in the Anthropology of the Senses. University of Toronto Press. Toronto, 1991. (ps. 43-46).
- DIAS BARROS, Denise: Itinerários da loucura em territórios Dogon. Casa das Áfricas, Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 2004.
- DIAS, Nélia: «La fiabilité de l'œil». Terrain, 33, septembre 1999. (ps. 17-30).
- DOUGLAS, Mary: Purity and Danger, an analysis of concepts of pollution and taboo. Routledge and Kegan Paul. Londres, 1966.
- DUCROT, O. e TODOROV, T: Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem. Editora Perspectiva. São Paulo, 1972.
- DURKHEIM, Émile: As regras do método sociológico. Cia. Editora Nacional. São Paulo, 1966. [1895].
- DURKHEIM, Émile: Les formes élémentaires de la vie religieuse – Le système totémique em Australie (1912). 5ª edição. Presses Universitaires de France. Paris, 1968. 647 ps..
- EDWARDS, Elizabeth (Ed.): Anthropology and Photography. Royal Anthropological Institute. Londres, 1992.
- EDWARDS, Elizabeth: Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In BANKS, Marcus e MORPHY, Howard: Rethinking Visual Anthropology. Yale University Press. New Haven & London, 1997. (ps. 53-80).
- FABIAN, J.: Time and the Other – how anthropology makes its object. Columbia University Press. New York, 1983.
- FEBVRE, Lucien: « Discours Inaugural – Leonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle ». Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 4-7 Juillet 1952. Presses Universitaires de France. Paris, 1953.
- FOUCAULT, Michel: Vigiar e Punir. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1977.
- FRETIN, Lucas: Percepção e linguagem das pichações em São Paulo. Relatório PIBIC-CNPq. São Paulo, 2001. (mimeo).
- GEERTZ, Clifford: "Art as a Cultural System." In GEERTZ, Clifford: Local Knowledge, further essays in interpretive anthropology. Basic Books. New York, 1983. (ps. 94 – 120).
- GEERTZ, Clifford: "Testemunha Ocular, os filhos de Malinowski". IN GEERTZ, Clifford: Obras e Vidas – o antropólogo como autor. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 2005. (ps. 99-133).
- GINZBURG, Carlo: "Sinais, raízes de um paradigma indiciário". IN GINZBURG: Mitos, Emblemas e Sinais – morfologia e História. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.
- GOW, Peter: Helpless – the affective preconditions of Piro social life. In OVERING, Joanna e PASSES, Alan (Eds.): The Anthropology of love and anger, the aesthetics and conviviality in Native Amazonia. Routledge. London, 2000. (ps. 46-63).
- GRIMSHAW, Anna: The Ethnographer's Eye – Ways of Seeing in Modern Anthropology. Cambridge University Press. Cambridge, 2001.
- GUASCO, Pedro Paulo: Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo. Dissertação de mestrado apresentado ao PPGAS-USP. São Paulo, dezembro de 2000. (mimeo).
- HARTMANN, Thekla Olga: A contribuição da etnografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX. Coleção Museu Paulista, serie Etnologia vol. 1. São Paulo, 1975.

- HARTMANN, Thekla Olga: Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira. Vol. 3. Reiner Verlag. Berlin, 1984.
- HAUSER, Arnold: Historia Social de la Literatura y el Arte, vol. I. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1968.
- HEIDER, Karl: "Uma história do filme etnográfico". Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1. UERJ, Rio de Janeiro, 1995. (ps. 31-54).
- HENLEY, Paul: "Cinematografia e pesquisa etnográfica". Cadernos de Antropologia e Imagem, vol. 9, n. 2. UERJ, Rio de Janeiro, 1999. (ps. 22-49).
- HIKIJI, Rose Satiko Gitirana: Imagem-Violência – mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes. Dissertação de mestrado. PPGAS, FFLCH-USP. São Paulo, 1998. (mimeo.).
- HIKIJI, Rose Satiko Gitirana: A música e o risco – uma etnografia da performance musical entre crianças e jovens de baixa renda em São Paulo. EDUSP, São Paulo. (no prelo). (tese de doutorado defendida no PPGAS-USP, 2003. mimeo.).
- HOWES, David: "Sensorial Anthropology". In Howes, David (Ed.): The Varieties of Sensory Experience – a Sourcebook in the Anthropology of the Senses. University of Toronto Press. Toronto, 1991.
- HOWES, David (Ed.): The Varieties of sensory experience – a sourcebook in the anthropology of the senses. University of Toronto Press. Toronto, 1991.
- IVINS Jr., William M.: On the Rationalization of Sight – with an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective. Da Capo Press, New York, 1975. (publicado originalmente em 1938).
- IVINS Jr., William M.: Prints and Visual Communication. The MIT Press. Cambridge, 1992.
- JACKSON, Michael (Ed.): "Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism and Anthropological Critique". In JACKSON, Michael: Things as they are, new directions in phenomenological anthropology. Indiana University Press. Bloomington, 1996. (ps. 1-50).
- JORDAN, Pierre: "Primeiros contatos, primeiros olhares". Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1, 1995. (ps. 11-22).
- KEHL, Maria Rita: "Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo". São Paulo em Perspectiva. Vol. 13, n. 3. Jul. – Set. 1999. ps. 95 – 106.
- KEHL, Maria Rita: "Muito além do espetáculo". IN NOVAES, Adauto (Org.) Muito além do espetáculo. Editora SENAC. São Paulo, 2005.
- LAGROU, Els: "O riso grotesco e o riso festivo: Narrativas e Performances Kaxinawa". Revista de Antropologia. (no prelo).
- LÉVI-STRAUSS, Claude: Tristes Tropiques. Librairie Plon. Paris, 1955.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: Le Cru et le Cuit. Plon. Paris, 1964
- LÉVI-STRAUSS, Claude: "O Desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América" (ps. 279-305) e "A Serpente de Corpo Repleto de Peixes". (ps. 305-309). IN Antropologia Estrutural. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1967.
- LÉVI-STRAUSS, Claude : Entrevistas com Georges Charbonnier. Siglo XXI Editores. México, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Claude : "A arte em 1985". IN Antropologia Estrutural II. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude : A Via das Máscaras. Editorial Presença. Lisboa, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude : Le Regard Eloigné. Plon. Paris, 1983.

- LÉVI-STRAUSS, Claude : Saudades do Brasil. Plon. Paris, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude : Olhar Escutar Ler. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.
- LÉVY-BRUHL, L.: Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inferieures. F. Alcan. Paris, 1910.
- LONDOÑO SULKIN, Carlos: "Instrumental Speeches, morality and masculine agency among Muiname people (Colombian Amazon)". Revista de Antropologia. (no prelo).
- MACDOUGALL, David: "The visual in anthropology". In Banks, M. e Morphy, H.: Rethinking Visual Anthropology. Yale University Press. New Haven, 1997. (ps. 276-295).
- MARESCA, Sylvain: La Photographie, um Miroir des Sciences Sociales. L'Harmattan. Paris, 1996. (267 ps.).
- MARTINS, J.S., ECKERT, C. e CAIUBY NOVAES, S.: O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. EDUSC. Bauru, 2005.
- MAUSS, Marcel: "A expressão obrigatória de sentimentos" (1921). IN CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (Org.): Mauss. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Ed. Atica. São Paulo, 1979. (ps. 147 – 153).
- MAUSS, Marcel: "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "eu". IN Mauss, M.: Sociologia e Antropologia. Cosac&Naify. São Paulo, 2003. (ps. 369 – 396). Original de 1938.
- MEAD, Margaret: "Visual Anthropology in a discipline of words". IN HOCKINGS, Paul (Ed.): Principles of visual anthropology. 2nd. Ed. Mouton de Gruyter. New York, 1995. (1^a ed. 1974). (ps. 3-10).
- MEDINA, Ceres de Carvalho: Determinismo e Utopia – um estudo sobre o pensamento de Allan Kardec. Tese de doutoramento. PUC-SP, 1998. (mimeo).
- MERLEAU-PONTY, Maurice: "O cinema e a nova psicologia". IN GRUNEWALD, José Lino: A idéia do cinema. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1969. (ps. 101 – 117).
- MIMICA, Jadran: On dying and suffering in Iqwaye existence. In JACKSON, Michael (Ed.): Things as they are, new directions in phenomenological anthropology. Indiana University Press. Bloomington, 1996.
- MONTERO, Paula: "Os meios de comunicação a serviço da Igreja". IN DELLA CAVA, Ralph e MONTERO, Paula: ... E o verbo se faz imagem – Igreja Católica e os meios de comunicação de massa no Brasil: 1962-1989. Editora Vozes. Petrópolis, 1991. ps. 201-256.
- MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz: "Texto Visual e Texto Verbal". In FELDMAN-BIANCO, B. E MOREIRA LEITE, Miriam: Desafios da Imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Papyrus Editora. Campinas, 1998. (ps. 37 – 49).
- NOVAES, Adauto (Org.): Muito além do espetáculo. Ed. SENAC. São Paulo, 2004.
- NOVAES, Adauto (Org.): O Olhar. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.
- ONG, Walter: "World as view and world as event". American Anthropologist, 71, 1969. ps. 634-647.
- ORTIZ, Renato: 1991 – Cultura e Modernidade. Editora Brasiliense. São Paulo, 1991.
- OVERING, Joanna e PASSES, Alan: Introduction – Conviviality and the Opening up of Amazonian Anthropology. In OVERING, Joanna e PASSES, Alan: The Anthropology of Love and Anger, the aesthetics of conviviality in Native Amazonia. Routledge. London, 2000. (ps. 1-30).
- OVERING, Joanna: "A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa". IN Revista de Antropologia. Vol. 34. São Paulo, 1991. (ps. 7-33).
- PAES DE BARROS, R., HENRIQUES, R. e MENDONÇA, R.: "Desigualdade e pobreza no Brasil: retrato de uma estabilidade inaceitável". Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 15 n. 42, Fevereiro de 2000. (ps. 123-142).

- PARKIN, David: "Ritual as spatial direction and bodily division". IN DE COPPET, Daniel: Understanding Rituals. Routledge. Londres, 1992. (ps. 11-25).
- PAZ, Octavio: Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo. Editora Perspectiva. São Paulo, 1993.
- PEIXOTO, Clarice: Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In FELDMAN-BIANCO, B. E MOREIRA LEITE, Miriam: Desafios da Imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Papirus Editora. Campinas, 1998. (ps. 213 – 224).
- PIAULT, Marc: "A Antropologia e a passagem à imagem". Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1, 1995. (ps. 23-29).
- PINNEY, Christopher: "The Parallel Histories of Anthropology and Photography". In EDWARDS, Elizabeth (Ed.): Anthropology and Photography. Royal Anthropological Institute. Londres, 1992. (ps. 74-95).
- PIRES BATISTA, Rosane: "Denise está chamando – o indivíduo no mundo contemporâneo". In CAIUBY NOVAES et alli (Orgs.): Escrituras da imagem. EDUSP e FAPESP. São Paulo, 2004.
- RAPPORT, Nigel e OVERING, Joanna: Social and Cultural Anthropology – The Key Concepts. Routledge Key Guides. London and New York, 2000.
- RAPPORT, Nigel: Transcendent Individual – Towards a Literary and Liberal Anthropology. Routledge. London and New York, 1997.
- READ, Herbert: A Concise History of Modern Painting. Thames & Hudson, Londres, 1991.
- REIS, Elisa: "Dossiê Desigualdade: apresentação". Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 15 n. 42, Fevereiro de 2000. (ps. 73-76).
- REIS, Elisa: "Percepções da elite sobre pobreza e desigualdade". Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 15 n. 42, Fevereiro de 2000. (ps. 143-152).
- SAMAIN, Etienne: "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. Horizontes Antropológicos, n. 2, 1995.
- SAMAIN, Etienne (Org.): O Fotográfico. Editora HUCITEC e Editora SENAC. São Paulo, 2005. (1ª edição Editora HUCITEC e CNPq, 1998).
- SANTOS-GRANERO, Fernando: "Sensual Vitalities, Insensible Bodies: Yanesha Non-corporeal Modes of Sensing and Knowing". Revista de Antropologia. (no prelo).
- SCHWARCZ, Lilia Moritz.: O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil. Companhia das Letras. São Paulo, 1993.
- SCHWARTZ, Vanessa: "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século". IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R.: O cinema e a invenção da vida moderna. Cosac & Naify. São Paulo, 2001. ps.411-440.
- SEEGER, Anthony: "O significado dos ornamentos corporais". IN SEEGER, Anthony: Os Índios e Nós. Editora Campus. Rio de Janeiro, 1980. (ps. 43-57).
- SEVERI, Carlo: "Warburg anthropologue ou le déchiffrement de l'image ». In L'Homme, 165. Janeiro - Março, 2003. (ps. 77 – 128).
- SHELLEY, Mary: Frankenstein. Editorial Estampa. Lisboa, 1972. (original de 1818).
- SIMONIS, Yvan: Claude Lévi-Strauss ou la «Passion de L'Inceste». Éditions Aubier Montaigne. Paris, 1968.

- SINGER, Ben : «Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular». IN CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, R.: O cinema e a invenção da vida moderna. Cosac & Naify. São Paulo, 2001. ps. 115-148.
- Sontag, Susan: Ensaio sobre Fotografia. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1986. (178 ps.)
- SZTUTMAN, Renato: "Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras". Revista Sexta feira. São Paulo, v. 1, n. 1, 1997.
- TACCA, Fernando: "A amplitude cinematográfica de Luiz Thomaz Reis". Cadernos de Antropologia e Imagem, 2005. (no prelo).
- TACCA, Fernando: A imagética da Comissão Rondon, etnografias fílmicas estratégicas. Papirus Editora. Campinas, 2001.
- TAUSSIG, Michael: Defacement – public secrecy and the labor of the negative. Stanford University Press. Stanford, 1999.
- TAUSSIG, Michael: Mimesis and Alterity – a particular history of the senses. Routledge. Londres, 1993.
- TIBIRIÇA, Marcos: Resultados de pesquisa qualitativa sobre computadores e tecnologia. São Paulo, 2000. (mimeo).
- TURNER, Victor: "Social Dramas and Ritual Metaphors". In Turner, Victor: Dramas, Fields and Metaphors – symbolic action in human societies. Cornell University Press. Ithaca 1974. (ps. 23 – 59).
- VIERTLER, Renate B.: A Refeição das Almas. HUCITEC-EDUSP. São Paulo, 1991.
- VILHENA VIEIRA, Oscar: "Desigualdade e limites do governo das leis". São Paulo em Perspectiva. Vol. 13, n. 3. Jul. – Set. 1999. ps. 37 – 46
- VON DEN STEINEN, Karl: Unter den Naturvölker Zentral-Brasiliens. 1894. Tradução de Egon Schaden publicada no Brasil sob o título Entre os Aborígenes do Brasil Central pela Revista do Arquivo, ns. XXXIV a LVIII, Departamento de Cultura, São Paulo, 1940.
- WEAKLAND, John: "Feature Films as Cultural Documents". In HOCKINGS, Paul (Ed.): Principles of Visual Anthropology. Mouton de Gruyer. berlin, 1995.
- WOLFF, Francis: "Por trás do espetáculo: o poder das imagens". IN NOVAES, Aduino (Org.): Muito além do espetáculo. Ed.SENAC. São Paulo, 2004. (ps. 16 – 45).

Artigos em jornais

- Olhar recorrente – cérebro humano pode criar regras na composição de retratos. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 10 de Outubro, 1999.
- Ensaio sobre a cegueira. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 23/11/1999.
- Darnton, Robert: “Rede de intrigas”. Folha de São Paulo, 30 de Julho de 2000. Caderno Mais, ps. 4-13.
- “Segurança privada supera efetivo das polícias”. O Estado de São Paulo, 16/10/2000, p. C1.
- “Avanços sociais não reduzem diferenças raciais”. O Estado de São Paulo, 19/10/2000, p. A14.
- “Indicadores sociais dão salto em 7 anos”. O Estado de São Paulo, 5/4/2001, p. A15.
- “Novo mínimo pode diminuir desigualdade”. O Estado de São Paulo, 14/4/2001, p. A11.
- “Estudo constata país melhor, mas ainda desigual”. O Estado de São Paulo, 22/7/2001, p. A8.
- “Luxo só não basta. Agora é a vez do exclusivo”. O Estado de São Paulo, 20 de Junho de 2004, p. B10.
- “A renda cai e faz diminuir diferença entre ricos e pobres”. O Estado de São Paulo, 25/2/2005, p. A12.
- “20% dos recém-nascidos têm mãe entre 15 e 19 anos”. O Estado de São Paulo, 25/2/2005, p. A13. .
- “Internauta descobre antiga vila romana pelo Google Earth”. O Estado de São Paulo, 20/9/2005.
- “Televisão e internet a serviço da fé”. O Estado de São Paulo, 5/2/2006, A24.
- “Achadas pinturas de 25 mil anos”. O Estado de São Paulo, 7/2/2006, p. A13. .
- “Olhares eletrônicos sobre a cidade”. Veja São Paulo, 22/2/2006. ps. 20-26.

Filmografia

- Bisilliat, Maureen: Funeral Bororo, o Vídeo. 47'. 1990.
- Cunha, Edgar Teodoro da; Ferraz, Ana Lucia; Morgado, Paula e Sztutman, Renato: Jean Rouch, subvertendo fronteiras. 41'. LISA-USP, São Paulo, 2000.
- Cunha, Edgar Teodoro da: Ritual da Vida. LISA-USP, São Paulo, 2005.
- Foerthman, Heinz e Ribeiro, Darcy: Funeral Bororo. 31'. 1953.
- Lévi-Strauss, Dina e Claude: Cerimônias Fúnebres entre os Bororo II. 7' 30". 1935.
- Mendonça, Marcos de Souza: Heinz Foerthmann. 56'. 1998.
- Reis, Thomaz: Rituais e Festas Bororo. 20'. 1917.

Tipologia: Adobe Janson Pro
Papel: Couché mate 170 g/m²
Impressão: Paper Express

